



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HUMANIDADES
“EL ECO RETÓRICO EN LA *LOA A EL DIVINO*
***NARCISO*”**

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN TEORÍA LITERARIA
PRESENTA:
VIOLETA PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ

ASESORA DE TESIS:
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO.

LECTORES DE TESIS:
DRA. MARÍA DE LOURDES AGUILAR SALAS.
DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA.

MÉXICO, D.F., OCTUBRE DE 2010.

*A mis padres que amorosamente
me enseñaron a ser libre.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primero a la fuerza más infinita, amorosa y fuerte que es Dios.

A mi madre por cuidarme y protegerme, eres una mujer maravillosa mamá y a ti papito porque siempre he admirado tu enorme inteligencia, eres el mejor padre que la vida me pudo haber dado.

A Toñito, te agradezco desde el amor de hija que me hayas tomado en tu corazón y cuides con tanta paciencia a mi madre y a mi hermano.

Luis Alejandro te reconozco como el hermano más paciente y cariñoso, te adoro.

A mi abuela que una y otra vez cree en mí, gracias mamá tus bendiciones colman mi camino de dulzura.

A todos mis tíos y tías que son tan consentidores conmigo. Enrique, Esther, Tete y Nadia gracias por estar siempre tan cerquita de mi corazón.

A la persona que me acercó hace muchos años a la lectura, gracias Jaime porque me diste un regalo para toda mi vida y me aferré tanto a él sin ver las implicaciones de tan enorme fineza.

A mis amigos ¿qué sería sin esos cómplices que me han acompañado en mi senda? Cristal, Nora, Lis, Néstor, Denisse, Montserrat, Daniel y Aníbal gracias por escucharme, por estar conmigo en las alegrías y en los dolores.

A mis profesores de la UAM por marcar mi camino con una hiperbólica disciplina y científicidad.

Profesor Daniel Santillana, las charlas que tuve con usted abrieron brecha para esta tesis.

Profesor Serafín agradezco infinitamente al sino que lo haya puesto en el camino de este trabajo, mil gracias por su pronta ayuda. Es una suerte encontrar profesores que nos marcan en este quehacer literario.

A Lourdes Aguilar una vez más estoy en deuda contigo, has sido para mí un ejemplo de vida. Gracias por guiar mis pasos profesionales con tanto amor.

A Lillian von der Walde Moheno es usted una persona maravillosa, que bueno que la vida me dio la grata sorpresa de que usted me llevará con tanta libertad por este recorrido e impulsarme con tanta fuerza. La admiro y la quiero mucho.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

1.1	Antecedentes de la loa	2
1.2	De España a Nueva España	6
1.3	Círculos concéntricos	9

CAPÍTULO II. PROCESOS RETÓRICOS EN LA *LOA A EL DIVINO NARCISO*

2.1	Edición de 1690	15
2.1.1	La <i>Loa a El divino Narciso</i>	16
2.2	SECUENCIA I. El ritual	19
2.3	SECUENCIA II. La llegada	29
2.4	SECUENCIA III. Proceso de alienación	32
2.5	SECUENCIA IV. Conquista cruenta	43
2.6	SECUENCIA V. Proceso de la <i>conciliatio</i>	49
2.7	SECUENCIA VI. Comuni3n	60

CAPÍTULO III. EL ECO RETÓRICO

3.1	El contexto ret3rico del ritual	75
3.2	La voz del otro	81
3.3	La ret3rica de lo alienante	84
3.4	¿Crítica a la Conquista?	92
3.5	El eco ret3rico de la voz	98
3.6	La ret3rica visual o sensitiva	106

CONCLUSIÓN	113
------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	121
--------------	-----

APÉNDICE I	131
------------	-----

APÉNDICE II	136
-------------	-----

INTRODUCCIÓN

En el quehacer letrado es y será necesario el espacio académico para el planteamiento y realización de proyectos que aporten descubrimientos significativos a las ciencias humanas que no necesariamente demandan arrojar datos tan esquematizados, sino mostrar nuevas vías de acceso al saber humano.

En la Universidad Autónoma Metropolitana, uno de los objetivos a nivel de posgrados es mantener espacios en donde se desarrolle la investigación y la formación de recursos humanos, destaca el compromiso de desarrollar en esta casa de estudios a seres humanos comprometidos con el saber en el más alto nivel.

El desarrollo humanista que ofrece la Universidad Autónoma Metropolitana se debe en gran medida al soporte académico que brinda una correlación estrecha entre profesores y alumnos. El intercambio de ideas, proyectos y propuestas se desprende de la asesoría y comunicación activa entre estos dos órganos.

El programa desarrollado por el claustro de profesores e investigadores con el fin de inaugurar una primera generación en la Maestría en Filología medieval, áurea y novohispana permitió crear un territorio exclusivo y ambicioso de exploración, crítica y análisis en este tipo de estudios sumamente necesarios, pero tan escasos.

La inquietud de examinar la *Loa a El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) nació gracias a la conformación de un Seminario de titulación de estudios novohispanos en la Universidad del Claustro de Sor Juana, posteriormente, éste culminó con la realización de mi tesis titulada *El*

auto sacramental en la Nueva España: Sor Juana Inés de la Cruz (2006). La idea de profundizar en el estudio de la *Loa* mencionada responde a una serie de inquietudes que no pude concretar y que ahora se aclararon durante mis estudios de posgrado en la Universidad Autónoma Metropolitana.

En la tesis de licenciatura investigué los tres autos sacramentales escritos por la monja jerónima: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*. Cabe definir al género como una composición dramática de carácter religioso dedicada al sacramento eucarístico representado, por lo general, el día de *Corpus Christi*. Los tres autos sacramentales de sor Juana vienen acompañados con sus respectivas loas, en cuanto género, es la obra, que por lo general, antecedió durante los siglos XVI y XVII a la comedia o al auto, géneros sobresalientes durante la época áurea.

La loa, que comenzó como una especie de monólogo, la cual, tiene sus orígenes en los prólogos latinos; poco a poco fue adquiriendo otra dimensión y se le fue añadiendo una serie de unidades dramáticas como argumento propio, personajes y amplitud en su composición. Considerada un género breve, ya que en sus inicios constaba de unos cuantos versos, en el siglo XVII esa cantidad de versos se extendió considerablemente.

La loa, es sacramental, depende directamente del auto sacramental debido; a lo estrecho del tema del drama religioso, el género breve no podía alejarse temáticamente del drama eucarístico. Cabe aclarar que tanto la loa como el auto son géneros ya extintos que encontraron su fin en el siglo XVIII.

El desarrollo de la loa sacramental en Nueva España no fue del todo prolífico; gracias a su funcionalidad se podía o no prescindir de él. Empero, la

Loa a El divino Narciso permite establecer los motivos que tuvo sor Juana para componer este drama que de algún modo se relaciona con su contexto sociocultural.

La producción dramática religiosa de la monja sólo se ciñó a las tres obras mencionadas y para las composiciones de tipo sacramental se basó en los autos calderonianos. Sin embargo, la *Loa a El divino Narciso*, por su gestación y su temática, es completamente original y novohispana. El tema de la loa es la conquista corporal y anímica por parte de los españoles a los indígenas, asunto interesante que aborda sor Juana para dar paso a su auto sacramental, el cual presenta de igual forma sus propias dificultades.

La propuesta de este trabajo demuestra que el empleo de los recursos retóricos y la interpretación de éstos en la gestación y creación de la *Loa* responde a una problemática absolutamente novohispana y que este género breve no es una *imitatio* de los modelos peninsulares.

La metodología adoptada para el análisis de la *Loa* se estableció a partir de secuencias. Secuencias adoptadas del criterio propuesto por Todorov (1976) en cuanto a la división de éstas, ya que se toma en cuenta la unidad secuencial; en dicha unidad se presenta una situación inicial en donde hay un estado de equilibrio que va transformándose, al cambiar este periodo se pierde dicha equidad gracias a la sucesión de acciones o nudos hasta que nuevamente se regresa a dicho estado de equilibrio. Esta metodología me permitió distinguir que la *Loa* se desarrolla a partir de procesos que aparentan ser unidades casi independientes y que lo que hace dependientes a dichas secuencias es el asunto, el cual se sintetiza en la trasplantación del culto prehispánico por el culto católico.

El primer capítulo sucintamente da a conocer los antecedentes, historia y definición del género así como su evolución tanto en España como en la Nueva España. Durante la investigación se notó la ausencia de historia, análisis y crítica de dicho género, en ambos continentes. Los estudios son escasos no sólo en la loa de tipo profana sino también en la loa sacramental, aunque, en cuanto a la loa que crea sor Juana destaca una libertad temática y compleja, y que la función primordial de la *captatio benevolentiae* dirigida al espectador no es un objetivo que le interese seguir a la monja.

El segundo capítulo se ocupa propiamente del análisis de carácter retórico. Los apartados enmarcan cada una de las secuencias, donde es clara una serie de procesos de tipo temático que van apuntando de manera sucesiva la finalidad de sor Juana. Finalidad que se ciñe a dos propósitos: el primero, mostrar la conversión del culto prehispánico al católico, y el segundo, que a partir de ciertos mecanismos intertextuales, la loa es un puente directo al auto. Este capítulo agota en su mayoría el empleo de los recursos retóricos empleados por la monja, en donde presenta juegos metarretóricos propios de su escritura y propios de su contexto literario.

Para este segundo capítulo no sólo fue imprescindible consultar bibliografía especializada en retórica, sino crítica especializada en el género. Las sendas que siguen los críticos se contraponen al presentar a una sor Juana que critica de forma mordaz la Conquista o que apoya este acontecimiento histórico. Considero que una orientación mediática y acertada la ofrece Margo Glantz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* Los aportes que muestra la investigadora fueron efectivos para este estudio.

El último capítulo concluye el análisis con base en los recursos retóricos y establece un diálogo entre las mismas secuencias. La postura de sor Juana se evidencia por medio de ciertos guiños, gracias a que en algunos momentos de la acción critica el hecho histórico y en otros apuesta por éste. La querrela que terminó de aclarar la posición de la monja en cuanto a este incesante debate no sólo se ciñó a las ideas de fray Bartolomé de las Casas, ideas que han sido por demás estudiadas, sino que a partir del *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* de 1550, escrito por Juan Ginés de Sepúlveda, se pudieron encontrar los puntos fuertes y débiles con los cuales sor Juana debate en la *Loa*.

El capítulo sigue y concluye con los elementos intertextuales, mediante los cuales claramente tanto a partir de los personajes alegóricos y los diálogos entre estos mismos, sor Juana construye el andamio hacia el auto sacramental.

Es la intención de este trabajo encontrar una veta más amplia y con más luz a los estudios de sor Juana, ya que el pensamiento y obra de la monja jerónima son un pilar de los estudios novohispanos.

Extiendo mi agradecimiento por su tan claro y paciente apoyo a mi asesora la Dra. Lillian von der Walde Moheno y sin el apoyo siempre incondicional de mis padres este trabajo y muchos otros no serían posibles.

I. CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

1.1 ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA LOA

La definición de algunos géneros y la delimitación de los mismos fue uno de los problemas que planteó Díez Borque en su libro *Los géneros dramáticos hasta el siglo XVI* (1987) Desde el auto sacramental hasta la misma comedia se reflexiona ante la posibilidad de nomenclatura y roces de carácter estructural de muchos de los géneros que se desarrollaron durante el siglo XVI, los cuales encontraron una demarcación hasta el XVII.

La loa, considerada como un género breve, si bien no presenta un problema de denominación, sí tiene un problema de estudio como género. Uno de estos problemas se debe a que es un género funcional; su temática y el tipo de personajes se relacionan estrechamente con el otro drama del cual depende.

Sin embargo, en comparación con otros géneros que encontraron su génesis en la Edad Media o en el Renacimiento, la loa tiene sus reminiscencias en la tradición grecolatina. El género, de forma casi imperceptible debido a su brevedad estructural, fue evolucionando y pasó desde el proemio griego, el exordio latino, el prólogo o introito en siglo XVI, hasta llegar a la edad áurea con el nombre de loa.

La naturaleza del género según Jean-Louis Fleckienkoska en *La loa* (1975), explica que la composición dramática provino de los prólogos latinos e italianos, dichos prólogos presentados con un fin didáctico, desplegaban una introducción o exposición de lo ocurrido y de lo que estaba por producirse ya propiamente en la representación; todo esto con el propósito de guiar al espectador dentro de la acción.

Este prefacio grecolatino apela de forma directa al público; tal es el caso de la comedia *Aulularia* de Plauto, dónde un personaje sitúa en el espacio, la acción y el tiempo al espectador:

Que nadie se pregunte quién soy: voy a decirlo en pocas palabras. Soy el Lar doméstico de esta casa de donde me habéis visto salir. Hace ya muchos años que habito en medio de estas paredes y que las poseo. Desde los tiempos del abuelo y del padre del que, en la actualidad, aquí reside. (Plauto, 1972, 43).

Los prólogos generalmente eran representados por un solo actor, práctica que se siguió hasta principios de los Siglos de Oro. La acción de estos actores dentro de un escenario lo define Flechniakoska:

El cómico se adelantaba solo al proscenio mientras los oyentes, hombres y mujeres, se apiñaban con gran tumulto en el patio, las gradas, los aposentos y la cazuela. En el caso del prologuista, el contacto entre el público y el representante es total ya que este último no se dirige a otro representante sino al auditorio; le habla directamente y, más aún, ha de interesarle y cristalizar su atención de tal modo que, poco a poco, le escuche y llegue a cierto estado de receptividad, como diríamos hoy (Flechniakoska, 1975, 10).

Es claro que ante la génesis del género se puede discernir a partir de la cita anterior, que el prologuista —con una función enfocada más al orador por el contacto con el público y situar a éste en un momento determinado dentro de la acción— no desempeña por completo el oficio de un actor que interactúa tanto con el espectador como con la acción de forma simultánea; por lo tanto, este prologuista es un orador.

El prologuista-orador estaba más enfocado a desempeñar una función retórica, es decir, el prólogo es en sí el exordio. La función primigenia del exordio llevada a cabo por el prologuista-orador era ambientar al público en lo espectacular, y en el nivel retórico Quintiliano lo define de la siguiente forma:

Con tener atentos a los oyentes los tendremos también benévolo, así como proponiendo breve y claramente lo que vamos a tratar: lo que practican Homero y Virgilio al principio de sus poemas. Debe cuidar el orador hacer una simple reseña de su asunto, de modo que más parezca proposición que exposición (Quintiliano, 1999, 182).

La benevolencia era el fin todos los exordios o prólogos, por lo tanto, la loa desde su origen es funcional. El objetivo primordial de todo exordio fue lograr la *captatio benevolentiae*, ese sosegar al espectador, espectador que en el siglo XVII era difícil de domar, debido a la interacción directa entre el mismo público y la representación.

La evolución de la loa no se dio de forma acelerada y sobre todo si el enfoque es hacia la loa sacramental. El género del cual dependía no permitía al dramaturgo establecer muchos juegos debido a la temática y al tipo de público-feligrés, en el caso del drama eucarístico. Sin embargo, aunque la loa estuviese destinada a un drama sacramental, si había ciertos rasgos de comicidad, tal como se presentan en la siguiente loa anónima del siglo XVI:

A UN PUEBLO

El que sale a rreçitar,
muy magníficos señores,
aunque diestro en el hablar
tantos gustos a dar
que le toman mil tenblores.
Aquí no basta la destreza
si no nos da viento en popa,
porque al que menos tropieza
le cortan por gentileza
los auditores al rropa:
si salió bien la figura
vestida a lo natural,
si dijo copla mal,
si el auto turó o no tura,
si fue bueno o no fue tal.

En esta loa destacan dos elementos primordiales que son característicos del género. El primero es la brevedad, siendo un género funcional que era un puente al género protagonista, la brevedad era primordial debido a que sólo tenía que aquietar a un espectador ávido de diversión, fuese ésta de índole profana o religiosa. El segundo elemento es que sigue siendo recitada por un presentador sin la intervención de otros personajes.

Los elementos cómicos resaltan ante la idea de enfrentarse aun público inquieto y difícil de complacer en todos los aspectos, llámense estos discursivos o espectaculares.

La siguiente loa, también del siglo XVI, está más apegada al exordio latino:

LOA DEL AUCTO DE ACUSACIÓN CONTRA EL GÉNERO HUMANO

Aquí se rreçitará,
Auditorio sublimado,
un autto que se os dará
el contento deseado
aquel que lo entenderá.
Trata de una asusaçión
qu'el malvado Lucifer
pretende ante Dios poner
al mísero pecador
pensando de le vençer.
Mas muéstrase su abogada
la sacra Virgen María,
de los pecadores guía,
y así su yntinçión dañada
no ubo el fin que quería.
Manden silençio tener,
que, con él, claro verán
lo que aquí rreçitarán;
y es muy fácil de entender,

si atención cumplida dan.

El texto sitúa a los asistentes en una acción determinada, el tiempo no puede ser del todo establecido porque la mayoría de los autos sacramentales juegan con la atemporalidad y en esta loa se vislumbra que el drama religioso es mariano. El énfasis nuevamente reside en una llamada contundente al silencio y de lograr la tan ansiada *captatio benevolentiae*, ésta última adquiere un valor importante ya que sólo así se alcanzará la comprensión integral del drama.

Ya para el siglo XVII con la evolución de todos los géneros, a la loa se le van añadiendo más elementos que la van haciendo más compleja. Por una parte, aunque sigue siendo breve ya no presenta esa escasa cantidad de versos en su composición y ese recitador que anunciaba el argumento desaparece para dar cabida a la intervención directa de personajes.

El género breve poco a poco deja de depender directamente de la comedia o del auto y adquiere cierta autonomía y la función primordial del género se diluye en medio de un asunto, un argumento, unos personajes, es decir, que la loa se vuelve un género dramático ya no funcional sino integral; de Lope de Vega a Calderón de la Barca se marca esta tendencia durante el Barroco.

1.2 DE ESPAÑA A NUEVA ESPAÑA

Al igual que en la Península, en Nueva España la loa gozó de gran popularidad. El proceso teatral en Nueva España tuvo un cauce distinto gracias a que el fenómeno dramático, en primer lugar, estuvo enfocado en evangelizar a los indígenas.

El primer tipo de teatro que llega a tierras americanas es religioso. La orden franciscana estuvo a cargo de tan comprometido trabajo, uno de los géneros elegidos fue el auto sacramental pero este drama se enriqueció gracias a la cultura nativa. Antonio Arango reafirma esta tendencia teatral:

Sin equívocos, el teatro religioso fue el género dramático más importante de la conquista en la América Hispánica. Los misioneros tomaron el teatro como medio cultural a fin de difundir la doctrina cristiana entre los naturales de las tierras americanas. Los religiosos adaptaron en lengua indígena piezas religiosas europeas, especialmente autos de carácter medieval. Vertidas al idioma de los naturales, el teatro tomó auge vertiginoso en Hispanoamérica, y dio plenos resultados para la difusión catequística. El teatro misionero fue, sin duda, un trasplante de España al mundo americano, unido a ciertas características propias del clima, fauna, flora y demás peculiaridades de América (Arango, 1997, 51).

Posteriormente, la llegada del auto sacramental a Nueva España trajo consigo a los demás géneros breves, entre ellos la loa. Y si el auto se impregnó de forma significativa de elementos americanos la loa no se quedó ajena a este contagio. La loa sacramental se roció de lenguas indígenas. Según Humberto Maldonado, “las loas mexicanas quedan inscritas en forma paralela tanto en la tradición festiva y ritual de los *areitos* o *mitotes* precolombinos, como en la vertiente evangelizadora y solemne del teatro misionero” (Maldonado, 1993, 79).

Dentro de este mundo de dramas sacramentales en la Nueva España se encuentra un repertorio amplio y complejo de símbolos, desde el teatro de evangelización hasta llegar al de sor Juana, los símbolos adquieren una dimensión primordial dentro del mundo teatral, literario y cultural.

Loa y auto sacramental operados a partir de la retórica alegórica, implican un modo diferente de descodificación. Dolores Bravo explica este

mundo de signos. “Las fiestas se vuelven escenarios de signos y realidades en la conjunción de lenguajes verbales, plásticos y auditivos, dejan en los espectadores la impresión de pertenecer a un orden que rebasa lo temporal se inscribe en lo trascendente.” (Bravo, 2002, 87).

Si bien de España a la Nueva España algunos símbolos eran identificables para un público europeo, la nueva tierra requería su propio sistema de símbolos, de alegorías, de mitos, de emblemas. Los primeros dramaturgos se encargaron de comenzar a dotar al Nuevo Mundo de estos códigos. Códigos que como se ha mencionado, tenían un objetivo más didáctico que artístico. Humberto Maldonado realiza la dicotomía de este mundo simbólico:

Mientras que, por un lado, algunos creadores locales confían aún la idealista ubicuidad de las personificaciones alegóricas convocadas en un escenario teatral, por el otro, varios de ellos deciden romper esa utopía corporizando de un manera más concreta las figuras didácticas, con el objeto de que los hombres se sientan más animados a amarlas deseando en forma todavía más ferviente (Maldonado, 1993, 80).

La loa sacramental no escapa a este mundo alegórico, no sólo en el aspecto teatral sino en lo que respecta a las alegorías que se crean justamente con un fin inteligible. Las loas novohispana encierran varias tradiciones, que van desde lo clásico, la visión cristiana de la realidad y la conjunción de un mundo prehispánico que durante la conquista se trató de extinguir, tradición que no se pudo erradicar y que se reflejó en el teatro.

Dentro del mundo de la loa en la Nueva España, el género encontró en Fernán González de Eslava un espacio para su desarrollo.

Si bien el presbítero González de Eslava (1530-1601) no escribió autos sacramentales, fue famoso por la autoría de dieciséis coloquios, algunos de

ellos con loas religiosas. Humberto Maldonado, en un desglose de nomenclatura de la obra del dramaturgo, comenta que:

La uniformidad que aún presenta la loa en Eslava, comprueba que las nuevas formas teatrales fueron introducidas oportunamente en América, al parejo de la metrópoli.

[...] los nueve prólogos monológicos firmados por Eslava pueden quedar divididos en forma siguiente: cinco loas festivas en elogio a virreyes (Coloquios I, V, VI, XIII y XV); dos loas sacramentales (Coloquios VIII y IX); y finalmente, dos argumentos recitativos, uno cerrado bajo la alegoría de la Viña y otro abierto que no exige ninguna personificación simbólica (Coloquios XI y XIV, respectivamente) (Maldonado, 1993, 83-84).

Dicha clasificación engloba la producción del género breve sacramental, que en sí es escasa a comparación de las loas laudatorias, muy socorridas durante el XVII en el periodo colonial.

Otros dramaturgos que se encargaron de escribir loas de tipo religioso fueron Francisco Bramón (¿?-1664) con el *Auto de del triunfo de la Virgen y el Gozo Mexicano* de 1620, donde se encuentra una loa mariana. Pedro Marmolejo en 1635 publica *Loa sacramental de las calles de México* y, por supuesto, sor Juana con sus tres loas sacramentales hechas para cada uno de sus tres autos sacramentales *El divino Narciso* (1690) *El cetro de José* (1692) y *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo* (1692).

1.3 CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

En el siglo XVII el espectáculo teatral fue la manera más directa de representar el pensamiento y modo de vida de España. El fenómeno teatral durante el Barroco adquirió una vida que hasta nuestros tiempos no ha resurgido.

Los géneros más sobresalientes del periodo áureo, la comedia y el auto sacramental, tuvieron un papel importante. El primero representado en el corral de comedias y en las cortes, y el segundo en los atrios de las iglesias. Pero ninguno de estos géneros se puede asimilar o entender sin todos los géneros breves y el espectáculo que los rodeó en su momento.

José María Díez Borque, en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro* (1996), organiza una conexión y una especie de itinerario entre los dos dramas medulares, comedia y auto sacramental, y establece una especie de nomenclatura a todo el espectáculo integral del teatro español. El nombre que el crítico da a estos géneros y juegos espectaculares es el de órbitas concéntricas como una especie de *my* es que sin dichas órbitas ninguno de los géneros mayores logra ese grado de magnificencia y complejidad. Agrega el crítico:

Quiero centrarme en los problemas de teatralidad que nacen de la convivencia de unos marbetes genéricos tradicionalmente admitidos como teatro con otros para los que se rechaza de plano, o se aminora y reduce, su teatralidad, pero pudieron tener virtualidad escénica sin las anteojeras, entonces, de una pretendida pureza de género que, como decía, no me parece, hoy, el procedimiento más pertinente para estudiar una época de teatralidad envolvente y difusa. No se trata, en contra, de expandir lo teatral sin fronteras ni límites, lo que sólo añadiría confusión, sino de recuperar para el ámbito dramático, en una suerte de órbitas concéntricas, una serie de manifestaciones que de forma habitual vienen siendo excluidas del espectáculo teatral (Díez Borque, 1996, 68).

Para Díez Borque la frontera genérica es apenas perceptible, sin embargo, en medio de tantos géneros con distintas funciones parece lógico atender a las necesidades de dichos géneros breves, ya que con éstos los dramas como la comedia y el auto se comprenden y complementan. El interés de este trabajo se fija en la relación estrecha entre loa y auto sacramental.

El auto sacramental fungió como el espectáculo teatral religioso más importante de España de los siglos XVI y XVII. El fiero vulgo que asistía al corral de comedias era el mismo público del auto, pero este público que se comportaba socarronamente y burlescamente en el corral, en los atrios al presenciar el espectáculo religioso se convertía en un público feligrés, puesto que en este género los dramas que tienen que ver con la adoración del Sacramento de la Eucaristía y son representados en la festividad del jueves de *Corpus Christi*.

Por lo tanto, si es un drama que gira en torno a mostrar un camino de redención por medio de un sacramento, ¿cuáles son las órbitas concéntricas de dicho drama? El género que poco a poco evolucionó y al cual se le fueron añadiendo elementos de espectacularidad, para el siglo XVII el drama religioso quedó conformado de la siguiente manera, según el mismo Díez Borque:

- a) Procesoión de carácter ritual
- b) Tarascas y gigantones
- c) Danzas
- d) Loa con énfasis doctrinal
- e) Entremés con una dimensión cómica
- f) Auto sacramental
- g) Mojiganga

El itinerario enumerado preparaba al público feligrés para el gran espectáculo, dicha vía era una especie de línea dramática en donde el clímax es el propio auto y la catarsis llega con la mojiganga de carácter festivo. Sin embargo, la loa anticipa ya de forma propiamente teatral, es decir, en cuanto a discurso y

representación, la apoteosis teatral-religiosa. El género breve es un puente ideológico al propio auto, ya que el entremés con la dimensión cómica propia de su delimitación tiene la intención de aligerar un tanto la *captatio benevolentiae* de tipo doctrinal de la loa.

Según Manuela Sileri en “Apuntes sobre la clasificación y evolución de la loa” (2004-2005), la composición breve se clasifica conforme a los tres géneros más importantes del periodo Barroco español: la comedia de corral, la comedia palaciega y el auto sacramental. En cuanto a la loa sacramental, Sileri hace una dicotomía entre loa propiamente sacramental y loa al nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los Santos.

Siguiendo la línea de la loa sacramental, ya que la loa de corral o profana tendrá también su propia evolución y alcances, ésta al igual que el género del cual depende sufre una evolución.

Si una de las funciones de la loa es lisonjear ¿a qué o a quién se lisonjea? La alabanza depende del asunto del auto, ya sea este de tipo eucarístico, mariano, hagiográfico o de la Natividad. Sileri comenta la única función de la loa sacramental:

El hecho de estar vinculadas a los Autos (“Comedias a honor y gloria del pan”) determina una dependencia temática: el núcleo de este tipo de loas es la Eucaristía, a menudo centro de ingenuas disquisiciones entre figuras campestres sobre la real presencia de Cristo en la hostia, hasta convertirse en “polémicas filosóficas y teológicas a veces descabelladas”. Estas discusiones tienen un fin bien distinto con respecto a las loas profanas: ahora la loa tiene una función didáctica muy precisa, la de acercar al público al misterio de la Eucaristía y el dramaturgo, que quiere suministrar a su auditorio “las claves para la comprensión de la doctrina”, hace desfilar delante de los ojos estupefactos de los espectadores figuras alegóricas como la Fama, el Celo, las siete Virtudes, la Fe, etc. (Sileri, 2004, 262).

Al mismo tiempo, las loas religiosas o sacramentales siguen alabando a los santos y al Santísimo Sacramento, sin referencia al público, y menos a las compañías, como lo hacían las loas profanas.

Uno de los círculos concéntricos primordiales del drama religioso es la loa, por la temática, por los personajes de tipo alegórico y por la capacidad del género de predisponer al público a presenciar el espectáculo discursivo y escenográfico de un Sacramento.

II. PROCESOS RETÓRICOS EN LA *LOA A EL DIVINO NARCISO*

2.1 LA EDICIÓN DE 1690

La producción dramática enfocada al tema religioso en Sor Juana Inés de la Cruz se centra en tres autos sacramentales con sus respectivas loas: *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento: san Hermenegildo* y *El cetro de José*. El primero es el auto más conocido y estudiado del teatro sacramental de la monja.

En este capítulo me centraré en el análisis de los recursos retóricos más sobresalientes que aparecen en la *Loa a El divino Narciso*.

A manera de preámbulo cabe indicar que la primera edición de la obra se publicó en México en 1690; en la portada de ésta se inscribe lo siguiente:

AUTO SACRAMENTAL/ DEL DIVINO NARCISO, / POR ALEGORÍAS./
COMPUESTAS POR EL SINGULAR NUMEN, / y nunca dignamente alabado
ingenio, claridad,/ y propiedad de frase Castellana,/ de la Madre/ JUANA INÉS
DE LA CRUZ,/ RELIGIOSA PROFESA EN EL MONASTERIO/ del Señor San
Jerónimo de la Imperial Ciudad/ de México./ A INSTANCIA DE LA
EXCELENTÍSIMA SEÑORA/ Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna,
Virreina de esta/ Nueva España, singular Patrona, y aficionada de la Madre/
JUANA, para llevarlo a la Corte de Madrid,/ para que se represente en
ella./SÁCALO A LA LUZ PUBLICA/ EL DOCTOR AMBROSIO DE LA LUNA,/
que lo fue de Cámara de su Excelencia, y pudo lograr/ una copia./ CON LAS
LICENCIAS NECESARIAS./ En la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón,
/ Año de 1690.

En la portada se enuncia que el lugar de representación de la obra es Madrid o por lo menos así lo pretendía la virreina, empresa fallida por parte de esta mecenas, ya que hasta ahora no se ha comprobado que ni la loa ni el auto se hayan representado en la Península o Nueva España.

Otro dato relevante es el lugar de publicación: México. ¿Por qué la edición *princeps* se publica en la Nueva España cuando está destinada a ser representada en la corte madrileña? En una de muchas posibilidades podría

aventurarme a conjeturar que, debido a la temática de loa, existiera la idea de representarla en algún momento en la Nueva España. Es preciso recordar toda la tradición del teatro de evangelización durante el siglo XVI y la temática de este tipo de teatro enfocado a aleccionar a los nuevos creyentes.

La segunda edición, en la que aparece el auto de manera conjunta con otras obras de la monja, es en Barcelona en el año de 1691, y la última edición del drama en vida de la propia sor Juana es en 1692, en la primera edición del segundo volumen, publicada en Sevilla.

El divino Narciso es peculiar desde su publicación. En primer lugar, en la edición *princeps* es evidente que el drama sale como una edición suelta, muy al contrario de todo el *corpus* literario de sor Juana publicado en conjunto. En segundo lugar, su publicación es en México, al contrario de toda su producción. Por lo tanto, tanto la loa como el auto comienzan con una gestación y nacimiento propiamente mexicanos.

La edición escogida para este análisis es la mencionada *princeps* de 1690. A partir de un examen exhaustivo de crítica textual que realicé entre las ediciones de 1690 y 1692, concluí que la edición de 1690 engloba al texto original, gracias a los ejercicios de una *collatio* interna y una *collatio* externa que exige la ecdótica. El resultado indicó que las variantes entre una edición y otra, aproxima a la propia *princeps* a una intención más original de la monja.

2.1.1 LA LOA A EL DIVINO NARCISO

El debate acerca de la posición de la monja jerónima con respecto al tema de la Conquista expuesto en esta loa, y también en la loa al *Cetro de José*, ha sido

motivo de discusión por parte de la crítica; se debate su postura a favor o en contra en relación con lo cruento de esta invasión española.

La crítica a lo largo de los estudios realizados a la *Loa a El divino Narciso* ha perfilado varias aportaciones. Georgina Sabat de Rivers habla del supuesto criollismo de la monja, la postura me parece hasta cierto punto viable. Pero, considero que la veta que quiere mostrar sor Juana se aproxima más a una crítica muy cuidada de la Conquista o como bien apunta María Dolores Bravo:

Creemos pertinente expresar que la idea que guía a los cronistas del XVI es totalmente distinta a la que inspira a los escritores del XVII. En el primer siglo el énfasis recae en una minuciosa labor de descripción del entorno indígena y se registra al detalle lo que desde el Renacimiento se conoció como historia natural e historia moral; la primera comprende la descripción de la naturaleza y la geografía; la historia moral en cambio designa las costumbres, las acciones culturales, los ritos religiosos, la historia divina y humana. Como hemos observado, sor Juana incorpora a las dos. Sin embargo, el criollo reinterpreta ideológicamente los acontecimientos para matizar un equilibrio entre la historia de los vencidos y la de los vencedores (Bravo, 1997, 257).

La monja no sólo se atreve a tocar el tema del asedio español, sino que lo plasma en un género breve, lo cual ya presenta un problema gracias al fin del propio género por lograr la *captatio benevolentiae*. Una función completamente evolucionada ya en la escritura de esta dramaturga.

Cabe preguntarse: ¿Sor Juana crea una loa y auto bajo una concepción novohispana? ¿Cuál es su propuesta en relación con el hecho de la Conquista?

En la loa sor Juana muestra una visión velada. Los discursos que presenta a partir de las alegorías muestran a una mujer completamente novohispana, como lo demostraré mediante mi análisis.

La pertinencia de sor Juana al escribir esta loa se amplía no sólo en la escritura de la misma, sino que toma como eje central el asunto eucarístico y lo presenta bajo una temática compleja como lo es la Conquista; demasiado entramado para una loa y demasiada capacidad intelectual de la monja.

La *Loa a El divino Narciso* no se reduce simplemente a un género breve como lo acuñaron y lo solidificaron los dramaturgos del siglo XVII, sino es también una especie de puente con el auto gracias a la temática del sacramento eucarístico. Otro aspecto que algunos han denominado a esta composición como una especie de un muy breve auto sacramental lo cual se descarta porque la apoteosis de este tipo de composición es la representación de la hostia y el cáliz, elemento espectacular que no se muestra en la loa sino hasta el mismo auto.

La loa constituía una parte fundamental de los autos sacramentales y de las comedias. Las loas eran, en un principio, los *introitos* de los dramas y su función primordial se ceñía a presentar el argumento del auto o la comedia, como ya se mencionó en el capítulo anterior.

Este género breve al igual que todos los demás géneros del teatro áureo, evolucionó; por tanto, sus funciones cambiaron. De tener una función de *captatio benevolentiae*, es decir, funciones como las de elogiar, pedir silencio, presentar a la compañía, poco a poco adquirió cierta independencia.

Sor Juana es heredera de un género breve independiente y crea un pequeño drama muy bien estructurado, que servirá como exordio al auto sacramental en el sentido de tratar el asunto del sacramento eucarístico desde la loa, es decir, al tratar en ambos géneros la idea de comida que no sólo es un

sustento corporal, sino que este se dota de una carga simbólica, que recuerda el asunto primordial de la mayoría de los dramas sacramentales: la Eucaristía.

2.2 SECUENCIA I¹. EL RITUAL

Sor Juana sitúa la acción de la loa en tierras americanas en medio de un ambiente completamente prehispánico. Abre de manera contundente con una acotación que rompe con los esquemas iconográficos de la época.

Sale Occidente, Indio galán con Corona, y la América a su lado, de India bizarra con mantas y cupiles, al modo que se canta el tocotín. Siéntase en dos sillas, y por una parte y otra bailan Indios e Indias con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza y mientras bailan, canta la Música.

Si se parte del supuesto que tanto loa como auto estaban destinados para ser representados en Madrid tal como se presenta en la portada de la edición *princeps* y que en ésta misma se anote la petición de la misma virreina la Condesa de Paredes para llevarla a otras tierras, la obra ya presenta una creación muy particular. La monja con una *notatio*, es decir, con una caracterización bastante singular, viste a América y Occidente bajo una visión novohispana, o por qué no decirlo, criolla; al mismo tiempo sustituye la iconografía clásica de su época. Este hecho se destaca a partir de lo siguiente:

En las acotaciones, Sor Juana acomoda los atributos iconográficos a las necesidades teatrales. En la loa para *El divino Narciso*, América no aparece con los atributos de fiereza que habitualmente le atribuye la iconografía, ha perdido el arco, las flechas, el carcaj y el cráneo humano que aplasta con los pies (García Valdés, 1995, 212).

¹ Para un estudio sistematizado de la *Loa* he dividido en secuencias la obra, esta primera secuencia se divide desde el inicio hasta antes de la llegada de las alegorías peninsulares. La *Loa* presenta en total once folios.

América ha sido presentada con un atuendo exótico y atractivo visualmente; además, ha sido despojada de todos los elementos barbáricos y de fiereza. Esta sustracción del atavío salvaje no se da de forma gratuita, detrás de sor Juana hay toda una tradición de exhibir al personaje alegórico de América siempre bajo un concepto de idolatría y de cierta irracionalidad, esta visión corresponde por supuesto al enfoque peninsular. Miguel Zugasti en *La alegoría de América en el Barroco hispano: del arte efímero al teatro* y Enrique Florescano en su artículo “Alegorías de la patria en el virreinato” revisan con minucia la tradición iconográfica de la alegoría de América², la cual es vista como una entidad barbárica; posición que no corresponde al panorama de la monja en un nivel visual y discursivo.

Al revestir sor Juana a esta alegoría tan significativa en el mundo iconográfico, no sólo le está dando una versión novohispana, sino como se verá más adelante, el personaje alegórico de América tendrá un peso muy fuerte dentro de la trama, por lo tanto, la imagen como tal tiene que corresponder con el discurso, discurso que distará mucho de ser poco racional y barbárico. La monja jerónima dota en un nivel visual desde el inicio a su personaje con una presencia fuerte y rompe completamente con toda una tradición iconográfica.

La acotación arroja otra información, posterior a la singular personificación de América y Occidente, Indios e Indias bailan el Tocatín³. Las celebraciones en el México prehispánico conformaron uno de los ejes rectores de la vida de este imperio, sobre todo las celebraciones religiosas que por supuesto estaban unidas al ritual, así lo indica Marcela Palma:

² Revisar apéndice I al final de este trabajo.

³ La aparición del tocotín en la dramaturgia novohispana se presenta en el auto *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón y en la *Comedia se San Francisco de Borja* escrita por Juan Fernández Escobar en 1641.

Dentro de las variadas formas de manifestación literaria que tuvo el México antiguo debemos señalar las representaciones, tanto religiosas como profanas, y que los diferentes estudiosos de nuestro pasado prehispánico han denominado teatro.

Las primeras, es decir, las religiosas tenían una importancia trascendental ya que realmente se trataba de un rito, de una verdadera comunión entre dioses y hombres donde el contacto entre éstos permitía la continuidad de la vida, o el encuentro con la sombra, el vacío y el dolor: la muerte (M. Palma, 1995, 354).

Las celebraciones religiosas, o mejor dicho, los rituales implican una suerte de “teatralidad”; el tocotín está inserto en este espacio. El tocotín indígena era una danza de carácter festivo. La danza y los cantos se acompañaban con diversos instrumentos musicales sin dejar de lado el vestuario, el cual era vistoso gracias al uso de accesorios como sonajas, flores, collares.

Aparte de ser el tocotín una danza, un canto con una estructura ¿qué pudo haber significado para sor Juana o para su mundo? ¿Dónde conoció sor Juana este mundo indígena? Para el siglo XVII el hombre novohispano adquiere una conciencia de carácter nacional; la monja jerónima es una mujer muy consciente de sus raíces, por lo tanto, toma ese pasado indígena. Para el tiempo de sor Juana el uso del tocotín en composiciones dramáticas y líricas era común, este tocotín, al igual que muchas tradiciones, costumbres y creencias, ya había pasado por todo un proceso sincrético, es decir, de una mixtura entre lo español e indígena. La composición lírica de carácter prehispánico se ve afectada por este sincretismo y dentro del *corpus* lírico de la monja retoma el tocotín en dos villancicos: el primero en 1676 dedicado a la Asunción de la Virgen compuesto en lengua náhuatl, y el segundo en 1677 dedicado a san Pedro Nolasco; este tocotín es bilingüe, ya que está escrito en español y en náhuatl. Por último, no sólo recupera esta composición

prehispánica y la inserta en un espacio indígena, sino que hábilmente la monja en un juego barroco establece el siguiente entramado: la loa como exordio lo entrelaza con el tocotín ambas composiciones no sólo hacen un sincretismo e hibridación de géneros; la loa como género breve dramático y el tocotín como una composición lírica de carácter popular, sino que es ese tocotín el exordio de misma loa que al mismo tiempo el *introito* al auto sacramental. Por lo tanto la articulación resulta ser una estructura abismada.

Es natural que la monja durante su infancia tuviese una convivencia con el mundo indígena. La niña Juana en Panoahayan conoció y tuvo contacto con este mundo y con su lengua gracias al contacto con otros niños indígenas o con su nana. La agudeza e inteligencia precoz de esta niña debieron haber percibido con detalle la lengua, las costumbres y las celebraciones hechas por indígenas, tal como afirma tal Alejandro López:

Costumbres y celebraciones que sor Juana conocía muy bien desde su infancia en Panoahayan, donde pudo ver las danzas indígenas que al ritmo del tocotín – *teponaxtli*- ofrecían los indios adornados de plumas, al señor de Amecameca - Cristo negro de caña-, que se venera en una cueva del cerro del Sacromonte. El *teponaxtli*, marca con su ritmo los pasos y giros de la danza, lenguaje de sonidos y movimientos plenos de símbolos y alegorías, sólo visible para quienes conocen la esencia y pormenores del ritual (A. López López, 1995, 222).

Por el lado bibliográfico, según Méndez Plancarte en el “Estudio liminar” al Tomo III de las *Obras completas* (1955), la monja tuvo acceso al libro de fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, de 1615 y otros documentos de crónicas que hayan llegado a sus manos. En *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* (1995), Margo Glantz menciona que este bagaje pudo haber sido más vasto y enriquecedor de no haber sido por la suspensión

por parte de Felipe II en 1577 a todo tipo de estudios etnográficos o históricos en cuanto asuntos del mundo prehispánico y de la Conquista.

Situada la acción y la atmósfera de la loa, sor Juana emplea a los músicos para cantar el tocotín. Dicho canto se enunciaba en ciertas festividades, sobre todo de tipo religioso en el mundo prehispánico; éste tenía también una estructura formal. Durante el siglo XVII dicha composición se ajustó no sólo a las festividades religiosas de la Nueva España, sino que también fue utilizado en celebraciones de corte civil, como resume Padilla Zimbrón:

La estructura formal de los versos del tocotín es la siguiente: cuartetos de hexasílabos escritos, ya sea en alguna lengua indígena como el náhuatl o en español con rima asonante en los versos pares. De hecho, es la forma métrica popular náhuatl. La extensión de cada uno de ellos es variable. En ocasiones se introducen modismos del lenguaje y formas coloquiales del habla popular (E. Padilla Zimbrón, 2007, 203).

La monja, fiel a ese mundo indígena, desde los primeros versos cantados por los músicos sigue la estructura de este canto; y no sólo la estructura formal, sino también temática.

MÚSICA

Nobles Mexicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina;
pues hoy es el año
del dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia;
venid adornados
de vuestras divisas
y a la devoción
se una la alegría,
y en pompa festiva

celebrad al gran Dios de las Semillas. (vv 1-14)

La apertura de la loa con este canto brinda datos sobresalientes, el primero de ellos es el exordio, es decir, la forma de abrir en este caso el género breve es a la vieja usanza retórica.

La monja por medio de la Música sitúa a su espectador en un tiempo, espacio y acción; dichas unidades son funciones primordiales del exordio, al igual que la *captatio benevolentiae*, la cual se logra gracias al ambiente festivo y en una especie de estructura abismada, la loa abre justamente con una loa, una alabanza al “Dios de las Semillas”.

El canto está construido por medio de una anáfora relajada, como arriba se señala en negritas, que le brindan un matiz rítmico; al mismo tiempo es una oración cantada “al gran Dios de las Semillas”. Dicho dios en toda la loa fungirá como un *leit motiv*; empero, en esta primera mención del dios se engrandece, o mejor dicho, se hiperboliza su imagen al enunciarlo como “la mayor Reliquia” (v.8) y “al gran Dios” (v.16).

Ambas menciones hiperbolizadas del dios establecen a su vez un paralelismo sinonímico, es decir, que la “mayor Reliquia” se refleja como un espejo justamente al final del canto, esa proyección es por supuesto “el gran Dios de las Semillas”.

¿Pero a quién representa este dios de las semillas? Debido al contexto que nos brinda sor Juana en el tocotín, es por medio de una antonomasia que sustituye el nombre de Huitzilopochtli por el “gran dios de las Semillas”. Méndez Placarte en su notas correspondientes a los versos del 5 al 14 señala: “[...] aquí se designa sin duda Huitzilopchtli, dios de la Guerra y el

mayor de Tenochtitlan, como en cierto modo identificado con el Sol” (Méndez Plancarte, 2001, 503-504).

La oración va *in crescendo* de manera significativa por todo aquello que brinda la divinidad, al grado de situar la acción en un ritual, ritual que exige algo más que oraciones, cantos y danzas como se manifiesta en la siguiente intervención:

MÚSICA

Y pues la abundancia
de nuestras provincias
se le debe al que es
quien las fertiliza,
ofreced devotos,
pues le son debidas,
de los nuevos frutos
todas las primicias.
Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que mezclada
a su culto sirva;
y en pompa festiva
Celebrad al gran Dios de las Semillas. (vv 15-28)

En el tocotín sor Juana hace una *descriptio* de las gentilezas del dios, enumerando lo que es él y lo que pide. Esta oración, como se mencionó anteriormente, conforma parte del ritual al introducir la idea de sacrificio. La plegaria está dirigida más allá del dios; todo sacrificio está destinado a lograr la armonía del cosmos y conformar la unidad con éste, cabe aclarar lo siguiente:

La oración, entonces, debe convertirse en plegaria casi universal y así se transforma en canto que al esparcirse por espacio se convierte en flor: flor y canto para los dioses, plegaria y oración en la boca de los hombres que los dioses, asombrados, reciben, agradecen y comparten (M. Palma, 1995, 354).

Dicha oración adquiere un carácter más enérgico por la acumulación ordenada de las características del dios, por lo tanto, en voz de los músicos la monja recurre a la *evidentia* de lo que exige la deidad, dicho recurso esclarece de forma sensible lo que pide la divinidad y concluye contundentemente con una *exclamatio* imperativa que ordena “¡Dad de vuestras venas la sangra más fina” (vv. 23-24) y remata con el *leit motiv*.

Posterior al canto, la música cesa y la voz de Occidente acentúa la idea que predominará en toda la loa, que es el sacrificio. Sin embargo, la manera de darle una carga preponderante al sacrificio la encontramos en los siguientes versos:

pasan quien sacrifica
en sacrificios cruentos,
de humana sangre vertida,
ya las entrañas, que pulsán;
ya el corazón, que palpita. (vv. 34-38)

Estos versos se corresponden peculiarmente. La incidencia de “sacrificio” nos remite a una suerte de epanáfora; en la segunda repetición vemos que la palabra sacrificio es acompañada por el adjetivo cruento, este epíteto carga al verso de una manera significativa porque nos presenta el ritual prehispánico sintéticamente, el cual se reconoce en el siguiente epíteto “humana sangre”. La epanáfora como suerte de repetición de ideas semejantes afirma y reafirma la preponderancia del sacrificio. En los dos últimos versos (vv.37-38) se encuentra una suerte de *complexio* que comprende una variación.

La *complexio* presenta la siguiente estructura x...y/ x...y; sin embargo en los dos versos “ya las entrañas, que pulsán;/ ya el corazón, que palpita” la

variación se presenta en lo que corresponde al segundo hemistiquio de los dos versos; los finales de los versos representan un paralelismo sinonímico relajado. Este fragmento está cargado de figuras acumulativas, las cuales significan la idea medular de la loa: el sacrificio. Pero ¿a partir de qué perspectiva? En esta primera secuencia, sor Juana ha englobado todo un ambiente festivo y al mismo tiempo ritual, desde el tocotín hasta el dios de las semillas; la óptica de la jerónima está enfocada en lo íntegramente precolombino.

La voz de Occidente completa la expresión de un sacrificio humano; pero, sor Juana utiliza a América para dar las mayores razones. La monja menciona por primera vez la palabra “razón”, ésta es utilizada indistintamente y funciona tanto por los personajes América y Religión.

Las finezas del dios se afirman en estos versos:

pues la abundancia
de los frutos se le aplica:
y como éste es el mayor
beneficio, en quien se cifran
todos lo otros, pues lo es
el de conservar la vida,
como el mayor lo estimamos:
pues ¿qué importara que rica
el América abundara
en el oro de sus minas,
si esterilizando el campo
sus fumosidades mismas,
no dejaran a los frutos,
que en sementeras opimas
brotasen? (vv. 45-59)

La estrofa se halla plena de recursos que evidencian los demás beneficios otorgados por el dios, por tanto hay una *expolitio* al reafirmarse y

añadirse más características de la divinidad. Estos favores otorgados son justamente los que ha enriquecido a este imperio y la función de esta *expolitio* no se puede delimitar en agregar más favores del dios, sor Juana no sólo ha aumentado la imagen de esta deidad, sino que en un proceso de gradación ha seguido con el uso de otros recursos para seguir hipebolizando al ídolo con el fin de concretizar sólidamente este ritual prehispánico.

El otro fenómeno se manifiesta a partir de la pregunta retórica que enfatiza el mayor sustento, que es el alimento corporal. La palabra “mayor” se encuentra en dos ocasiones como una suerte de diáfora que, por supuesto en la segunda mención adquiere una carga semántica más fuerte. En la primera se juega en el sentido del mayor beneficio que es la comida, y en la segunda, no sólo significa el alimento como una gran utilidad, sino al mismo dios que otorga todos los beneficios tanto materiales como espirituales.

La riqueza no se queda en un nivel material, aunque se menciona que América es la más rica en ese sentido, pero esto abarca también un sentido espiritual:

AMÉRICA
su protección no limita
sólo al corporal sustento
de la material comida,
sino que después haciendo
manjar de sus carnes mismas,
estando purificadas
antes de sus inmundicias
corporales, de las manchas
el Alma nos purifica:
y así atentos a su culto,
todos conmigo repitan:
ELLOS Y MÚSICA
¡En pompa festiva,

celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv.60-72)

Los beneficios están subrayados por el paralelismo sinonímico “corporal sustento/ de la material comida”. Este recurso se liga con la idea de primero enumerar dicho favor para después explicarlo. Este recurso, llamado merismo, lleva al fragmento en un proceso que va de lo corporal a lo anímico. Por lo tanto, sor Juana al iniciar con una alabanza tan compleja al dios prehispánico, muestra a un mundo indígena sumergido en una fe fortísima hacia el “dios de las Semillas”; dicha solidez teológica que integra perfectamente los que *a priori* pide y *a posteriori* da el dios traerá, como se mostrará más adelante, implicaciones en la trama de la loa.

En medio de esta enumeración y explicación encontramos también una prosopografía, es decir, lo que hace la deidad en el proceso de llevar justamente a este alimento de lo material a lo inmaterial. La celebración se va llevando a un punto climático por la idea anterior, la cual termina nuevamente con una *exclamatio* que alaba contundentemente al dios.

2.3 SECUENCIA II. LA LLEGADA⁴

Una acotación es la que abre esta segunda secuencia: “*Entrase bailando y sale Religión Cristiana de Dama Española y el Celo de Capitán general armado y demás Soldados Españoles.*”

Al igual que las alegorías de América y Occidente, Religión y Celo son caracterizadas con un atuendo diferente al representado en la pictografía del siglo XVII, según lo anotado por Celsa Carmen García:

⁴ Para las imágenes de la alegoría de América ver Apéndice II.

De la misma manera, Sor Juana desprende a la Religión cristiana de sus atributos iconográficos: libro, cruz, llama de fuego, que le son usuales, y deja en “dama española”, que hará de pareja con el Celo, quien tampoco se representa revestido de hábitos sacerdotales, con un azote en la diestra y una lámpara encendida en la siniestra, sino como “capitán general, armado”, de aspecto fiero, con barba, figura semejante a la de Marte y a la imagen que conocemos de Hernán Cortés (C. García Valdés, 1995, 212).

Sor Juana utiliza el mismo recurso usado en la alegoría de América para revestir a las alegorías peninsulares. Por un lado, Religión ya no es tan cristianizada visualmente; esta nueva dama que la monja distingue, será la antítesis visual de América bizarra y también será una especie de contraparte del discurso prehispánico. Sor Juana equipara a sus dos alegorías femeninas, ya que es en ellas donde la dramaturga ensaya su dialéctica de la Conquista. Por el lado de Celo, se le tenía que despojar de ese atuendo poco bélico para darle toda la carga que caracteriza la fuerza del conquistador.

La primera intervención de Religión es mediante una pregunta cargada de epítetos. Esta interposición es una provocación dirigida a su compañero el Celo. Veamos:

RELIGIÓN

¿Cómo siendo el Celo tú,
sufren tus **cristianas iras**
ver que **vanamente ciega**
celebre la idolatría
con **supersticiosos cultos**
un ídolo, en ignominia
de la Religión Cristiana? (vv.73-79)

En esta parte de la loa se le atribuye a Religión, por el lado de los conquistadores, el discurso fuerte y racional. En el mundo de sor Juana no es de extrañarse que dotara a sus personajes femeninos de un discurso más complejo, la jerónima sigue una postura enérgica, contestataria a partir de sus

personajes que muestran un pensamiento complejo. “En general, es la interacción dialógica, los dos personajes masculinos (Occidente y Celo) secundan a sus mujeres (América y Religión respectivamente), formulando en sus palabras la realización de conductas que sólo ellas han sugerido” (M. Gallo, 1993, 223).

Resaltan de igual forma los epítetos negativos que subrayé, los cuales sirven para instigar a su compañero a responder en un tono similar:

CELO
Religión, no tan aprisa
de mi omisión te querelles,
te quejes de mis caricias;
pues ya levantado el brazo,
ya blandida la cuchilla
traigo para tus venganzas:
tu, a ese lado te retira
mientras vengo tus agravios (vv. 80-87)

Llama la atención el paralelismo “*pues ya levantado el brazo/ ya blandida la cuchilla*”, que resulta con carga semántica violenta que se reafirma con el término venganza.

La palabra “venganza” utilizada en este diálogo como una diáfora se manifiesta en la primera mención en un sentido conceptual, y en la segunda incidencia, como un hecho real, pues justamente están observando el ritual que llevarán a cabo las alegorías prehispánicas.

Destaco el hecho de que en esta primera intervención de las alegorías peninsulares el discurso se carga hacia el lado violento y visceral, muy al contrario de las alegorías prehispánicas que contienen un discurso religioso que explica de forma clara el porqué del ritual.

2.4 SECUENCIA III. PROCESO DE ALIENACIÓN

Esta secuencia retoma de forma significativa el festejo indígena, e inicia con la siguiente acotación: “*Van saliendo bailando el Occidente y América y acompañamiento, y Música por otro lado*”.

La didascalia no se anuncia gratuitamente; la monja ha presentado los dos mundos dando mayor peso espectacular y discursivo a las alegorías prehispánicas, mientras que las alegorías peninsulares han sido exhibidas en un modo un tanto reservado y sintético; sin embargo, la jerónima las ha expuesto con una perspectiva bastante concreta de la celebración que está siendo revelada, dicha perspectiva es la de una doctrina muy ceñida a lo ortodoxo.

Posterior a la acotación, el *leit motiv* se sigue entonando. Es la voz de la singular Dama Española quien rompe abruptamente el ambiente festivo e irrumpe precisamente en un punto anterior al clímax del ritual, todo con el fin de exponer la complejidad de los propósitos de la parte peninsular. Esto es evidente a partir de una *metalepsis*, es decir, que la celebración es tomada como una acción posterior y justamente la intervención dialógica de Religión impide asertivamente la culminación del culto americano que sería, por supuesto, el sacrificio humano.

RELIGIÓN

Yo iré también, que me inclina

la piedad a llegar antes

que su furor los embista,

a convidarles la paz

a que mi culto reciban. (vv. 91-95)

En esta misma estrofa la presencia de una anáfora, que he marcado, se une a una especie de paralelismo relajado entre los términos “paz” y “culto”,

estos vocablos se significan como una invitación donde casi se da por hecho que ésta será aceptada en la mejores condiciones; pero, también estos términos llevan sobre sí una carga irónica gracias a las acciones que desencadenará esta invitación (vv.94-95).

El breve diálogo entre Celo y Religión con que abrió la secuencia se cierra cíclicamente con la incorporación del estribillo “Y en pompa festiva/ celebrad al gran dios de las Semillas” (vv. 98-99). La apertura y cierre con el *leit motiv* de la loa indica que las alegorías peninsulares se encuentran completamente implantadas en el mundo indígena.

Sucesivo al estribillo, la siguiente acotación indica la llegada de Celo y Religión al mundo indígena. El saludo enunciado por Religión es enfático, gracias a la presencia de epítetos y de otros recursos. Veamos como se da esta afable presentación:

RELIGIÓN

Occidente poderoso,
América bella y rica
que vivís tan miserables
entre las riquezas mismas:
dejad el culto profano,
a que el demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera Doctrina
que mi amor os persuade.(vv. 100-108)

Se puede observar que mediante los epítetos se engalana y se matiza la llegada de Religión y Celo; cabe recordar que el discurso del Capitán General contiene en sí una carga semántica violenta y dirigida más a la acción que a la palabra misma, mientras que el discurso de Religión presenta otro matiz. La monja, a partir de la alegoría de la Dama Española, maneja el discurso de convencimiento que es partir de la palabra misma y no de la acción.

Consecutivo a los epítetos de salutación, se encuentra una oposición entre “que vivís tan miserables/ entre las riquezas mismas” (vv. 103-104); sin embargo, entre estas dos palabras que encabezan un oxímoron —definiendo la figura como la unión paradójica de términos antitéticos—, se observa que este corto circuito semántico se refiere a dos motivos diferentes. El primer verso es referido al aspecto religioso dado que estas alegorías viven un culto pagano y el segundo verso se orienta a la magnificencia material, teniendo en cuenta que la acción está situada en plena celebración majestuosa.

En tan breve discurso sor Juana utiliza otro recurso, la *correctio*. Esta aclaración semántica ubica al “culto profano”(v.105) como algo a lo que se tiene que renunciar obligatoriamente y, por otra parte, se tiene que superar a partir de la “verdadera Doctrina” (v. 107) cuyo móvil para dicho progreso es el “amor”(v.108).

A partir de este momento de la acción existe todo un proceso complejo de alienación por parte de las alegorías precolombinas. Por una parte, Religión ha sido presentada ante éstas con un discurso aderezado, la reacción de América y Occidente comienza a establecer ese proceso de extrañamiento a nivel visual y dialógico:

OCCIDENTE

¿Qué gentes no conocidas
son éstas que miro, ¡Cielos!
que así de mis alegrías
quieren impedir el curso?

AMÉRICA

¿Qué Naciones **nunca vistas**
quieren oponerse al fuero
de mi potestad antigua?

OCCIDENTE

¡Oh tú, extranjera Belleza;
¡oh tú, Mujer peregrina!

Dime quién eres, que vienes
a perturbar mis delicias. (vv. 109-119)

Es claro que este proceso de alienación comienza con las *interragaciones* donde se presentan claramente dos planos; el visual y el discursivo, tal como lo comenta Verónica Grossi: “Las figuras americanas, América y Occidente, se sirven de los sentidos del oído y de la vista para poner en duda y disputar los argumentos de las personificaciones imperiales, los cuales son ininteligibles” (V. Grossi, 2003, 674).

En el diálogo de Occidente los versos anáforicos (vv.116-117) exhiben un paralelismo sinonímico con una carga semántica también alienante entre “extranjera” y “peregrina”; dichos términos se reflejan de manera especular.

La argumentación que sor Juana da a Religión se dirige hacia un convencimiento racional, pero este discurso es retóricamente complejo y por demás alientante. El recurso de la *correctio* nuevamente es empleado en la voz de Religión al insistir en la idea de superación y conversión religiosa; dicha empresa resulta arriesgada y autoritaria gracias a la respuesta que le dan los interlocutores.

RELIGIÓN
Soy la Religión Cristiana,
que intento que tus Provincias se
se reduzcan a mi culto. (vv. 120-122)

La réplica en las voces de América y Occidente implican una suerte de anáforas relajadas que van *in crescendo*; la respuesta es una negativa ante la sumamente extraña propuesta en la voz de la Dama Española:

OCCIDENTE
Buen empeño solicitas.
AMÉRICA

Buena locura pretendes.
OCCIDENTE
Buen imposible maquinas.
AMÉRICA
Sin duda es loca, dejadla,
y nuestros cultos prosigan
MÚSICA Y ELLOS
Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas. (vv. 123- 129)

Justamente estas anáforas relajadas (vv.123-125) son al mismo tiempo una *distributio* como figura de acumulación, ya que en el juego de voces una va hilando la enumeración y la otra voz agrega una idea de forma ascendente, hasta que la intervención contundente de América da a Religión el adjetivo de “loca”, entonces hay una ruptura con la invitación racional de la alegoría peninsular; y se cierra con la antonomasia del “Gran dios de las Semillas”.

El discurso violento enunciado por Celo por medio de la *interrogatio* va llevando la acción a un punto casi climático:

CELO
¿Cómo, bárbaro Occidente,
cómo ciega Idolatría,
a la Religión desprecias
mi dulce Esposa querida?
Pues mira que a tus maldades
ya has llenado la medida
**y que no permite Dios
que en tus delitos prosigas
y me envía a castigarte.** (vv. 130-138)

La primera intervención directa entre Celo, América y Occidente es una acción que en sí misma está cargada de cierto arrebató. Los versos anafóricos (vv.130-131) en donde se encuentra la *interrogatio* están estrechamente relacionados con los epítetos “bárbaro Occidente” y “ciega Idolatría”. Dichos calificativos acumulan cierto sentido de humillación a las alegorías americanas,

pero destaca un sinónimo por demás especial que se le da a América: el de Idolatría⁵. En este término se recalca que en la alegoría se ha concentrado todo el paganismo de estos indios.

La *metalepsis*, posterior a la *interrogatio*, no sólo adelanta la acción del castigo ante la negativa de conversión de las otras alegorías, sino que sirve a la respuesta que se da en la voz de Occidente, para este efecto la *notatio* reafirma ese extrañamiento. Esta *notatio* destaca los rasgos distintivos faciales de Celo: “¿Quién eres que atemorizas/ con sólo ver tu semblante?” (vv. 139-140). En estos versos se encuentra esa alienación en un nivel eminentemente visual, fenómeno que muestra el enojo con el cual sor Juana ha personificado a Celo.

Considero pertinente hacer una aclaración acerca de la visión religiosa que sor Juana ha dispuesto en sus alegorías peninsulares, una visión que en sí debería de ser homogénea. No obstante, sin bien las perspectivas que se muestran en la alegorías ibéricas no se contraponen si son distintas, hasta esta parte de la acción la Religión muestra a un Dios piadoso y misericordioso, lleno de paz; empero, para Celo Dios es equivalente a castigo y a venganza, muy al contrario de las alegorías prehispánicas en donde sor Juana las muestra con una postura muy homogénea con respecto a su dios.

Una *distinctio* es empleada en el discurso de Celo, a través de la expresión “Ministro”, en la primera mención la alegoría es en sí misma la que sirve a Dios, es decir, que el Celo mismo se encarga de advertir las faltas que han cometido sus interlocutores y en la segunda mención, que arriba subrayo, los “ministros” son los soldados que acompañan a Celo, pero a comparación de

⁵ En *Tesoro de la lengua* la palabra significa:” De ídolo se dice idólatra, el gentil y pagano que adora los ídolos; idolatría, adoración de ídolos.”

su Capitán estos funcionarios no sólo advierten sino que se encargan de tomar la ira de Dios en sus manos.

La *enumeratio* interrogativa que se presenta en Occidente continúa este trance alienante gracias a que el discurso de ambas alegorías sigue sin ser comprendido:

OCCIDENTE

¿Qué Dios, qué error, qué torpeza,
o qué castigos me intimas?
Qué no entiendo tus razones
ni aun por remotas noticias,
ni quién eres tú, que osado
a tantos empeños te animas
como impedir que mi gente
en debidos cultos diga:

MÚSICA

¡Y en pompa festiva,
Celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv. 156-165)

No sólo se encuentra la *enumeratio* que comienza con anáforas, sino que, por medio de una *evidentia* se ordenan y clasifican esas razones que parecen caóticas al oído y vista de las alegorías prehispánicas, con lo cual se remata con una contundente y fuerte alabanza al dios de las semillas.

El verso “ni aun por remotas noticias” (v.159) resulta un tanto enigmático. Esas remotas noticias se refieren a que la monja expresa en sus alegorías que efectivamente se tenía conocimiento de la llegada de nuevos seres a tierras americanas. Si revisamos las crónicas encontramos estas noticias.

A pocos días vino un macehual [hombre del pueblo], de Mictlancuauhtla, que nadie lo envió, ni principal ninguno, sino sólo de su autoridad. Luego que llegó a México, se fue derecho al palacio de Motecuhzoma y díjole: señor y rey nuestro, perdóname mi atrevimiento. Yo soy natural de Mictlancuautla; llegué a las orillas de la mar grande, que andaba de una parte a otra y no llega a las orillas, y esto jamás lo hemos visto, y como guardadores que somos de las

orillas de la mar, estamos al cuidado. Dijo Motecuhzoma; sea norabuena, descansad (M. León Portilla, 2006, 15).

Mediante una *expolitio* utilizada en el discurso de América se reafirma e insiste con mucha más fuerza en la ideas expresadas en la voz de su compañero el “Indio galán”:

AMÉRICA

Bárbaro, loco, que ciego
con razones no entendidas
quieres turbar el sosiego
que en serena paz tranquila
gozamos: ¡cesa en tu intento,
si no quieres que en cenizas
reducido, ni aun los vientos
tengan de tu ser noticias.
Y tu esposo, y tus vasallos.

(*Al Occidente.*)

negad el oído y vista
a tus razones, no haciendo
caso de sus fantasías;
y proseguid vuestros cultos,
sin dejar que advenedizas
Naciones osadas quieran
intentar interrumpirlas. (vv. 166-181)

El tono del diálogo de América se equipara con el de su interlocutor, el Celo. La *enumeratio* en el primer verso muestra todavía ese extrañamiento, sin embargo, en la *expolitio* no sólo se vuelve al tema alienante y a la negativa de trocar un culto por otro, sino que las “razones no entendidas” no son suficientes para la alegoría precolombina.

En esta estrofa destaca que el discurso de América es toda una *distributio* ante las exigencias de su interlocutor, niega todas las razones hasta amenazar a Celo y por medio de una *imperatoria brevetias* no sólo ordena a

Occidente se siga con el culto, sino que manda en el mismo tono bélico a su interlocutor el Celo que cese en sus intentos. Por consiguiente, los discursos se equiparan, pero no entre alegorías de un mismo género sino entre esa América bizarra, valiente y ese Capitán.

Sor Juana le da aun más peso retórico al discurso de América, en un principio ella rompe con la invitación de Religión llamándola “loca”, y en esta estrofa de la misma forma le dice “loco” a Celo; ante esta visión prehispánica no hay lugar para discursos tan complejos e incomprensibles, esto se manifiesta cuando en voz de América encontramos un epíteto despectivo al dirigirse a Celo y Religión como “advenedizas /Naciones” (vv.179-180):

Es el violento proyecto imperial de conquista militar y evangelización el que carece de legitimidad. Las razones y argumentos esgrimidos por las personificaciones imperiales son más bien “fantasías” inconscientes, sin peso de verdad los españoles forman parte de “advenedizas/Naciones”, cuya osada empresa militar, cruenta, alejada de toda búsqueda de conocimiento intelectual, es moralmente reprochable (V. Grossi; 2003, 675).

Ante la negativa de América y Occidente de convertirse al culto cristiano, y ya emparejados los discursos bélicos, la voz de Celo proclama:

CELO

Pues la primera propuesta
de paz desprecias altiva,
la segunda de la guerra
será preciso que admitas.

Toca al arma, ¡guerra, guerra! (vv.184-188)

Es este un punto de debate importante, la crítica ha trazado varios caminos para llegar a la postura de sor Juana en esta temática de la Conquista, sin tomar en cuenta completamente que las fuentes de la monja fueron variadas y que esa tan buscada dirección, en mi criterio, no es clara y tampoco

es tan importante, sino que esta monja jerónima muestra distintas visiones de un mismo hecho simultáneamente, ya que da la visión del conquistador y del vencido.

Con respecto a la estrofa anterior hay un punto importante que bien puntualiza Margo Glantz:

Predicar la verdadera fe (explicarla dársela a entender a los indígenas) es uno de los actos previos —ineludible— a la declaración de guerra. Ésta se convertirá en legítima o justa sólo en el caso de que los indígenas se nieguen a aceptar la verdadera fe, “explicada” en el texto del requerimiento⁶, leído en Español lengua incomprensible para los indios, antes de declarar la guerra. Esta estratagema legal tranquilizó a las conciencias regias y pontificias y permitió establecer un dominio con base en el derecho natural, que exigía salvar a los indígenas contra sí mismos y los obligaba a renunciar a sus prácticas idolátricas y “horrendas”, prácticas que, insisto, en México eran reminiscentes de uno de los sacramentos cristianos más significativos, el de la Eucaristía (Margo Glantz, 1995, 156).

Hasta esta parte, en la voz de Celo se enuncia la palabra “paz”; el sentido de dicho término no es otra cosa que la antítesis de la guerra, una guerra que poco a poco se ha ido anticipando en la acción.

⁶ “En efecto, brevemente debía exponer el Capitán a los indios, que Dios creó el cielo y la tierra y la pareja original; la numerosa generación habida a partir de entonces obligó a los hombres a dispersarse por reinos y provincias; Cristo encargó a San Pedro que fuese señor y superior de todos los hombres de mundo y [...] le permitió también estar en cualquier otra parte del mundo y juzgar y gobernar a cristianos, moros, judíos, gentiles y gentes de cualquier otra secta. Uno de estos pontífices, como señor del mundo, donó las islas y tierra firme del Mar Océano a los reyes de España. Las gentes a quienes esto se ha notificado, sin resistencia han obedecido y recibido benignamente y tratado como a sus súbditos. Los nuevamente requeridos deben hacer lo mismo. El capitán les requiere que entiendan bien lo dicho, tomen para deliberar el tiempo justo y reconozcan a la Iglesia por señora universal, al Papa en su nombre, y su lugar a los reyes españoles [...] Si lo hacen, se les recibirá con amor y caridad [...] Si no acceden o dilatan maliciosamente la respuesta, el capitán les hará la guerra y los sujetará al yugo de la Iglesia y de los reyes, los esclavizará, así como a sus mujeres y a sus hijos y los vencerá [...]” (J. López Palacios Rubios, 1954, CXXV).

La secuencia se remata con una *imperatoria brevitatis* donde se da el grito bélico que resulta más enérgico gracias a la *epanalepsis* “¡guerra, guerra!” (v.200)

Sor Juana sintetiza de manera precisa este proceso; por un lado muestra a sus alegorías prehispánicas completamente perturbadas y, por el otro, enseña la conciencia del conquistador visceral y violentamente “justificado” ante la negativa de sus interlocutores.

En esta última parte la ironía que se había encontrado en la voz de Religión adquiere sentido, ese convidarles un nuevo culto por medio de la paz resulta ser contrario y la secuencia se clausura con el grito de guerra, sin importar que aquella primera invitación se reduce justamente a una invitación, las alegorías peninsulares no dan las razones suficientes para la conversión religiosa.

La monja jerónima no sólo hace coincidir en tan breve acción visiones antitéticas en cuanto a la Conquista, sino que confluye un momento histórico, que es la presencia de los españoles en el momento de una celebración religiosa.

La alienación por parte de las alegorías prehispánicas las empata sor Juana en un nivel visual y discursivo. América es la voz contestataria, pero no por eso poco racional ante el fenómeno de extrañamiento que observa y escucha con las muy escasas razones no entendidas que dan sus interlocutores. Son discursos que hasta esta parte no logran confluir y por eso se alejan, y se vuelven extraños uno y otro. Por eso las alegorías regresan al lugar común que es “*Y en pompa festiva celebrad al gran Dios de las Semillas*”.

2.5 SECUENCIA IV. CONQUISTA CRUENTA

La acción se abre en plena batalla gracias al sonido de cajas y clarines, una resonancia que remite prácticamente a una acústica de corte marcial.

Sor Juana ha expuesto desde el encuentro de las alegorías peninsulares y prehispánicas un alto nivel de alienación, esto tanto en el plano retórico como en el visual. Sin embargo, es en esta secuencia todavía climática donde se evidencia este proceso de extrañamiento. En la voz de Occidente se muestra esta causa:

OCCIDENTE

¿Qué abortos el Cielo envía
contra mí? ¿Qué armas son éstas,
nunca de mis ojos vistas?

¡Ah, de mis Guardas! **¡Soldados:**

las flechas que prevenidas

están siempre, disparad!(vv.189-194)

La primera pregunta resulta asombrosa al seguir las alegorías prehispánicas en este trance, la segunda reafirma la intención de la primera pregunta y también de forma paralela se apela a ese desconcierto en el plano visual.

Destaca aquí un recurso que en el resto de la loa no se había presentado y que lo asocio con el contexto de la acción. En la segunda *exclamatio*, que arriba subrayo, debido al momento de confusión y de exaltación dentro de la obra, el uso de un hipérbaton en la voz de Occidente (es decir, de alterar el orden sintáctico de la oración), de alguna manera traza la confusión y la forma de responder al fenómeno que se está presentando. Al mismo tiempo, en este recurso del hipérbaton se encuentra una *imperatoria*

brevitas dirigida al ejército prehispánico para responder al ataque de sus antagonistas.

En el plano discursivo sor Juana ha hiperbolizado la acción en los ojos de Occidente hasta llevarlo a un nivel de confusión mostrado en el hipérbaton, mientras que en la India bizarra, en un tono menos hiperbolizado pero aún de suma extrañeza, se reafirma ese plano visual de su compañero haciendo uso de las *interrogationes* que al mismo tiempo son de un paralelismo sinonímico.

AMÉRICA

¿Qué rayos el Cielo vibra
contra mí? ¿Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?
¿Qué Centauros monstruosos
contra mi gente militan? (vv. 195-199)

En esta intervención de la India bizarra el uso constante de epítetos como “fieros globos” y “Centauros monstruosos” llevan, en un nivel tanto retórico como visual, a ese punto máximo de la acción que coincide de manera peculiar a ese proceso de alienación.

La monja jerónima, hasta este punto, ha colocado las piezas de cada acción estratégicamente. Las alegorías peninsulares justamente llegan en medio de una celebración religiosa, en este caso la fiesta del Teocualo; sin embargo, ha habido un primer aviso para que las alegorías prehispánicas se conviertan y la intervención bélica se da antes de que la celebración prehispánica culmine.

En la secuencia anterior se revisó la forma en que los españoles justificaron la conquista cruenta, creo conveniente en esta secuencia mostrar la visión prehispánica debido a que la hermana jerónima en esta escena hace

alusión a ese momento de intervención bélica, todo esto a partir de la crónica del vencido:

Luego pidieron [los mexicas] la fiesta de Huitzilopochtli. Y quiso ver el español cómo era la fiesta, quiso admirar y ver en qué forma se festejaba.

Y cuando hubo llegado la fiesta de Tóxcatl, al caer la tarde, comenzaron a dar cuerpo, a hacer en forma humana el cuerpo de Huitzilopochtli, con su semblante humano, con toda la apariencia de un hombre.

Y esto lo hacían en forma de cuerpo humano solamente con semilla de bledos: son semillas de bledo de chocolate.

Pues así las cosas mientras se está gozando de la fiesta, ya es baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son un mismo estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles toman la determinación de matar gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra.

Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo; le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada (León Portilla, 2006, 74-75, 78-79)

Sor Juana sintetiza de manera magnánima las visiones tanto del conquistador como del conquistado. La batalla alcanza su punto cumbre gracias a las *exclamaciones* que se escucha dentro: “¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra! (Tocan)/ ¡Viva España! ¡Su rey viva!” Por una parte este recurso indica que la batalla está siendo ganada por las alegorías peninsulares y por otra, se ensalza el corte épico para animar la lucha.

La *imperatoria brevitatis* que lanza Religión a Occidente es contundente, ya que hasta este punto de la acción ni por medio del discurso ni por medio de la acción misma se han rendido los interlocutores. La respuesta de Occidente reafirma la *imperatoria* de Religión cuando responde la otra alegoría:

OCCIDENTE

Ya es preciso que me rinda

tu valor, no tu razón. (vv. 203-204)

El uso constante de la *correctio* reafirma que la fuerza puede rendir a cualquiera y este poderío se revela en esos “fieros globos”, pero la razón es algo que por ningún medio se puede forzar. A esto Beuchot comenta:

No admite, pues, Sor Juana la evangelización por la fuerza, sino por la persuasión mediante el razonamiento. Por aceptar que primero tuvo que ser vencida, para España, y luego para la fe cristiana. Con ello vemos a Sor Juana participar en el arduo debate de los juristas, filósofos y teólogos acerca de la conquista y la evangelización, o por lo menos se le ve recoger algunas opiniones de esto, y a través de sus compactos versos dejar caer su opinión en el ánimo de la gente (M. Beuchot, 1995, 359).

El recurso de la *expeditio* se presenta cuando en la voz de la Religión se establece:

Si, porque haberla vencido
le tocó a tu valentía,
pero a mi piedad le toca
el conservarle la vida;
porque vencerla por fuerza
te tocó; mas el rendirla
con razón me toca a mí,
con suavidad persuasiva. (vv. 210-217)

La *expeditio* funciona gracias a que se han enumerado las dos formas de la conquista. En la voz de Religión se ha eliminado la fuerza como medio de invasión y justamente se elige la más compleja, con la que se ha reiterado una y otra vez a lo largo de lo que es la razón.

Dentro, de las cuatro alegorías que la monja presenta, tanto América, Occidente y Religión van presentando matices. En la alegoría del Celo no se encuentran estas gradaciones, pues este personaje nunca cambia el discurso

bélico, es decir, que en éste se haya concentrada la fuerza ya que el discurso racional le ha sido negado por la dramaturga:

CELO
Si has visto la protervia
con que tu culto abominan
ciegos, ¿no es mejor que todos
mueran? (vv. 218-221)

Muy al contrario de su compañero, Religión está colocada en otro plano discursivo, ya que es ella la que dirige ahora las acciones de su compañero:

RELIGIÓN
Cese tu justicia,
Celo; no les des muerte:
**que no quiere mi benigna
condición que mueran, sino
que se conviertan y vivan.** (vv. 222-226)

La acción poco a poco se ha ido relajando; sin embargo, como se ha visto, el tono agresivo y violento de Celo es aplacado con otra *imperatoria brevitatis* por parte de su compañera.

Subsecuente a esa orden, los argumentos de Religión se van llevando a otros niveles, ya que el siguiente recurso que coloca sor Juana en su alegoría es la *prodiortosis*. Dicho recurso reafirma la corrección de una acción que, en este caso, aún no se ha llevado a cabo; por lo tanto, se manifiestan las intenciones de la Dama española.

Los discursos de las voces femeninas llegan a un nivel retórico un tanto complicado. Ahora es la voz de América que interpela a la voz de la Religión de manera contundente:

AMÉRICA

Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva,
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades! (vv.227-236)

En los primeros versos sor Juana utiliza un paralelismo sinonímico gracias a que en la voz de América se repite la idea de no morir y de transformación, ideas que se habían planteado en la Religión.

La prolepsis, como otro recurso, se prueba claramente, gracias a que se adelanta la mención de la conversión intelectual sin que ésta se haya dado aún. Por otra parte, a esta prolepsis se contrapone de manera antitética una *correctio* al negar la condición de esta conversión espiritual. A lo que Verónica Grossi comenta:

América defiende con dignidad, con valentía su derecho a la libertad humana, a ejercer el libre albedrío. No ha sido vencido el espacio interior del entendimiento, es un reducto inexpugnable, ante las armas imperiales, tanto militares como retóricas, físicas e ideológicas (V. Grossi; 2003, 675).

La hermana jerónima brinda a sus alegorías una capacidad de raciocinio en la cual se apela a esa libertad absoluta de creencia llamada libre albedrío, tanto así que Occidente secunda la voz de su compañera:

OCCIDENTE

Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;
y en esto claro se explica

que no hay fuerza ni violencia,
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas! (vv.237-246)

En este último diálogo hay una concatenación de recursos retóricos. El paralelismo sinonímico enfatiza la idea de libre albedrío y de forma simultánea la *correctio* niega nuevamente la conversión. Por último, al final de esta secuencia la presencia de una anáfora enlaza la unión estrecha e integral entre el corazón del mundo prehispánico y el dios de las Semillas.

2.6 SECUENCIA V. PROCESO DE LA *CONCILIATIO*

El punto climático poco a poco ha descendido; por una parte, las alegorías prehispánicas han sido sometidas por medios bélicos y, por otra, sor Juana muestra a estas alegorías con una gran fuerza discursiva que deriva en el libre albedrío.

Posterior a la dominación ejercida por el personaje de Celo, la acción es suavizada en la voz de Religión por medio del recurso de la *distributio* al contraponer de forma paralela “fuerza” y “caricia”, estos términos cambian drásticamente la acción. Sin embargo, la palabra “caricia” adquiere también un matiz irónico gracias al sometimiento violento y cruento ejercido por las alegorías peninsulares:

RELIGIÓN
Espera, que aquesta no
es fuerza, sino caricia
¿Qué Dios es ése que adoras? (vv.247-249)

La pregunta en voz de la Dama Española marca una transición con las acciones desarrolladas anteriormente; destaca este recurso no sólo como un rompimiento, sino como un cuestionamiento que sor Juana coloca en una parte medular de la acción. La acción anterior es el sometimiento bélico, la pregunta en esta parte de la obra implica un absurdo, ya que ésta bien se pudo haber planteado desde el primer encuentro entre las alegorías; por lo tanto, la monja vela una crítica ante esa conquista visceral en la primera intervención peninsular ya que no hay “razones” preestablecidas que hayan valido para la Conquista.

La respuesta en la alegoría de Occidente se realiza mediante un paralelismo sinonímico de manera muy sintética, gracias a que reafirma los argumentos planteados al inicio de la loa en voz de América:

OCCIDENTE

Es un Dios que fertiliza
los campos que dan los frutos;
a quien los cielos se inclinan,
a Quien la lluvia obedece
y, en fin, es Él que nos limpia
los pecados, y después
se hace Manjar, que nos brinda.
¡Mira tú si puede haber,
en la Deidad más benigna,
más beneficios⁷ que haga
ni más que yo te repita. (vv. 250-260)

El discurso anterior es una *descriptio* de la divinidad y, en este caso, se exponen las consecuencias de un acto que son las acciones del dios y se

⁷ En la *Carta atenagórica*, sor Juana habla de los beneficios al referir que el mayor favor que Cristo brinda a los hombres es la ausencia de los beneficios negativos.

concluye con una hipérbole de su gran bondad. Una deidad que da lo justo y no más.

La respuesta en voz de Religión es una *exclamatio* sorpresiva ante la *descriptio* que se le da del dios de las semillas:

RELIGIÓN

¡Valgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o que cifras
de nuestras sacras Verdades
quieren ser estas mentiras?

¡Oh cautelosa Serpiente!

¡Oh Áspid venenoso! ¡Oh Hidra,

que viertes por siete bocas,
de tu ponzoña nociva
toda la mortal cicuta

¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas Maravillas?

Pero con tu mismo engaño,
si dios mi lengua habilita

te tengo de convencer. (vv. 261-275)

La *exclamatio* contrasta las imágenes de los dioses, aunque el dios prehispánico es una deidad benigna a los ojos de las alegorías prehispánicas, para las alegorías peninsulares es una antítesis (demoníaca) del Dios verdadero.

Las *exclamations* ordenadas a manera de anáforas (vv. 265-266), realzan el discurso de Religión, el cual está encaminado a mostrar la celebración indígena como algo demoníaco al introducir a una especie sinónimos demoníacos centrados en la serpiente. Ésta además de simbolizar al mismo diablo, se le asocia con la herejía, el engaño y la envidia. En la simbología religiosa este reptil ha estado presente desde el inicio de la historia de la humanidad gracias a que: “En los textos sagrados la serpiente es la

encarnación del mal y del demonio, y es el terrible tentador de Adán y Eva, responsable de pecado original” (L. Impelluso, 2003, 270).

El segundo animal es el áspid otro reptil cuyo veneno es altamente mortífero al cual se refiere lo siguiente: Áspid es una serpiente que representa el género humano. Es astuta y traidora, y experta en el mal; cuando ve a los que hacen encantamientos, que quieren seducirla y atraparla mediante engaño, taponan perfectamente sus oídos: oprime uno contra el suelo, y el otro mete la cola con firmeza, para no oír nada (J. Stuart, 2002, 226).

Y por supuesto la hidra como “El animal que tiene siete cabezas como siete cabezas son los pecados capitales, que, arraigados en el individuo habituado al mal, vuelven a crecer a pesar de que se trate de eliminarlos” (L. Impelluso, 2003, 362).

Sor Juana muestra en estas tres bestias el poder eficaz del demonio para trasfigurar las sacras verdades pertenecientes únicamente al Dios verdadero.

El animal que más destaca la monja es la hidra, debido que el recurso utilizado para mencionarla es una *metalepsis*, primero enuncia la causa que son la siete bocas del animal y posteriormente el efecto que es la “nociva ponzoña” (v. 266). A nivel discursivo significa que esa ponzoña representa las mentiras que han aprendido y practicado las alegorías prehispánicas, lo cual contextualiza de forma contundente que el mundo precolombino no sólo ha vivido en el engaño, sino en un engaño perfectamente armado a partir de la voz del mismo demonio.

Los últimos tres versos representan el recurso medular de la secuencia: la *conciliatio*. En este discurso tan alusivo a lo idolátrico y pagano, la *conciliatio* funciona para aprovechar las palabras del otro, en este caso de América y Occidente, para la causa del discurso de Religión. El recurso a nivel retórico

funciona como el mecanismo para transmutar los discursos y, como bien apunta Daniel Santillana, en lo siguiente:

En realidad, la Iglesia católica ha mantenido siempre una doble actitud hacia otras religiones antiguas y modernas: por una parte, rechaza lo que considera contrario a su dogma y, al mismo tiempo, trata de encontrar algún punto de contacto para integrarlas a su visión del mundo. El camino para la aceptación de lo diferente es doble: bien interpretando alegóricamente los contenidos de las otras religiones, extrayendo de ellas enseñanzas ocultas o bien haciendo resaltar, bajo la lectura literal, un dogma de fe católico que se creía prefigurado en otra religión. (Santillana, 2007, 448)

En la voz de América se declara una *comparatio*, ésta permite establecer una relación entre las visiones que muestran ambas partes; empero, el lado precolombino sigue creyendo solamente bajo los ojos de su propia perspectiva:

AMÉRICA

¿En qué, suspensa, imaginas?
¿Ves cómo no hay otro Dios
como Aqueste, que confirma
en beneficios Sus obras? (vv. 276-279)

El cuestionamiento afianza el discurso americano y de igual forma la *comparatio* reafirma nuevamente el mayor beneficio del dios del panteón prehispánico.

El discurso peninsular funcionará no sólo como una respuesta, sino que será una concatenación de analogías:

RELIGIÓN

De Pablo con la doctrina
tengo que argüir; pues cuando
a los de Atenas predica,
viendo que entre ellos es ley
que muera el que solicita
introducir nuevos Dioses,
de que a un Dios no conocido
ellos un altar dedican,

les dice: “No es deidad nueva,
sino la no conocida
que adoráis en este altar,
la que mi voz os pública.”
Así yo...¡Occidente, escucha;
oye, ciega Idolatría,
pues en escuchar mis voces
consisten todas tus dichas!(vv. 280-295)

La primera parte analógica establecida se presenta bajo el matiz del *exemplum*, es decir, como una narración de un episodio con el fin de reafirmar lo que se trata y, por supuesto, tomado de la Biblia (*Hechos de los Apóstoles* XVII, 22-3) para reafirmar de manera contundente la idea de transmutar los discursos. A partir del *exemplum*, ya no se habla del dios de las semillas, sino de una deidad no conocida. De alguna manera con este recurso retórico; se neutraliza parcialmente la idea de Dios para cualquiera de las dos posturas que presenta la monja jerónima y rebasa el recurso retórico, como comenta Bénassy-Berling:

En la Loa para *El Divino Narciso* se alude al célebre sermón de San Pablo sobre el areópago en que el apóstol toma como punto de partida el culto ateniense a un dios desconocido. Para la religiosa mexicana este texto adquiere un sentido que no existía en absoluto en el espíritu de sus contemporáneos. Toda una tradición de Padres de la Iglesia había descubierto en la antigüedad grecolatina una especie de prerrevelación (Bénassy-Berling, 1983, 323).

Posterior al *exemplum*, mediante la *exclamatio* se interpela y llama contundentemente a Occidente, sin embargo, América sigue siendo nombrada como “Idolatría” debido a que sor Juana la ha dotado con la gran libertad de ejercer ese libre albedrío y, como bien anota Robin Ann Rice:

La capacidad de Occidente de penetrar el mundo restringe a su comprensión literal de los fenómenos. América, en cambio, tiene el poder de descodificar el discurso al nivel alegórico y anagógico” (R. Ann-Rice, 2005, 33).

El *exemplum* es sólo el inicio, la voz de Religión comienza aquí una *comparatio* más explícita y más compleja:

Esos prodigios que cuentas,
esos prodigios que intimas,
esos visos, esos rasgos
que debajo de cortinas
supersticiosas asoman;
esos portentos que vicias,
atribuyendo su efecto
a tus Deidades mentidas,
obras del Dios Verdadero,
y de Su sabiduría
son efectos. Pues si el prado
florido se fertiliza,
si los campos se fecundan,
si el fruto se multiplica,
si las sementeras crecen,
si las lluvias se destilan,
todo es obra de Su diestra;
pues ni el brazo que cultiva
ni la lluvia que fecunda
ni el calor que vivifica
diera incremento a las plantas,
a faltar Su productiva
Providencia, que concurre
a darles vegetativa
alma. (vv. 296-320)

Sor Juana utiliza nuevamente una especie de *complexio* (vv.296-297) relajada al dar una acumulación de elementos que anteriormente se habían mencionado, para mostrar las finezas del dios de la semillas, por lo tanto, vemos que gracias al recurso de la *conciliatio* se va tejiendo ese entramado de analogías que van entrelazando una nueva red de significado. Sin embargo, al mencionar “cortinas/ supersticiosas” (vv. 300-301) está aludiendo justamente a ese falsa y errónea religión que se tiene que abandonar.

El paralelismo es empleado nuevamente con el fin de trazar un puente entre las “Deidades mentidas” (v. 304), donde el adjetivo significa que no dice la verdad maliciosamente con el “Dios Verdadero” (v. 305). La monja jerónima reutiliza la *complexio* relajada a manera que ésta sirva de forma especular y analógica entre lo que otorga un dios y otro, no sin antes que esta analogía atienda a los intereses de la parte peninsular.

La respuesta de América, debido a su carga discursiva racional, emprende con analogías depositadas en la *interrogatio* una propuesta:

AMÉRICA

Cuando eso así sea,
díme: ¿será tan propicia
esa Deidad, que se deje
tocar de mis manos mismas
como el Ídolo que aquí
mis propias manos fabrican
de semillas de sangre
inocente, que vertida
es sólo para ese efecto? (vv. 321-329)

Sin embargo, esta analogía se establece en el recurso de la *imago*, es decir, se compara el hecho de tocar a la deidad autóctona de forma muy similar a la otra entidad divina, lo cual las acerca de forma más estrecha.

Es evidente que el hecho de tocar a una deidad o a otra establece diferencias significativas:

RELIGIÓN

Aunque su Esencia Divina
es invisible e inmensa,
como Aquésta está ya unida
a nuestra Naturaleza,
tan humana se avecina
a nosotros, que permite
que Lo toquen las indignas

manos de los Sacerdotes.

AMÉRICA

Cuanto a aqueso, convenidas
estamos, porque a mi Dios
no hay nadie a quien se permita
tocarlo, sino a los que
de Sacerdotes Le sirvan;
mas ni entrar en Su Capilla
se permite a los seglares. (vv. 330-345)

El recurso de la *notatio* (vv. 330-331) evidencia de manera clara estos rasgos distintivos del dios, pero esta *notatio* implica en un *oximoron*. Si bien se están haciendo evidentes las cualidades del Dios, éstas no son visibles; empero, aunque no se ven las finezas de la divinidad, es claro que éste existe gracias a que puede ser tocado por todos. Mediante la voz de América se hace una *distributio* de su dios, en el sentido que éste no puede ser acariciado por todos sino sólo por los sacerdotes, es decir, que este dios no es accesible para todos.

Sor Juana, en esta secuencia, comienza a disponer diferencias sustanciales en cuanto a la comunión que se puede establecer entre un dios y el otro. El discurso de América en un inicio se manifestaba como una gran *distributio* en contra de sus interlocutores, y para esta parte de la acción, este recurso se va encaminando a negar las cosas que no se permiten en su credo.

El argumento que se manifiesta en Occidente se acerca más a un convencimiento sin resistencia racional:

OCCIDENTE

Y díme, aunque más me digas:
¿será ese Dios, de materias
tan raras, tan exquisitas

como de sangre, que fue
en sacrificio ofrecida,
y semilla, que es sustento? (vv. 348-353)

En la *interrogatio* se muestra la preocupación de sacrificio y sustento, por lo cual se sigue con la idea de que sólo los beneficios materiales de un dios se obtienen a partir de un sacrificio.

El discurso de Religión, sin olvidar que continúa con un discurso de *conciliatio*, utiliza el recurso de la *frequentatio* al recoger los puntos diseminados que poco a poco han dejado América y Occidente, para entramar la siguiente idea:

RELIGIÓN
Ya he dicho que es Su infinita
Majestad, inmaterial;
mas Su Humanidad bendita,
puesta incrüenta en el Santo
Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en su Carne y Sangre misma:
y su sangre, que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,
inocente, pura y limpia
fue la Redención del Mundo. (vv. 354-367)

En el discurso se hace una prosopografía al describir las cualidades del Dios, sin embargo, el epíteto “Humanidad bendita” prefigura la existencia de un dios plenamente humano inmensamente y materialmente cercano al hombre mismo y también prefigura a la alegoría de Narciso-Cristo presentadas en el auto, pero el misterio no se queda sólo en lo anterior, sino que el sacrificio lo hace el dios, no los hombres. Por lo tanto, la *conciliatio* sigue su efecto y se

pasa de forma paralela y antitética del sacrificio al Santo sacrificio, del maíz al trigo, sin dejar de ser un sustento en ambos casos; la carne y la sangre no son de naturaleza humana, sino que es la sangre y carne del Dios, y que de manera semejante se celebra en un altar. Se concluye que el sacrificio se realiza no para unos cuantos sino para todo el mundo. Sor Juana hiperboliza al dios peninsular con el efecto de transformar y dejar al mismo tiempo el culto prehispánico.

La discusión, que la monja expone, sirve para contraponer el argumento del otro y así transformar a éste de forma eficaz para el fenómeno de la evangelización o, como bien comenta Benassy-Berling:

Lo más monstruoso de la religión azteca debía justamente convertirse en el mejor camino para alcanzar la verdadera fe: la antropofagia religiosa conducirá a la eucaristía (Benassy-Berling, 1983, 322).

La secuencia concluye con una *interrogatio* por parte de América:

AMÉRICA

Ya que esas tan inauditas
cosas quiera yo creer,
¿será esas Deidad que pintas,
tan amorosa, que quiera
ofrecérseme en comida,
como Aquésta que adoro? (vv.368-373)

Por medio de la *interrogatio* se vislumbra una especie de resistencia. Es indispensable recordar que la parte racional e intelectual sor Juana la ha caracterizado en América, y el proceso de asimilación para ésta será más lento; es por eso que no olvida el mayor beneficio del su deidad, que es la comida en un sentido estrictamente material.

La afirmación en la voz de Religión es contundente, ya que de alguna forma vuelve a transmutar el discurso de su interlocutora:

RELIGIÓN

Sí, pues su Sabiduría,
para ese fin solamente,
entre los hombres habita. (374-376)

En el discurso de Religión se emplea el recurso de la *expolitio* al expresar en tan breves versos una cualidad de su dios y añade que el sustento también es material, es decir, que en ambos casos la comida es anímica y es vianda.

Para esta parte de la secuencia la monja paulatinamente va entramando los argumentos y vemos como a partir de ese complejo proceso de la *conciliatio* los discursos se empalman y sólo uno de ellos se va prefigurando como el verdadero.

2.7 SECUENCIA VI. COMUNIÓN

Sor Juana poco a poco ha encauzado el discurso evangelizador y la representación de un solo Dios va suplantando a la creencia pagana. La nueva divinidad, en contraparte con el Dios de las Semillas, se ofrece en un sacrificio incruento y comparte la semejanza que de él procede el alimento corporal y anímico. La monja va guiando a las alegorías prehispánicas a mostrar más interés en este Dios cristiano:

AMÉRICA

¿Y no veré yo ese Dios,
para quedar convencida?

OCCIDENTE

¿Y para que de una vez
de mi tema me desista? (vv. 377-380)

La pregunta, como se observa de alguna manera, se extiende hasta la voz de Occidente. Sin embargo, en esta secuencia se manifiesta una retórica a partir de lo visual; dicha retórica es el medio por el cual las alegorías precolombinas comprenden la nueva doctrina. La condición para poder “ver” al Dios se expresa en voz de Religión:

RELIGIÓN

Sí verás, como te laves
en la fuente cristalina del Bautismo.

OCCIDENTE

Ya yo sé
que antes que llegue a la rica
mesa, tengo de lavarme,
que así es mi costumbre antigua.

CELO

No es aquí el lavatorio
que tus manchas necesitan.

OCCIDENTE

¿Pues cuál?

RELIGIÓN

El de un Sacramento
que con virtud de aguas vivas
te limpie de tus pecados. (vv. 381- 391)

El recurso de la metáfora *descriptio* es empleada para mostrar la senda a la divinidad, la monja de manera pausada y coordinadamente despliega ese paso hacia el bautismo. El sacramento bautismal purificará a las alegorías prehispánicas. Sor Juana dispone la acción estratégicamente, ya que por medio de este sacramento dentro de la creencia católica el alma se reconcilia

con la Gracia santificante. En lo que respecta a este estado el *Catecismo de la Iglesia Católica* manifiesta:

[...], interpretando de manera auténtica el simbolismo del lenguaje bíblico a la luz del Nuevo Testamento y de la Tradición, enseña que nuestros primeros padres Adán y Eva fueron constituidos en un estado «de santidad y de justicia original». Esta gracia de la santidad original era una «participación de la vida divina». (1992, 98-99)

La Gracia en esta parte de la loa conforma un entramado *intratextual* con *El divino Narciso*, pues, es justamente Gracia un personaje alegórico del auto correspondiente a esta loa, por lo tanto, sin el bautismo las alegorías prehispánicas no podrían “ver” o acceder al paso siguiente, que es el auto sacramental. Lugar donde se extiende el significado de la fuente, ésta alcanza una significación polisémica ya que conforme se desarrolla el auto simboliza el bautismo, a la virgen María y por último el sacrificio de Narciso-Cristo. La monja acertadamente construye no sólo la *intratextualidad*, sino redes de significación que se dan y se extienden en la misma loa. Las dimensiones de dichos entretejidos alcanzan al drama sacramental, de esta forma lo afirma Margo Glantz:

Esta purificación mediante el agua permite a sor Juana invocar “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. (M. Glantz, 1995, 166)

En esta parte de la acción este nuevo mundo simbólico e indescifrable ante los ojos de la visión precolombina resulta ser demasiado ambicioso e hiperbólico:

AMÉRICA

Como me das noticias

tan por mayor, no te acabo
de entender; y así, querría
recibir las por extenso,
pues ya inspiración divina
me mueve a querer saberlas. (vv. 392-397)

El proceso que a partir de Religión establece sor Juana en cuanto a la evangelización se presenta de forma apresurada, hecho que se manifiesta en el discurso de América en una *distributio*, al negar el entendimiento de ese nuevo ritual. Sin embargo, hay un cambio de postura en la alegoría al querer saber más de este nuevo acontecimiento. El fundamento de este nuevo interés se encuentra justo en medio de un paralelismo sinonímico que, expresado a partir del verbo de “querer” (v.397), implica una voluntad propia y no de sometimiento tal como sucede en el inicio de la loa. Esta voluntad se encierra en el epíteto bien cargado semánticamente “inspiración divina” (v. 396); dicho recurso remata ese esfuerzo en donde la divinidad cristiana comienza a surtir efecto en las alegorías prehispánicas, lo cual se confirma en voz de Occidente:

OCCIDENTE
Y yo; y más, saber la vida
y muerte de ese gran Dios
que estar en Pan afirmas. (vv. 398-400)

El paralelismo antitético entre vida y muerte del Dios se hiperboliza con “gran” (v.399); dicha correspondencia contraria está englobada en una *descriptio* al concluir con la consecuencia de la divinidad que se encuentra en el “Pan”, vianda que a manera de elipsis representa un símbolo para ambas culturas. Por lo tanto, es “La comida como ritual (Teocualo/Eucaristía), es decir, el sentido sacro y sacramental del banquete y el amor como vocación divina” (D. Santillana, 2007, 448); de esta forma la monja cruza el puente entre los

conceptos teológicos de ambas culturas y los hace coincidir en algo tan sustentable corporal y anímicamente. Así lo afirma Margo Glantz:

La semejanza y a la vez la terrible diferencia de dos rituales radicalmente distintos y, con todo, semejantes –en los que el cuerpo de su dios, usado como alimento, se usa como alegoría, alegoría donde se explica las argucias del demonio para fingir “de la Sacra Eucaristía, el alto Misterio”- es, en suma, un paradigma barroco por excelencia, rico en posibilidades para manejar los conceptos y retorcer las ideas (M. Glantz, 1995, 157).

El convencimiento evangélico no se dará por medios auditivos, la monja jerónima muestra sintéticamente ese proceso histórico de cristianizar a partir de lo visual, tal como se expresa en voz de Religión:

RELIGIÓN

Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representables a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas. (vv. 401-412)

La monja haciendo una especie de ejercicio metarretórico emplea una *descriptio* para mencionar lo que va a representarse. Dentro de este recurso, utiliza el concepto de metáfora, es decir, la sustitución de un término por otro cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida. Los “retóricos colores” (v. 403) representan esa metáfora, metáfora que también adornará el lenguaje, el disfraz o máscara que será identificable y descifrable ante los ojos dentro de la representación; idea que se confirma con

la respuesta de Occidente: “Así es, que más quiero verlo/ que no que tú me lo digas” (vv. 413-414)

Es claro que la vista conforma un sentido relevante para el convencimiento, los sinónimos que aluden a este sentido representan un entramado no sólo visual, sino un efecto de inmediatez, por lo tanto, se establecen dos medios para la evangelización, el auditivo y el visual, elemento que confirma Verónica Grossi:

Esta noción de aprendizaje espiritual a través del sentido de la vista tiene que ver con la importancia que la cultura visual tenía durante la Edad Media para la transmisión de la cultura cristiana. También con el concepto de las culturas indígenas como manifestaciones predominantemente visuales, fundamentadas en lo concreto y lo corpóreo por encima de lo abstracto y de lo conceptual, asociados estos últimos a las formas de pensamiento de conocimiento y de creación europeas [...] (V. Grossi, 2003, 677).

Los conceptos tan abstractos y metafóricos sor Juana los presenta en este juego de retórica visual:

RELIGIÓN

De un Auto en la alegoría,
quiero mostrarlos visibles
para que quede influida
ella, y todo el Occidente,
de lo que ya solicita
Saber (vv. 418-422)

El recurso empleado para presentar la nueva doctrina es la *demonstratio*, es decir, ante la vista, sentido de mayor influencia, de estas alegorías se explicará la reciente religión. Cabe aquí hacer un paréntesis al establecer como sor Juana muestra el método por el cual las alegorías prehispánicas se relacionan con el mundo divino, el camino se da a través del tocar y el ver; ya que en este espacio se fabrica al dios en un procedimiento

artesanal y por supuesto, se le ve; este ejercicio de conocimiento lo encontramos en el yo lírico de la monja en el soneto “Verde embeleso” y su contundente final “y solamente lo que toco veo”. Es decir, que la monja encuentra una analogía entre el mundo prehispánico y ella en la forma de acercarse y relacionarse con el mundo.

El mundo americano entenderá los misterios del culto en medida que éste observe lo que se le presentará en otra obra. Sor Juana establece un juego barroco de forma paralela; el primero es la retórica visual, una retórica espectacular y de alguna forma poco a poco va regresando al carácter ritual y festivo con el que inició la loa; dicha festividad de manera evidente pertenece al terreno sensitivo, empero, ya no se trata de una festividad pagana sino de una celebración religiosa que ha pasado por un proceso complejo de aceptación y asimilación, tal como lo afirma Margo Glantz:

Podría deducirse que sor Juana propuso un concepto totalmente distinto de la evangelización de México: es la catequización, pero sobre todo el deseo de mostrar las relaciones que existen entre el máximo sacramento de la cristiandad –la Eucaristía- y otras religiones, y la defensa universal de libre albedrío lo que mueve a la religiosa. Además, ha exorcizado en parte a los indígenas, ha destacado el sofisticado tejido de su religión y al hacerlo demuestra su posibilidad de equipararse a las religiones más cercanas a la cristiandad, la hebrea y la grecorromana ¿Existe mayor fineza? (M. Glantz, 1995, 167).

El otro mecanismo es la metateatralidad, este juego del teatro dentro del teatro, en donde se menciona la representación de un auto sacramental, es decir, de una obra de carácter religioso para continuar con el tema de la evangelización:

CELO

¿Y cómo intitulas

el Auto que alegorizas?

RELIGIÓN

Divino Narciso, porque
si aquesta infeliz tenía
un Ídolo que adoraba
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la Sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio,
sepa que también había
entre otros Gentiles señas
de tan alta maravilla. (vv. 423-434)

En los diálogos entre Celo y Religión no sólo encontramos este primer viso de metateatralidad sino otro recurso: un paralelismo sinonímico en el diálogo de Religión, al equiparar la falta de cristiandad tanto en el mundo prehispánico como en el mundo anterior al mismo cristianismo. Las palabras “aquesta infeliz” (v. 426) y “Gentiles” (v.433) muestran este paralelismo en un nivel conceptual, ya que ambas entidades ignoran la presencia del catolicismo, así lo define el *Tesoro de la lengua*: “Los idólatras que no tuvieron conocimiento de un verdadero Dios, y adoraron falsos dioses; y de allí gentilidad, el paganismo” (S. de Covarrubias Orozco, 2006, 434). Sin embargo, la monja jerónima ha establecido de forma acertada el juego barroco; es a partir del demonio el medio por el cual da a conocer el misterio Eucarístico, es decir, va desde un concepto negativo y nocivo a una noción positiva y plena de una nueva significación, y remata justamente con el tema de todo auto que es la vianda eucarística. Susana Hernández Araico explica este momento de modificación:

Sor Juana propone colocar a la par la mitología clásica y la religión indígena mexicana como sistemas simbólicos comparables que prefiguran la fe cristiana y que por lo tanto, igualmente merecen adopción al servicio de los misterios cristianos. De esta manera, la monja mexicana recodifica en dimensión positiva

la ecuación peyorativa de los siglos XVI y XVII entre la idolatría romana precristiana y la de las civilizaciones recientemente descubiertas en América, ambas asociadas a veces con el diablo que coincidentemente en ciertas ocasiones se visualiza o disfraza con tocado de plumas (S. Hernández Araico, 1995, 85).

La intervención de Celo indica un verso de transición, pero la temática sigue perfectamente el hilo de la secuencia, ya que previamente se ha establecido la representación de un auto para que quede claro el misterio. La respuesta en voz de Religión resulta extraña:

RELIGIÓN

En la coronada Villa
de Madrid, que es de la Fe
el centro, y la Regia Silla
de sus Reyes Católicos,
a quienes debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en Occidente brillan. (vv. 436-442)

El recurso empleado en la estrofa anterior es una *evidentia* que no sólo arroja información sobresaliente del lugar de la representación del auto, sino que sor Juana sitúa a su público-lector en un momento histórico con los personajes destacados durante el periodo de la Conquista. La monja jerónima también equipara el poder político con el religioso al alinear estos dos poderes con de la siguiente forma: el centro de la Fe está representado justamente por los Reyes Católicos, dos dominios que en conjunto conformaron un imperio. La consecuencia de tal soberanía se hiperboliza por medio de una *descriptio* al relacionar esas “luces del Evangelio/ que en Occidente brillan” (vv. 441-442), es decir, las consecuencias de promulgar la buena nueva es la verdad que ahora habita en tierras precolombinas gracias al imperio español. Esta parte

muestra otro aspecto un tanto velado, si loa y auto serán presentados ante una corte madrileña a “especies intelectivas” ¿qué es lo que verán en Madrid? Una loa que muestra una Conquista muy alejada y poco sensitiva y racional, importante ironía la que vela sor Juana y lo que más adelante muestra es la funcionalidad de la escritura novohispana y la representación en lo peninsular:

CELO

¿Pues no ves la impropiedad
de que en México se escriban
y en Madrid se represente?

RELIGIÓN

¿Pues es cosa nunca vista
que se haga cosa en una
parte, porque en otra sirva?
Demás de que el escribirlo
no fue idea antojadiza,
sino debida obediencia
que aún a lo imposible aspira.
Con que su obra, aunque sea
rústica y poco pulida,
de la obediencia es efecto,
no parto de la osadía. (vv. 443-456)

La pregunta de Celo da cabida a una respuesta en donde se confirma la autoría de la monja de manera explícita. La voz de Religión responde con otra pregunta, la intención no es por supuesto explicar el misterio Eucarístico a un supuesto público indígena. Otra situación que se aclara es la *distributio* de la voz casi audible de la propia monja al negar la escritura de la obra por gusto, el epígrafe donde se expresa de manera un tanto arbitraria la palabra “obediencia”, que destaca la imposición por parte de otras autoridades para que la monja escribiese dicho documento, de ahí también la falsa modestia al mencionar que su obra es poco cuidada y añade los epítetos “rústica y poco

pulida” (v.454). La respuesta de Religión no satisface del todo a su interlocutor, en este afán de la monja jerónima de explicar objetivamente todo:

CELO

Pues dime, Religión,
ya que a eso le diste salida,
¿Cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?

RELIGIÓN

Como aquesto sólo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos que pintan
lo que se quiere decir,
no habrá cosa que desdiga
aunque las lleve a Madrid;
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan. (vv. 457- 472)

La pregunta en voz Celo es una *expolitio*, ya que la intención es agregar más razones a lo ya expresado, sin embargo, en el cuestionamiento que realiza a su interlocutora se encuentra inmersa una *descriptio* al destacar que las Indias son justamente el medio para presentar en Madrid el auto sacramental que, en sí, dicho género es la consecuencia de la misma loa.

El mismo recurso de la *expolitio* se sigue en la voz de Religión que continúa agregando la intención de representar en la Península el drama religioso, lugar donde el género es substancial en la vida espectacular y religiosa de España. Nuevamente sor Juana regresa a esa retórica visual en dónde “las introducidas/ personas” (vv. 464-465) siguen no sólo expresando términos abstractos sino continúan aprendiendo a partir de la vista.

La loa funciona como una especie de estructura abismada, porque en ella se encierra una pequeña obra que rompe con los fines propios de este género breve. Loa en la que sor Juana aparenta que ésta es representada a un público americano y que sirve de puente muy directo al auto, drama sacramental en el cual sor Juana evidencia la intención de que éste sea visto por un público ibérico. El discurso concluye con una *distributio* con un ligero tono de *imperatoria brevitatis* en los últimos dos versos que se empatan con una anáfora, que reafirman lo ya expuesto en estas líneas.

A partir de la rendición de las alegorías prehispánicas y que se ha establecido el lugar de presentación del auto en la misma loa y que el drama sacramental ha de gozarse ante la misma corte madrileña, sor Juana, en la intervención de América, la coloca como autora de la obra:

AMÉRICA
A sus Ingenios,
a quien humilde suplica
el mío, que le perdonen
el querer toscas líneas
describir tanto misterio. (vv. 481-485)

El diálogo de América pide con sumisión la anuencia de esos ingenios al querer representar su obra con “toscas líneas” (v. 484), epíteto hiperbólico que muestra la falsa modestia de esta supuesta monja humilde. Sin embargo, ¿dentro de esta ficción dramática, quién es el autor del género breve? Versos anteriores en la voz de Religión la monja había colocado esta alegoría como autora del auto y en este diálogo es también América como escritora, ¿será que, entonces sor Juana en una especie de licencia coloca a los dos personajes que han llevado toda la carga ideológica como coautoras de la escritura de tan ambiciosa obra? Por lo tanto, si las dos alegorías son dichas

coautoras del auto *El divino Narciso*, sor Juana muestra una especie de espejo que la religión católica ahora ha encontrado su reflejo en la otra cultura, es decir, que los discursos ya están plenamente equiparados.

El cierre de la loa al igual que el inicio es igual de festivo y rescata el supuesto del dios comido en voz de Occidente:

OCCIDENTE

¡Vamos, que ya mi agonía
quiere ver cómo es el Dios
que me han de dar en comida,

Canta la América y el Occidente y el Coro

diciendo, que ya
conoce mi dicha
al que es Verdadero
Dios de las Semillas!
Y en lágrimas tiernas
que el gozo destila,
repitan alegres
con voces festivas:

TODOS

¡Dichoso el día
que conocí al gran Dios de las Semillas! (vv. 485- 498)

La *exclamatio* da el énfasis festivo y ansioso por conocer a la nueva divinidad y de nuevo se retoma el sentido de la vista para conocer al “verdadero Dios de las Semillas” (vv. 490-491). Sobresale el epíteto “verdadero Dios” que de manera contundente sor Juana enmarca como el único; en esta misma retórica visual se presenta una *descriptio* entre “quiere ver cómo es el Dios/ que me han de dar en comida” (vv. 486-487). El sentido de la vista es el medio por el cual la fe es asimilada por las alegorías prehispánicas y de este sentido se continúa con el sentido del gusto; de esta forma se sintetiza y

simboliza integralmente al verdadero dios, que no sólo da alimento físico sino espiritual.

La loa gracias a las acotaciones en medio de una celebración hiperbólica termina de forma cíclica con la celebración del Dios de las Semillas. Deidad ya cristianizada en donde la monja presenta el sincretismo y aprovechamiento de los discursos religiosos no sólo como pretexto para entrar el auto sacramental, sino para exponer un tema tan alienante para una loa como lo es la Conquista.

III. EL ECO RETÓRICO

3.1 EL CONTEXTO RETÓRICO DEL RITUAL

Establecido el análisis a partir de los recursos retóricos de las seis secuencias es necesario fijar una función no sólo de estos medios, sino que esta misma veta aporte más significado a la loa.

Para el siglo XVII en la Nueva España el género de la loa había evolucionado a tal grado que presentaba a nivel estructural un desarrollo temático y una extensión considerable y, a nivel funcional, se había acabado por diluir el motivo de la *captatio benevolentiae*. De alguna forma la loa contaba con cierta independencia, no obstante de ser un género funcional.

Los elementos exordiales con los que sor Juana enuncia la *Loa a El divino Narciso* resultan ser justamente una alabanza al *leit motiv* que es el “dios de las Semillas” y su asunto central al igual que el auto, es el sacramento de la comunión; en torno a este asunto gira la loa aunque, dicho objetivo se vea velado por un argumento de otra índole, la Conquista.

La alabanza al “dios de las Semillas” (v. 14) como proemio, funciona a manera de estructura abismada ya que la monja alude en la loa a dos elementos de significación; el primero, referido al significado propio del término loa como lo define Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana española*: “Del nombre latino laus, alabanza. Loar, lat. laudere, alabar; loable; loor es lo mismo que alabanza y loa”(S. de Covarrubias, 2006,1208). El otro elemento considerado antes es la alabanza a una divinidad prehispánica a partir de un elogio de tradición prehispánica como lo es el tocotín.

Sor Juana abre el espacio dramático y espectacular de forma hiperbólica, mediante una celebración religiosa. Destaca cierto apego a la

metateatralidad, según arriba se mencionó; pero, otro estrato de esta metateatralidad es englobar en un género breve y funcional aspectos de una celebración prehispánica que inevitablemente posee en su organización elementos dramáticos que hacen que la obra obligadamente se inicie en una escala un tanto elevada, esto se demuestra por medio de la didascalia inicial: “[...], al modo que se canta el tocotín. [...] y por una parte, y otra bailan Indios e Indias con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario en esta danza y mientras bailan, canta la Música.”

El ritual en el México prehispánico conformó la mayor parte de la vida del individuo, por lo tanto, la estructura del ritual conlleva aspectos de teatralidad. Pero en este caso, más que el elemento artificial, lo sustancial es la celebración y lo que encarnó para tales hombres esta vida ritual. Blanca Solares aclara este punto:

Entre los mesoamericanos, existieron básicamente dos calendarios: uno solar de 365 días, llamado *xiuhpohualli* entre los nahuas, que estaba formado de 18 «meses» de 20 días más 5 días «aciagos» considerados el fin y la destrucción de un periodo; así como otro de carácter «ritual» de 260 días, llamado en náhuatl *tonalpohualli*, formado éste por la combinación de 20 signos de días con trece números.

Toda fiesta religiosa, todo acto litúrgico, consistía en la reactualización periódica de ese tiempo sagrado en el que a través del ritual se intentaba la reconexión con la potencia «al comienzo» de todas las creaciones, el apareamiento del Sol, el nacimiento del Maíz, la formación de la Tierra. A través del ritual, el hombre religioso hacía posible que el tiempo sagrado tuviera una estructura *circular, reversible y recuperable*, era una especie de «eterno presente místico» que se reintegraba periódicamente mediante el artificio, si se quiere así de la fiesta (Solares, 2007, 94-95).

La acotación con la que la monja abre la loa simboliza, por medio de la fiesta acompañada del tocotín, la muerte y el alumbramiento del tiempo. Tiempo del ritual que transcurre de forma distinta; no es cronológico, es un

tiempo guiado por la divinidad y en este regocijo hay dos celebraciones que se asocian y reúnen.

La primera conmemoración hace mención al Sol como origen de este pueblo, por eso se remite lo esencialmente primigenio; entonces, el elemento exordial poco a poco va adquiriendo más significación. El umbral no sólo es esa recuperación del tiempo sagrado, sino que la celebración también engloba al “dios de las Semillas”, divinidad del maíz, alimento corporal y espiritual. La monja no sólo presenta en los elementos del *introito* las funciones propias de la loa, también inicia con un ritual que a su vez implica una refuncionalización de todo lo sagrado y del mismo género breve. En este juego de estructura abismada *ad infinitud* sor Juana acaba por situar contundentemente a su público en el espacio y tiempo sagrados.

Otro aspecto contrastante es el manejo de la representación alegórica y visual de América. El personaje alegórico y femenino es América, india bizarra, mujer gallarda y lozana. Este personaje sale de modelo canónico y tradicional establecido durante los siglos XVI y XVII; Miguel Zugasti, en un examen exhaustivo de la representación de América, rastrea la primera aparición del Continente como un personaje alegórico y aporta el siguiente dato:

La primera representación alegórica de América que se conoce es la ilustración de un libro publicado en París en 1530 por el artista florentino Francesco Pellegrino: en el grabado aparece una mujer encadenada, llevando un yugo (símbolo de la servidumbre), y a un lado una inscripción que dice: «El fin justifica los medios». La mujer cubre su desnudez con una túnica transparente; a su vez, las plantas que complementan en decorado evocan la exuberante vegetación del nuevo mundo (M. Zugasti, 2007, 21).

Esta primera representación visual de América establecerá un papel determinante en toda la iconografía del Continente, que será tratada a lo largo

de dos siglos, una América siempre barbárica, idolátrica y con algunos aspectos canibalísticos; otro ejemplo más lo tenemos en la famosa *Iconología* de Cesare Ripa:

América es de piel oscura y está asimismo desnuda, según usanza de sus aborígenes. Es de rostro fiero, con el cabello largo y esparcido, y lleva flores sobre la cabeza, un ornamento de plumas de colores. En las manos porta arco, flechas y un carcaj, y con sus pies aplasta un cráneo humano, lo que apunta a su belicosidad y canibalismo. Tras ella suele haber un caimán o lagarto, animal frecuente en su tierra (C. Ripa, 1987,402).

El resto de la tradición le atribuye vestimentas similares al personaje y con este manejo a nivel visual se le atribuye al Continente toda una significación barbárica y canibalesca.

Si la representación visual se ciñe a esta postura, cuando este personaje es llevado al espacio teatral ¿cuál es el discurso que los dramaturgos le atribuyen? Si la imagen es poco civilizada el discurso, en un ejercicio analógico, es un tanto tosco y de sumisión. Ejemplo de esto lo presenta Miguel Zugasti, a partir de la loa a la comedia de Bances Candamo,

Duelos de Ingenio y Fortuna de 1687:

AMÉRICA

Y si fue antigua costumbre
celebrar siempre las glorias
de el natalicio de un héroe
con las naciones que doma,
yo, América, a su festejo
vengo con las más remotas
naciones de el polo opuesto,
que engasta el mar en sus ondas
desde el sepulcro del sol
a la cuna de la aurora. (vv. 131-140)

Sor Juana no es la única que establece un patrón visual fuera de la norma. A tres años de la publicación de la loa y el auto *El divino Narciso*, en 1687 con motivo de la celebración de cumpleaños del Carlos II, el dramaturgo Bances Candamo, en la citada loa para la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, describe a América de la siguiente forma:

Lo restante de el plano del teatro ocupaban, de un lado América, dama bizarra, vestido y coronada con plumas, con un coro de indios a quien (sobre el color imitado de carne, que los fingía decentemente desnudos) adornaban calzadillos, toneletes y penachos de varias plumas de peregrinas aves.

Las semejanzas son sustanciales; ambas obras son loas, una de comedia y la otra de auto sacramental, las Américas son bizarras y están vestidas y, si bien en la loa de Bances Candamo son indios “desnudos” con plumas de aves extranjeras, en el caso de la monja es Occidente “indio galán”, con indios y Música.

Se puede observar que en la loa de Bances de Candamo, que sí fue representada, la imagen de América ya no pertenece a un estereotipo del salvaje; en la loa de sor Juana, que no se representó, se añade una carga visual y espectacular más llamativa a América y Occidente.

La imagen que se convierte en alegoría en un nivel retórico implica un ejercicio complejo, ya que requiere de la descodificación de dos significaciones. La visual que aparece en una didascalia, y a nivel de escritura Bice Mortara, en su *Manual de retórica*, define así la figura:

En la Edad Media solía distinguirse la *allegoria in verbis*, identificable en el significado de los textos, de la *allegoria in factis*, cuando hechos, entidades o personas se interpretaban como figuras de otros hechos, entidades o personas. Adán ‘prefigura’ a Cristo, Jerusalén, al reino de Dios, la Antigua de la Nueva Alianza (B. Mortara, 1988, 298).

En el caso de América, en el plano teatral, la alegoría se da en dos planos el visual y el discursivo.

Sor Juana, como he mencionado, le da otros atributos a su alegoría; las mantas y los huipiles enriquecen la imagen (*in verbis*), y al vestirla, la primera lectura es la de una América civilizada y más apegada al contexto de la monja.

La segunda lectura es la discursiva, la más compleja de armar. Considero que sor Juana rebasa el nivel alegórico (*in factis*), y poco a poco se va transmutando y revelando el sentido que la monja quiere constituir. Ese primer juicio en voz de América, argumentar esa fe en el ritual, por medio de la *expolitio*. Sin embargo, el argumento de esta alegoría se ciñe en los siguientes versos:

AMÉRICA
su protección no limita
sólo al corporal sustento
de la material comida,
sino que después haciendo
manjar de sus carnes mismas,
estando purificadas
antes de sus inmundicias
corporales, de las manchas
el Alma nos purifica (vv.60-68)

Este es el argumento alegórico que la monja expresa en su personaje, es el punto medular que se va descifrando.

El culto a partir de los argumentos que la monja explícita en sus personajes está muy bien cimentado; los paralelismos demuestran una correspondencia entre lo material y lo anímico, el ritual está completo y la fe prehispánica, por ahora, también. En esta primera secuencia la monja ha establecido su propio código alegórico al presentar a dos personajes de vena

prehispánica con una correspondencia a nivel visual y retórico, es decir, ha empatado una retórica visual que desemboca complejamente en lo discursivo al establecer el mecanismo del ritual precolombino y afianzarlo en esas correspondencias anímicas y corporales. Hasta este punto vemos a una sor Juana muy inmiscuida en el mundo prehispánico, mundo que toma para abrir una loa que está inaugurando una nueva forma justamente de loar.

3.2 LA VOZ DEL OTRO

En esta breve secuencia existen dos motivos: la representación visual de las alegorías peninsulares y la correspondencia a nivel discursivo entre estos personajes. La secuencia anterior concluye con un contundente “En pompa festiva,/ celebrad al gran Dios de las Semillas”(vv. 71-72), estribillo que se repite la mayor parte de la loa y que al mismo tiempo, como recurso retórico, es una antonomasia al sustituir el nombre de la deidad con este mote; indica que la llegada de las alegorías peninsulares, Religión y Celo, se da en plena celebración.

Sor Juana sintetiza la historia al disponer la acción, y aparecen Religión y Celo como testigos de lo que sucede a su llegada, sin embargo, estos espectadores sólo observan desde cierta distancia y conservan ese anonimato para el mundo prehispánico.

Lo que destaca durante la llegada de Religión Y Celo es el atuendo de estos personajes, elemento importante a partir de una retórica de lo visual, esa prosopografía que enmarca no sólo una simple vestimenta, sino todo un mensaje que se descifra en el nivel propio de la alegoría.

Los planos alegóricos que sor Juana emplea son el visual y el discursivo. Religión aparece como “Dama Española” y Celo es un “capitán general”. La vestimenta arroja información sustancial; por un lado, Religión vestida como dama y su interlocutora, América, de india bizarra con mantas y huipiles; la monja las distingue de forma elegante y cada una representa toda una tradición. Religión y América ocupan lugares primordiales, ya que sor Juana coloca en ellas toda la carga discursiva. Religión con un argumento a la conversión y América con una postura que se aferra a seguir en su veta religiosa.

Por otra parte, Celo con la imagen fuerte del conquistador, justamente como su nombre lo indica es el fiel guardián de los preceptos que Religión viene a diseminar e inculcar.

A partir de la vista, el discurso con el que se inicia la intervención de Religión comienza siendo contestatario y provocador hacia su pareja, Celo. La pregunta que se encamina hacia un tono más de *exclamatio* incita a su acompañante a tomar de forma un tanto velada las armas:

RELIGIÓN

¿Cómo siendo el Celo tú,
sufren tus cristianas iras
ver que vanamente ciega
celebre la idolatría
con supersticiosos cultos
un ídolo, en ignominia
de la Religión Cristiana? (vv.73-79)

Por medio de los epítetos “cristianas iras” (v.74) y “vanamente ciega” (v.74) se esclarece esta especie de indignación. La primera intervención de las alegorías peninsulares es la de la Dama Española, y el primer diálogo resulta

más una provocación hacia el Capitán General que establecer un diálogo cordial con las otras alegorías y es sumamente claro que es un diálogo que incita a la violencia de forma inmediata.

Le respuesta de Celo se corresponde análogamente con su vestimenta:

CELO
Religión, no tan aprisa
de mi omisión te querelles,
te quejes de mis caricias;
pues ya levantado el brazo,
ya blandida la cuchilla
traigo para tus venganzas:
tú a ese lado te retira
mientras vengo tus agravios (vv. 80-87)

La réplica de Celo implica una unión dialéctica con su personaje y también una correspondencia casi sinonímica en esta primera intervención.

El paralelismo sinonímico que muestra la unión complementaria entre personajes se evidencia en los versos de manera dialéctica. Dicho recurso se encuentra entre los siguientes versos “sufren tus cristianas iras” (v. 74) y “traigo para tus venganzas” (v. 85); el primero enunciado por Religión y el último por Celo. La monja unifica el propósito de ambas alegorías, el cual se resume en erradicar el culto idolátrico por medio de la fuerza. La llegada de estas alegorías peninsulares implica una postura cerrada gracias a que han visto el ritual y no lo han cuestionado, lo que deviene en un pre establecimiento de juicios.

En tan breve secuencia la monja muestra una llegada de las alegorías peninsulares; dichas actitudes serán una constante en la obra.

3.3 LA RETÓRICA DE LO ALIENANTE

La llegada silenciosa de las alegorías peninsulares permite que el ritual continúe, pero, para efectos de la acción la monja confronta inmediatamente a sus alegorías debido a que un sacrificio cruento está a punto de realizarse.

La irrupción es necesaria por dos motivos. El primero es el problema espectacular de presentar un sacrificio humano en escena, y el segundo conlleva un nivel de significación, romper con el culto idolátrico de manera contundente.

Destaca la intención con la que Religión quiere presentarse ante América y Occidente. La secuencia anterior sor Juana había presentado a la Dama Española con una intención un tanto violenta al incitar a su acompañante a tomar las armas; entre esta secuencia y la anterior (II y III) la presencia de un paralelismo antitético es enunciada por Religión al expresar: “a convidarles, de paz/a que mi culto reciban (vv. 91-95). Si desarrollo más la idea, se estructura de la siguiente forma:

El culto pagano implica ira y violencia debido a que en éste hay idolatría y el culto en sí es sumamente vehemente. El culto cristiano se equipara a la paz, de ahí la sinonimia entre “paz” y “culto”; hay también una sinonimia entre “Idolatría” y “supersticiosos cultos”. Se presenta un “corto circuito” entre creencias; sor Juana va estableciendo juicios de valor en las alegorías peninsulares, ya que éstas tienen la visión de ambos cultos.

El estribillo “¡Y en pompa festiva, celebrad al Gran dios de las Semillas! (vv. 98-99) indica todavía el tiempo prehispánico; la llegada de Celo y Religión rompen abruta y significativamente esta carga sagrada.

En la voz de Religión se da ese primer acercamiento pleno de contraposiciones; ante los ojos de la Dama Española todo se reduce a un culto demoniaco, es decir, no se presenta en sí ningún fenómeno de extrañeza. Todo es manejado a nivel retórico por medio de un oxímoron y por paralelismos antitéticos que engloban una visión parcial y contundente.

El saludo amable en voz de Religión es un *transitus*, dicho recurso se aprovecha no sólo para pasar de un asunto a otro. El asunto que compete a la alegoría peninsular es rebajar a las alegorías prehispánicas en el ámbito religioso, a pesar de que éstas viven en medio de la riqueza. El oxímoron, de carga semántica fuerte y contrastante, contrapone lo material con lo espiritual en los versos “que vivís tan miserables/ entre las riquezas mismas” (vv. 102-103). Se evidencia el recurso, en donde la miseria deriva del culto profano “a que el demonio os incita” (v.105); por lo tanto, la enunciación en voz Religión es fuerte y casi agresiva.

La contundencia con la que la monja jerónima presenta la llegada de Religión prepondera el hecho de que la temática está enfocada a los hechos religiosos de ambas culturas, en donde se presenta a la alegoría Religión con un discurso fuerte e imperativo al decirles “dejad el culto profano” (v.104) a Occidente y América. Esta expresión, que implica una *imperatoria brevitatis* no marca ningún móvil fuertemente argumentado para las alegoría prehispánicas; resulta prácticamente un absurdo aunque sea el mismo demonio el artífice de este culto. Por lo tanto, hasta esta parte de la acción la *correctio*, es decir, la invitación de dejar un culto y pasar al otro, se queda sólo a un nivel enunciativo. Sin embargo, el móvil de la conversión es el amor, un amor que tampoco se ha evidenciado.

El primer encuentro entre las alegorías está enmarcado por todo un extrañamiento, tal como lo desarrollé en la secuencia III; es en ésta donde se quebranta el ritual y el tiempo prehispánico, así lo explica Todorov:

En lugar de este tiempo cíclico, repetitivo, fijado en una secuencia inalterable, donde todo ya está siempre predicho, donde el hecho singular no es más que la realización de los presagios ya presentes desde siempre, en lugar de este tiempo dominado por el sistema, viene a imponerse el tiempo unidireccional, el tiempo de la apoteosis y del cumplimiento, tal como lo viven los cristianos (T. Todorov, 2003, 95).

Este rompimiento se manifiesta en los diálogos, el hecho importante que recalcan nuevamente se halla en un paralelismo sinonímico que se expresa en la voz de Occidente mediante un diálogo intercalado. Este recurso se manifiesta de la siguiente forma:

OCCIDENTE

¿Qué gentes no conocidas
son éstas que miro, ¡Cielos!,
**que así de mis alegrías
quieren impedir el curso?**

AMÉRICA

¿Qué Naciones nunca vistas
quieren oponerse al fuero
de mi potestad antigua?

OCCIDENTE

¡Oh tú, extranjera Belleza;
¡oh tú, Mujer peregrina!

Dime quién eres, que vienes

a perturbar mis delicias. (vv. 109-119)

Lo que recalco en el diálogo no es sólo el proceso de alienación, sino la imposición del otro para detener ese proceso; por lo tanto, la monja termina con un tiempo que implicaba siempre un presente, un ciclo que se renueva y que lo marca esa dicha de repetirse. El “impedir” y el “perturbar” son un

quebrantamiento que implica un no retorno a ese tiempo primordial, por eso la otra pregunta en voz de América en donde ésta muestra todo un poderío y concluye con el epíteto “potestad antigua”, que al mismo tiempo enmarca una tradición perfectamente enraizada en las alegorías prehispánicas.

La empresa de las alegorías peninsulares la presenta sor Juana como algo imposible debido al contexto con el que sitúa el inicio de la loa; sin embargo, el hecho histórico tiene que seguirse. La respuesta “Buen empeño sollicitas/ Buena locura pretendes” (vv. 123-124) por parte de América y Occidente muestra el gran apego a la adoración a “el gran Dios de las Semillas”.

A pesar de que el ciclo se ha roto la adoración a la divinidad pagana tiene que seguir un curso, un rumbo con un proceso alienante a cuestas. Sor Juana ha distribuido muy bien los papeles; el Capitán General, Celo, es la parte visceral, muestra no sólo su enojo, pues el discurso comienza a establecer un diálogo interesante para asentar una justificación válida para las acciones que a lo largo del drama se desencadenarán:

CELO

¿Cómo, bárbaro Occidente,
cómo ciega Idolatría,
a la Religión desprecias,
mi dulce Esposa querida?
Pues mira que a tus maldades
ya has llenado la medida
**y que no permite Dios
que en tus delitos prosigas
y me envía a castigarte.** (vv. 130-138)

La monja establece, a través de la voz de Celo, que en un primer y único supuesto aviso es suficiente y bajo esta primera advertencia para el

personaje lo inmediato es castigar a sus interlocutores. La pregunta cargada con una intención de *exclamatio* muestra ese enojo debido a la respuesta negativa y con tintes irónicos de las alegorías Occidente y América.

Sor Juana muestra un choque religioso en sus personajes alegóricos, mientras que en el lado prehispánico se presupone la adoración de un dios que da todo siempre y cuando se dé un sacrificio humano, el mundo peninsular ve ese fenómeno religioso como algo completamente demoníaco.

La advertencia se ha dado, sin embargo, en uno de los debates de la época en donde se establecen las causas justas de la conquista por medios militares, se congrega la causa también religiosa. Juan Ginés de Sepúlveda en su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* explica que el máximo monarca, en este caso España, tiene esa obligación de convertir a todos aquellos que no sigan el culto católico, y añade lo siguiente:

Pero es cierto que un príncipe bueno y humano no debe arrojarse a nada temerariamente ni por codicia, sino buscar todas las vías de paz y no dejar de intentar cosa alguna para repeler sin necesidad de guerra los ataques e injurias de los hombres inicuos e importunos, y mirar por la salud y la prosperidad del pueblo que le está confiando y cumplir lo que debe a su oficio. Esto es lo que piden la virtud, la religión, la humanidad. Pero si después de haberlo intentado todo, nada consigue y ve que se sobrepone a su equidad y moderación la soberbia y la perversidad de los hombres injustos, no debe tener reparo en tomar las armas, y nadie dirá que hace guerra temeraria o injusta (Ginés de Sepúlveda, 1979, 55).

Ginés de Sepúlveda, que favorece la Conquista cruenta y a partir de lo citado, establece de forma clara agotar todos los recursos para convencer al otro de someterse al nuevo gobierno. En una especie de *commoratio* con la que insiste el hecho de fatigar ese convencimiento, es evidente que la monja contrapone en la loa el argumento del propio Ginés de Sepúlveda, éste último

como uno de los representantes más importantes que argumentaron la valía de la Conquista.

Sor Juana condensa ese largo proceso de sumisión por medio de una *frequentatio*, al recoger con sumo cuidado los puntos más importantes para presentarlos. La monja muestra esa insistencia, que bien construye el fraile, de forma parca y hasta podría afirmar que ésta no se fatiga completamente. La tolerancia en el la alegoría de Celo es nula, por lo tanto, la monja de forma latente debate el discurso de Ginés con la respuesta que da Celo, ante ese momento extraño para las alegorías prehispánicas:

CELO

El Celo soy. ¿Qué te admira?

Que, cuando a la Religión
desprecian tus demasías,
entrará el Celo a vengarla
castigando tu osadía.

Ministro de Dios soy, que
viendo que tus tiranías
han llegado a lo sumo,
cansado de ver que vivas
tantos años entre errores,
a castigarte me envía.

Y así, estas armadas Huestes
que rayos de acero vibran,
ministro son de su Enojo
e instrumentos de Sus iras. (vv. 141- 155)

Este proceso es alienante por el lado precolombino, y de debate por el lado peninsular. Como se observa, la guerra se justifica bajo el ministerio de Dios que se encarna en la voz de Celo.

Este personaje Celo, al cual la monja no había presentado discursivamente, es descrito mediante una *notatio* gracias a sus rasgos más distintivos; no en un nivel físico sino conceptual, lo cual enriquece y aclara su

función. El papel al cual se dirigen las acciones de esta alegoría conllevan castigo y desprecio de un culto absurdo, dicha creencia es una *correctio*, en donde la enmienda tiene que ser superada en el nuevo culto. Gines de Sepúlveda comenta al respecto:

Y todavía resulta más evidente la justicia de esta guerra, si se considera que la ha autorizado el sumo Pontífice, que hace las veces de Cristo. Porque si las guerras que con autoridad del mismo Dios han sido emprendidas, como muchas de que se habla en las Sagradas Escrituras, no pueden ser injustas, según dice San Agustín, también hemos de tener por justas las que se hacen con el consentimiento y aprobación del sumo sacerdote de Dios y del senado apostólico, especialmente las que se dirigen a cumplir un evangélico precepto de Cristo, porque esta es otra causa, y ciertamente justísimo, para hacer la guerra a los bárbaros (Ginés de Sepúlveda, 1979, 135).

Por lo tanto, la acción bélica se iniciará bajo el nombre de Cristo; es por eso que Celo personifica no sólo a un Capitán General, sino que el nivel alegórico se revela en esta secuencia al nombrar a Celo como Ministro, como aquella mano que somete a los infieles.

Las alegorías prehispánicas han mostrado una postura alienante y enajenante ante la propuesta de sus interlocutores. La respuesta de Occidente indica cierto conocimiento de la existencia de Religión y Celo, dicho conocimiento, que se expresa en “ni aun por remotas noticias” (v. 159), se caracteriza por medio de la *distributio* en el sentido de negar la conversión a pesar de un cierto conocimiento de la coexistencia de sus interlocutores.

La voz de América esclarece un entendimiento perfecto de las intenciones de las otras alegorías, empero, con esas “razones no entendidas” (v.167), se continúa el mismo recurso utilizado en la voz de Occidente, es decir, una *distributio*.

Sor Juana demuestra la capacidad de raciocinio en la alegorías prehispánicas, y los argumentos esgrimidos por Religión y Celo no tienen suficiente peso para que el culto precolombino desaparezca, culto que cabe aclarar ya ha sido irrumpido.

En los discursos en esta secuencia el tono bélico con el que se dotó a Celo le es otorgado a América, que concluye de esta forma su discurso imperatorio:

(Al Occidente.)

negad el oído y vista
a tus razones, no haciendo
caso de sus fantasías;
y proseguid vuestros cultos,
sin dejar que advenedizas
Naciones osadas quieran
intentar interrumpirlas.

MÚSICA

Y con pompa festiva,
Celebrad al gran Dios de las Semillas (vv. 166-183)

Tanto el oído y la vista son sentidos empleados por la monja para presentar al unísono los discursos, la correspondencia entre la vista es obligatoriamente proporcional al discurso que está encarnando cada alegoría, por lo tanto, en este afán de negar lo propuesto la conversión no se puede dar únicamente por el fin discursivo, sino por el nivel visual, de ahí que destaque que la monja quiso hacer énfasis en la representación visual de sus alegorías. El oído y la vista son un arma poderosa de convencimiento, por esa razón el empleo de la *imperatoria brevitatis* y una *distributio* para prohibir toda la atención a Celo y Religión.

El cierre con Música sirve para reiterar ese aferramiento al culto precolombino, que desde el inicio sor Juana presentó con tanta magnificencia.

La respuesta de Celo en algo contradice lo expuesto por Ginés de Sepúlveda, ya que la respuesta de la alegoría es “Pues la primera propuesta/ de paz desprecias altiva,” (vv.184-185) entonces, ¿dónde se agotan todas las posibilidades? La monja es clara en este asunto: la propuesta ha sido tentativamente sólo una, y la ira para esta parte de la acción, ya es presa de Celo, con lo que termina esta secuencia con una *exclamatio* que proclama “¡Guerra, guerra! (v. 188)

En dicha secuencia el encuentro de dos mundos los presenta sor Juana en toda su complejidad; por un lado muestra a un mundo prehispánico alienado en su propio territorio ante todo lo nuevo que se va presentando, y por otro, un mundo peninsular dispuesto a evangelizar por una guerra justa, en dicho asunto sor Juana cuestiona de forma indirecta esta posibilidad de extinguir las oportunidades por medios pacíficos.

3.4 ¿CRÍTICA A LA CONQUISTA?

En el apartado titulado *Proceso de alienación* que corresponde al capítulo anterior se abordó el tema del requerimiento el cual era leído a los pueblos indígenas para justificar la conquista violenta y abrupta por parte de los españoles; mandato un tanto absurdo si se toma en cuenta el factor de la gran diferencia entre las lenguas de ambas culturas.

En dicha secuencia se desarrolla propiamente la conquista cruenta. La monja distingue a Occidente y América por su perseverancia en continuar con su propio culto, culto que finalizaría con un sacrificio humano.

El caso de Religión y Occidente reside en una intención amenazante al dar solamente una advertencia ante la negativa de las alegorías prehispánicas,

para trocar el culto pagano por el cristiano. Todorov sistematiza el pensamiento de ambas partes mencionando que:

De la misma forma en que fue necesario oponer la sociedad que valora lo ritual y a la que valora la improvisación, o bien oponer el código al contexto, cabría hablar aquí de sociedades de sacrificio y sociedades con matanza, cuyos representantes serían, respectivamente, los aztecas y los españoles del siglo XVI (Todorov, 2003, 155).

La postura que toma el crítico al proponer los términos de sacrificio y matanza enseñan otra temática velada que propone sor Juana. Sacrificio que se ofrece a un dios en un espacio y tiempo sagrados y una matanza barbárica llevada a cabo por lo Ministros de Dios, es decir, que la monja nuevamente expresa temáticas contundentes y complejas para un género breve.

La escena se abre con el sonido de las cajas y clarines, claro indicio de guerra y elemento por demás encaminado a lo espectacular auditivo con la clara función de incrementar la tensión dramática. La primera intervención de Occidente se define por el uso del recurso retórico del hipérbaton, la alteración del orden sintáctico articula el momento de desorden y desconcierto ante una batalla que no tiene sentido ante los ojos de las alegorías prehispánicas.

OCCIDENTE

¿Qué abortos el Cielo envía
contra mí? ¿Qué armas son éstas,
nunca de mis ojos vistas?
¡Ah, de mis Guardas! ¡Soldados:
las flechas que prevenidas
están siempre, disparad!(vv.189-194)

La respuesta en voz de Occidente consiste en el empleo de un paralelismo sinonímico y antitético simultáneo. La sinonimia se encuentra entre “las armas” y “las flechas”, el recurso análogo demuestra en un nivel semántico

el ataque de la parte peninsular; mientras que la parte antitética está en las armas nunca vistas que reflejan el desconocimiento, por medio de la *interrogatio*, en la voz del mismo Occidente. La complejidad del recurso se establece en el punto climático de la batalla y en la contraposición de los útiles de guerra de ambas partes.

El grito de “¡Viva España, su Rey viva!”(v.201) muestra el poderío de la Península para desplegar la fuerza, fuerza que está obligada a ejercer para dominar a los infieles en el aspecto corporal.

La acotación que sigue posterior al grito rebela información sobresaliente:

Trabada la batalla, van entrándose por una puerta, y salen Indios huyendo y Españoles en su alcance, y detrás el Occidente retirándose de la Religión, y América del Celo.

El sometimiento de los soldados del ejército de Celo es evidente, las parejas que ha conformado sor Juana derivan en una pareja pasiva y otra sumamente activa. Occidente se aparta de Religión, la alegoría precolombina figura como la parte pasiva; dicha pasividad permite a Religión persuadir y perfilar a su interlocutor por medios auditivos y visuales, la conjunción de ambos medios será sumamente eficaz para la conversión de su interlocutor.

La otra pareja, conformada por América y Celo representan el binomio activo, contestatario y violento. Sor Juana al nombrar Idolatría a América refleja la visión del conquistador, por lo tanto, si lo idolátrico y lo demoníaco se han apoderado de las alegorías prehispánicas éstas tienen que ser castigadas y exterminadas.

El sometimiento corporal está dado. La acción violenta de Celo interrumpida por Religión marca la intención de transformar el culto, no de exterminar. Sor Juana en esta parte despliega el proyecto de conversión, la parte perpetradora interpela a Religión, el recurso del paralelismo antitético vuelve a utilizarse:

CELO

Pues, ¿cómo tú la defiendes,
cuando eres tú la ofendida? (vv. 208-209)

La pregunta que contiene también el recurso del hipérbaton muestra esta perturbación reflejada en Celo, la antítesis contrapone los términos defensa y ofensa. Dichos palabras muestran la función de la Dama Española, la cual se ciñe a defender a las otras alegorías a pesar de los agravios recibidos por éstas.

La justicia de Celo radica en la fuerza encaminada en aniquilar todo lo que no se ajuste a su canon:

CELO

Si has visto la protervia
con que tu culto abominan
ciegos, ¿no es mejor que todos
mueran?

RELIGIÓN

Cese tu justicia,

Celo; no les des muerte:
que no quiere mi benigna
condición que mueran, sino
que se conviertan y vivan. (vv. 228-226)

En el tratado de Ginés de Sepúlveda se refuerza la idea del diálogo citado:

Con gran razón, por tanto, y con excelente y natural derecho pueden estos bárbaros ser compelidos a someterse al imperio de los cristianos, siempre que

esto pueda hacerse sin gran pérdida de los cristianos mismos, como se puede en este caso en que son tan superiores en las armas. Y sometidos así los infieles, habrán de abstenerse de sus nefandos crímenes, y el trato de los cristianos y con sus justas, pías y religiosas advertencias, volverán a la sanidad de espíritu y a la probidad de las costumbres, y recibirán gustosos la verdadera religión con inmenso beneficio suyo, que los llevará a la salvación eterna (Ginés de Sepúlveda, 1979, 131-133)

La monja jerónima presenta el debate y los dos posibles destinos de las alegorías peninsulares: el exterminio o la *correctio*, la *correctio* se fundamenta en no sólo dejar vivos a Occidente y América sino que la única forma de superar a la muerte es la conversión, por lo tanto, sin la renuncia al culto idolátrico no hay forma de conservar la vida.

El diálogo peninsular indudablemente está presente, sor Juana al darles una singular voz a sus alegorías prehispánicas aporta una visión unificada, ya que mientras la Dama Española y el Capitán simbolizan discursos diferentes, las voces de la India bizarra y el Indio galán se escuchan al unísono en la homogeneización de los discursos.

AMÉRICA

Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mi
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva,
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!

OCCIDENTE

Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;
y en esto claro se explica

que no hay fuerza ni violencia,
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas! (vv.227-246)

Las respuestas que dan América y Occidente son una especie de eco, un eco fuerte al defender no sólo su culto sino el origen de éste. La defensa cimentada en el libre albedrío resulta ser un arma más poderosa que la fuerza y las intelectivas armas de Religión.

Sor Juana ha representado muy bien el papel histórico, en un primer plano coloca la conquista corporal acompañada de un requerimiento un tanto absurdo, en el segundo plano la conquista evangélica, empero, la aportación de la monja es la inserción de la propia voz americana al debate de la Conquista.

El proceso de alienación implica en sí mismo una extrañeza debido a que ésta se da en aquellos que habitan su propia tierra, mientras que para las alegorías peninsulares lo que han visto no es otra cosa que un culto idolátrico, es decir, que en ellos no existe la visión alienada sino de dominación.

Las visiones de los fenómenos están entrecruzados por eso el debate se vuelve tan complejo. A través de las alegorías prehispánicas, al querer ejercer su libre albedrío la monja valida fuertemente el discurso americano.

El eco retórico en esta secuencia tan compleja se escucha en las alegorías españoles al debatir entre la vida y muerte de sus interlocutores. El eco retórico más transparente es audible gracias al recurso del paralelismo sinonímico, recurso empleado en las voces de América y Occidente. Las voces

de estas alegorías conversan siempre análogamente, casi como una comunión; dicha comunión se entrelaza en el nivel religioso y en la libertad que se defiende en el diálogo anterior.

No es extraño que la secuencia termine con una *exclamatio* en donde nuevamente Occidente venera al “gran dios de las Semillas”, la *exclamatio* engloba una *distributio* que niega: “¡no me podrás impedir/que acá, en mi corazón, diga/que venero al gran Dios de las Semillas!” (vv.244-246). Hasta ahora las intelectivas armas no han surtido el efecto necesario, lo que concluye que la empresa de la conversión hasta esta parte es una utopía.

3.5 EL ECO RETÓRICO DE LA VOZ

La conquista corporal se ha representado dentro de la acción y las alegorías americanas han defendido con vehemencia su libre albedrío. La fase que continúa, la cual sor Juana hábilmente ha entramado en la voz de Religión, se realiza mediante una *conciliatio*; la monja jerónima sigue aportando información y posturas importantes en cuanto a este difícil tema de la Conquista.

Posterior al sometimiento cruento y bélico, y bajo la protección de Religión, las razones de Occidente y América comienzan a ser escuchadas; el primer cuestionamiento abre el curso de la *conciliatio*. La voz de Religión pregunta “¿Qué Dios es ése que adoras?” (v. 249) y por medio de esta interrogante se muestra por primera vez el interés de la Dama española.

El recurso de la *commoratio* es empleado en la respuesta de Occidente al insistir y repetir las ideas principales que su compañera América había planteado al inicio de la loa:

OCCIDENTE
Es un Dios que fertiliza

los campos que dan los frutos,
a quien los cielos se inclinan,
a Quien la lluvia obedece
y, en fin, es Él que nos limpia
los pecados, y después
se hace Manjar, que nos brinda.
¡Mira tú si puede haber,
en la Deidad más benigna,
más beneficios que haga
ni más que yo te repita. (vv. 250-260)

Sor Juana presenta en la perspectiva de Occidente, a la deidad prehispánica como entidad toda poderosa ya que tiene dominio tanto del cielo como de la tierra, purifica el alma y por último se hace manjar. La cualidad de volverse sustento adquiere un matiz de énfasis debido a que el valor más trascendente del dios de las Semillas consiste en ser vianda.

Sin embargo, los últimos versos resultan reveladores en la secuencia y son una clave esencial en donde se prefigura ya propiamente una loa sacramental, algo que hasta esta parte de la acción no se había presentado, y se asoma casi imperceptiblemente el auto correspondiente.

En los últimos cuatro versos de la intervención del Indio galán se hiperboliza a la divinidad, debido a que se engrandecen las cualidades y beneficios de ésta. Sobresale el último verso que concluye con el verbo “repetir”, que implica hacer eco de algo ya dicho con anterioridad, eco que se ha escuchado de forma audible y clara en voz de las alegorías prehispánicas debido a la uniformidad discursiva con la que sor Juana las ha hecho hablar.

Empero, realizando una conexión intratextual, es decir, de la referencia estrecha que hace la monja con las dos obras, loa y auto; la relación se establece gracias al uso constante de dos elementos. En la loa, este último

verso enunciado destaca lo que se ha “repetido” a lo largo de toda la acción, que ese eco sor Juana lo trata y lo teje en un plano discursivo y de forma intermitente; y en el auto sacramental, al cual corresponde esta loa, es Eco el personaje alegórico que representa el mal.

El personaje alegórico es representado en sus dos niveles: Eco como la ninfa enamorada de Narciso y, en nivel más importante de significación, Eco que representa el mal, que quiere impedir que Narciso vea el reflejo en la fuente de su Naturaleza Humana. Octavio Paz comenta que “el demonio es el imitador, el simio de Dios, que repite lo que dice la divinidad sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vacío” (Paz, 1982, 462). Por lo tanto, ese “eco” que se ha escuchado a lo largo de la loa y que se establece como una resonancia en la voz de Occidente, puede entenderse que sor Juana prefigura la existencia de algo maligno en la creencia de las alegorías americanas; dicha idea la terminará de corroborar Religión y se amplía hiperbólicamente en el auto sacramental.

Las “sacras verdades” han sido repetidas por el demonio, por lo tanto se convierten en mentiras, mentiras que se pueden restaurar. El proceso de la *conciliatio* se habilita en los tres últimos versos que se escuchan en Religión: “Pero con tu mismo engaño,/ si dios mi lengua habilita/ te tengo de convencer” (vv. 261-275).

El recurso de tomar los argumentos del otro para la propia causa resulta ser un método eficaz para comenzar a transformar el discurso, Jorge Checa comenta el acierto de la táctica en un nivel retórico.

No obstante, el engaño nacido de ese influjo se vuelve, gracias a la lengua (o a la habilidad retórica) de la Religión, contra la malicia de su propio autor, con el efecto de que en un discurso ritual teológicamente falso y perverso sirve en último término para propagar la fe cristiana (Checa, 1990, 200).

En la voz de América la pregunta afirma la naturaleza de su dios y de su culto:

AMÉRICA
¿En qué suspensa, imaginas?
¿Ves cómo no hay otro Dios
como Aquéste, que confirma
en beneficios sus obras? (vv. 276-279)

En la *interrogatio* se encierra una *distributio* que niega la existencia de otro dios y se reafirma la supremacía del la deidad prehispánica que visiblemente confirma sus favores, aspecto que aprovecha la jerónima para emplear el *exemplum*. Dicho recurso resulta complejo por su elaboración sintética pero pleno de contenido; el *exemplum* implica que a través de lo que sor Juana habilita en la voz de Religión se neutraliza el ambiente religioso, ya que la alegoría expresa:

RELIGIÓN
[...]
les dice: «No es deidad nueva,
sino la ya conocida
que adoráis en un altar,
la que mi voz os publica»
Así yo, Occidente escucha;
oye, ciega Idolatría
pues en escuchar mis voces
consisten todas tus dichas! (vv. 289-296)

Los versos anteriores implican un proceso importante para la empresa de las alegorías peninsulares; la querrela que se ha establecido entre cultos en esta parte queda parcialmente estática y el contenido del culto prehispánico queda vacío, pero no el cristiano ya que éste es el que está a punto de ser adoptado y todo gracias a la aplicación del *exemplum* donde queda claro que la

idea de la existencia del dios cristiano ya se prefiguraba en el mundo prehispánico.

El nombre que la monja otorga a su alegoría americana no sólo es el de América, al inicio de la obra; Celo la llama Idolatría y, en esta secuencia, es Religión quien distingue con ese nombre a la India bizarra debido a que sor Juana la ha dotado de toda una carga de resistencia ante el proceso de conversión.

Y si el contenido del culto prehispánico ha quedado vacío, lo que resta es llenarlo nuevamente. El método se deja escuchar en la voz de Religión.

Esos prodigios que cuentas,
esos prodigios que intimas,
esos visos, esos rasgos
que debajo de cortinas
supersticiosas asoman,
esos portentos que vicias
atribuyendo su efecto
a tus Deidades mentidas,
obras del Dios Verdadero
y de Su sabiduría
son efectos. Pues si el prado
florido se fertiliza,
si los campos se fecundan,
si el fruto se multiplica,
si las sementeras crecen,
si las lluvias se destilan,
todo es obra de Su diestra,
pues ni el brazo que cultiva
ni la lluvia que fecunda
ni el calor que vivifica
diera incremento a las plantas,
a faltar Su productiva
Providencia, que concurre
a darles vegetativa
alma. (vv. 296-320)

A partir de la *correctio* y la metalepsis, la *conciliatio* comienza a ser efectiva. En los primeros tres versos se encuentra una *enumeratio*; el recurso en donde se acumulan una serie de finezas atribuidas al dios prehispánico sirven para realizar la *correctio* (vv.300- 307) como el esclarecimiento semántico de que el Dios verdadero es el autor de esas obras. De igual forma se hace mediante la metalepsis (vv.309-317), al mencionar primero el efecto y después la causa.

Después de que el contenido poco a poco ha sido llenado, sor Juana dispone a la India bizarra para comenzar a asimilar a la nueva deidad por medio de analogías:

AMÉRICA

Cuando eso así sea,
dime: ¿será tan propicia
esa Deidad que se deje
tocar de mis manos mismas
como el Ídolo que aquí
mis propias manos fabrican
de semillas de sangre
inocente, que vertida
es sólo para ese efecto? (vv. 321-329)

El medio retórico donde se evidencia esa disposición es la *prodiortosis* ya que es una acción que no ha sucedido y, sin embargo, existe una corrección de las acciones anteriores al anticiparse la conversión. La pregunta, que encierra una *comparatio* (v. 325), implica una especie de *regressio* relajada en donde se recorre de forma inversa el concepto del primer miembro, en este caso las manos, como elemento imprescindible para la existencia y creencia del dios; y en el segundo caso la función de ese primer miembro se invierte y

se extiende el contenido semántico de dicho término: la extensión se refiere lo que la alegoría fabrica y el material del que está hecho su deidad. En la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún comenta muy bien esta costumbre prehispánica:

Hacían la estatua de Huitzilopchuchтли en el barrio que se llama Itepéyoc. [...] Cocían primero la masa y después formaban della las estatuas en toda una noche. Habiendo hecho imágenes de aquella masa, luego en amaneciendo las adoraban y ofrecían delante dellas gran parte del día, y hacia la tarde comenzaban a hacer areito y danzas con que las llevaban al cu, y a la puesta del Sol las subían a lo alto del cu (Sahagún, 2002, 269).

En el recurso que de alguna forma anticipa la conversión espiritual y la postura recia con la que sor Juana ha dotado a América no muestra una resistencia estricta como tal, sino que el discurso del otro aun no ha sido del todo convincente y asimilado, ya que en la respuesta de Religión la *concordatio* vuelve a utilizarse y, al igual que la *expolitio* va agregando más ideas al propio razonamiento para que surta efecto la evolución del discurso religioso, en donde se llega a uno de los puntos sensibles de este complejo proceso, es decir, lo que es sustento corporal simultáneamente tiene que ser soporte anímico. El diálogo entre Occidente y Religión manifiestan este fenómeno:

OCCIDENTE

Y dime, aunque más me digas,
¿será ese Dios, de materias
tan raras, tan exquisitas,
como de sangre que fue
en sacrificio ofrecida,
y semilla, que es sustento?

RELIGIÓN

Ya he dicho que es Su infinita
Majestad inmaterial,
mas Su Humanidad bendita,
puesta incrüenta en el Santo

Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en su Carne y Sangre misma:
y su sangre, que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,
inocente, pura y limpia
fue la Redención del Mundo. (vv. 348-367)

La *interrogatio* en la voz de Occidente constituye un paralelismo sinonímico de la pregunta de su compañera; destacan dos vocablos: “sangre” y “sacrificio”. Una sangre que proviene de otro y que el sacrificado es ese otro; a partir de estos elementos, el resultado es la semilla que simboliza la vida.

Si el culto era cruento en el otro ritual, la misa lo vuelve benigno; la semilla ya no es de sangre inocente derramada, sino que, se convierte en el misterio de la transubstanciación. El culto adquiere un matiz más complejo que el primero que planteó sor Juana al inicio de la loa. El misterio de la transubstanciación significa, según el *Catecismo de la Iglesia Católica* que:

El modo de presencia de Cristo bajo las especies eucarísticas es singular. Eleva a Eucaristía por encima de todos los sacramentos y hace de ella “como la perfección de la vida espiritual y el fin al que tienden todos los sacramentos”. En el santísimo sacramento de la Eucaristía están “contenidos verdadera, real y substancialmente el Cuerpo y la Sangre junto con el alma y la divinidad de nuestro Señor Jesucristo, y, por consiguiente, Cristo entero. Esta presencia se denomina «real», no en título exclusivo, como si las otras presencias no fuesen «reales», sino por excelencia, porque es substancial, y por ella Cristo, Dios y hombre, se hace totalmente presente. (1992, 357)

La explicación del misterio del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan de trigo y el vino ahora llena completamente el contenido parcialmente vacío en el *exemplum*. La parte sustancial al ser expuesta va cambiando la postura de

América, alegoría un tanto renuente al cambio; pese al exponer la complejidad del nuevo rito que también implica sangre y sacrificio, la actitud del personaje se modifica.

Sor Juana astutamente va trocando los significados de rituales muy similares. Jorge Checa asimila los dos significados de la siguiente forma:

En sus reglas para interpretar correctamente los textos bíblicos contenidos en dicho tratado, San Agustín sostiene que un idéntico término de acuerdo con el lugar en que aparece, puede significar cosas diversas y aun contrarias.

El significado contrario se produce cuando el término en cuestión se opone por semejanza, unas veces de bien (significado “in bono”) otras del mal (significado “in malo”). (Checa, 1999, 200-201)

El significado en este caso ha ido de lo “*in malo*” a lo “*in bono*”, sin embargo, no es una cuestión de interpretación como lo asimila Jorge Checa, ya que para el fin de la loa la interpretación sólo debe ser una, ya que se trata de la instauración de un sacramento y esto conlleva a sólo una lectura.

En la corrección de rituales y sacrificios mal enfocados se observa la habilidad de la monja de pasar de un mundo prehispánico pleno sin cuestionamientos a otro mundo peninsular en donde la corrección de la ceremonia tiene que ser necesaria en el sentido religioso.

3.6 LA RETÓRICA VISUAL O SENSITIVA

El proceso de conversión planteado por la monja se ha dado únicamente por medios auditivos y será necesario para una suplantación integral el medio visual.

Lo visual, aunque presente en toda la loa, en esta secuencia adquiere relevancia debido a que las alegorías prehispánicas son creadoras en un sentido artesanal de su propio dios, por lo tanto, la asimilación necesita del

sentido de la vista y del tacto. El diálogo de la India bizarra y el Indio galán exponen dicha condición por medio de la *interrogatio*: “¿Y no veré yo a ese Dios,/ para quedar convencida, / y para que de una vez/ de mi tema desista? (vv. 377-380)

El cuestionamiento es una posición abierta al cambio, el acceso al dios católico se delimita por el sacramento del bautismo.

RELIGIÓN

Sí verás, como te laves
en la Fuente cristalina
del Bautismo. (vv. 381-383)

[...]

El de un Sacramento
que con virtud de aguas vivas
te limpie de tus pecados. (vv. 389-391)

En el diálogo de Religión, la monja emplea una *notatio* gracias a la distinción de los rasgos particulares del sacramento del bautismo. Sin embargo, en medio de esta figura retórica sor Juana emplea una metalepsis, dicho tropo es empleado a nivel conceptual y teológico, es decir, que el antecedente que es el bautismo es tomado como el consecuente; gracias a que en primer lugar se introdujo el sacramento de la comunión y posteriormente el otro voto. Por lo tanto, de forma inversa el medio para llegar al cuerpo y sangre de Cristo es por medio del bautismo, ceremonia llevada a cabo en una fuente.

En este armazón intertextual entramado en las dos últimas secuencias sor Juana va entrelazando loa y auto. La fuente bautismal es el medio para llegar a la comunión y funciona similarmente en ambas obras. En el auto la fuente actúa como un símbolo polisémico y la comunión es el asunto de todo drama sacramental.

En el auto, correspondiente a esta loa, la Fuente en un inicio está relacionada con el agua pura e inmaculada en la cual, el personaje alegórico de la Naturaleza Humana tiene que lavar sus culpas para poder presentarse ante Narciso (Cristo). En la loa el Bautismo (fuente) es el medio para acceder al sacramento, es decir, que sor Juana eleva este elemento a nivel alegórico en el auto.

Otro entramado intertextual se encuentra en el diálogo de América, que también contiene una *distributio* que niega y afirma simultáneamente.

AMÉRICA

Como me das las noticias
tan por mayor, no te acabo
de entender; y así, querría
recibir las por extenso,
pues ya inspiración divina
me mueve a querer saberlas. (vv. 392-397)

La *distributio* niega la aglomeración de información dada por Religión, pero afirma a través del epíteto “inspiración divina” la aceptación del dios católico, dicha inspiración supone la aceptación de la Gracia. Gracia que en el auto como personaje alegórico es guía de la Naturaleza Humana para que ésta pueda encontrarse con Narciso.

La monja en un complejo andamio barroco anticipa el auto sacramental en la misma loa, ya que en el drama eucarístico la conversión va de Eco al demonio, de la Fuente al bautismo y de Narciso a Cristo.

El entendimiento del misterio eucarístico para las alegorías americanas se establece de la siguiente forma:

RELIGIÓN

Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida

de retóricos colores,
representables a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso
que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas. (vv. 401-412)

La virtud teologal será explicada a partir de la retórica visual a partir de un paralelismo sinonímico (vv. 403, 404-410, 411). La forma de descodificar los fenómenos religiosos para los dos mundos sor Juana los señala en el horizonte de lo sensitivo, para las alegorías peninsulares el oído es el sentido por donde el fenómeno religioso es asimilado, mientras que, para América y Occidente lo visual, lo plástico es la medio por para entender lo nuevo. Medio por el cual el mundo prehispánico fue evangelizado, tal como lo comenta Germán Viveros:

[...] podría hablarse de una teatralidad no profesional, pero sí vistosa y colorida, como habían sido las celebraciones religiosas indígenas precortesianas; además, el lenguaje escénico utilizado mantuvo los matices alegóricos y de frecuente alusión al mundo de los animales y a elementos de la naturaleza, algo propio del lenguaje prehispánico. Todo ello derivó en un modo de originalidad, constituida esencialmente por el mestizaje surgido de la teatralidad medieval europea y de atractivas expresiones de la religiosidad indígena, unidad ambas por una finalidad catequística o evangelizadora dedicada a un público neófito de catolicismo. (Viveros, 2005, 18)

El camino para presentar tales misterios es el propio auto, sor Juana en este complejo juego de estructuras abismadas lo anuncia en la voz de Religión:

RELIGIÓN
De un Auto en la alegoría

quiero mostrarlos visibles
para que quede influida
ella, y todo el Occidente,
de lo que ya solicita
Saber (vv. 418-422)

El auto manejado siempre en el plano alegórico gracias a que esto le permite jugar con la temporalidad, con los símbolos, personajes, escenarios y mitos es definido por la monja en el primer verso.

En la voz de Celo se escucha la pregunta “¿Y cómo intitulas/ el Auto que alegorizas?” (vv.423-424) A lo que nuevamente la apertura de otro ejercicio retórico se habilita:

RELIGIÓN
Divino Narciso, porque
si aquesta infeliz tenía
un Ídolo que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la Sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio,
sepa que también había
entre otros Gentiles, señas
de tan alta Maravilla. (vv. 425-434)

El paralelismo sinonímico entre las alegorías prehispánicas y los Gentiles es claro. Sin embargo, dicho ejercicio retórico se extiende hasta la parte de la *concliatio*, específicamente en el fragmento del *exemplum* (vv.280-295). Sor Juana retoma de alguna forma la idea de establecer un puente entre la tradición clásica o aquellos que permanecieron ignorantes a cerca del porvenir cristiano y el “presente” con la adoración de dioses paganos cosa que de alguna manera se expone en el *exemplum*. El paralelismo en la loa se emplea en un nivel puramente discursivo y en el auto el recurso retórico con toda su complejidad se expresa en dos niveles: en los personajes y en la

acción. La información que se añade (vv. 430-431) es una especie de *expolitio* ya que se reitera la idea la comunión que en ambas culturas se suponía.

Sor Juana en un proyecto ambicioso de que su loa y auto sean representados en Madrid “que es de la Fe/ el centro” (vv. 437-438) y “a quien debieron las Indias/ las luces del Evangelio/ que en el Occidente brillan” (vv.440-442) indica el hecho propiamente del sincretismo, es decir, de la unión de esos dos mundos en dónde el mundo americano se subyuga en lo corporal y lo religioso.

La idea de escribir una cosa en un lugar para que se represente en otro, implica un hecho complejo, pero, la respuesta de Religión sigue albergando ciertas dificultades:

RELIGIÓN

¿Pues es cosa nunca vista
que se haga cosa en una
parte, porque en otra sirva? (vv.446-448)

CELO

Pues dime, Religión,
ya que a eso le diste salida,
¿Cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?

RELIGIÓN

Como aquesto sólo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se quiere decir,
no habrá cosa que desdiga
aunque las lleve a Madrid:
que a especies intelectivas

ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan. (vv. 457- 472)

La pregunta de Religión engloba una metalepsis al dar la consecuencia de un acto, pero la intención todavía obscura de la alegoría repercute en la pregunta en la voz de su compañero Celo. La interrogante guarda otra metalepsis, ya que en la loa están implicados los personajes alegóricos americanos, y en el ámbito peninsular está propiamente el solio del auto sacramental: Madrid. En donde el Misterio eucarístico debido a la tradición y expansión de dicho género éste puede ser asimilado con mayor rapidez y en donde se presentará la propuesta escenográfica de la monja con temáticas hiperbólicas para una loa.

La respuesta con el recurso de la pragmatografía confirma y define nuevamente al auto sacramental “aquesto sólo mira/ a celebrar el Misterio,” (vv.461-462) la sinonimia se establece al repetir que las alegorías precolombinas son “introducidas/ personas” (vv. 463-464), el epíteto implica la idea que el proceso de evangelización apenas está en marcha y que América y Occidente son eminentemente visuales, medio importante para el proceso y teatro de evangelización.

Las “especies intelectivas” (v.470): las peninsulares; comprenden el misterio o el auto gracias a lo auditivo, ya que en una parte se verá o pintará el misterio y en otro lado se dirá.

El proceso de la comunión ya se ha fijado y el fin evangelizador se ha cumplido. América, alegoría dibujada por sor Juana como la más rebelde al cambio, ahora, sumisa besa las plantas de la Corte madrileña y es coautora

junto con Religión del auto; propuesta interesante de la monja para expresar que en dos mundos se ha cifrado el sacramento eucarístico.

El eco retórico ya no es hueco sino pleno de significación, la loa finaliza de forma casi cíclica en cuanto a espectacularidad ya que la acotación dice: *Canta la América y el Occidente y el Coro*. El carácter ritual se retorna con la celebración que muy bien concluye con “¡Dichoso el día/ que conocí al gran Dios de las Semillas!” (vv. 497-498). Ese ciclo que se había establecido desde el inicio de la loa extingue lo pagano para hiperbolizar el nuevo ciclo, al nuevo y único Dios de las Semillas, entonces la unificación de los discursos grita y el eco es sólo uno.

CONCLUSIÓN

La loa y auto sacramental *El divino Narciso*, escrito por sor Juana Inés de la Cruz, desde su publicación de forma independiente en 1690 ha sido el drama religioso más estudiado de todo el *corpus* de este género producido por la monja; cabe destacar que la monja produjo tres autos sacramentales con su respectivas loas: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*.

Se ha considerado la *Loa a El divino Narciso* como una especie de auto sacramental breve, apreciación un tanto errónea gracias a que la función de dicho género primordialmente es lograr la *captatio benevolentiae* del espectador y por otra, anunciar el asunto y el argumento del drama sacramental.

Otro factor que delimita a la loa y al auto se da en la representación. Por lo regular al final de cualquier drama sacramental aparece una hostia y un cáliz, símbolos por supuesto del sacramento eucarístico; esto sin dejar a un lado el uso de carros para la función. Dichos factores no se especifican, ni se tratan en la composición breve de la monja.

En el siglo XVII en la Nueva España la loa había adquirido independencia en cuanto al argumento, la *Loa a El divino Narciso* conformada y construida firmemente plantea más de una problemática. Una de estas problemáticas es la Conquista, sin embargo, la monja hereda un género más flexible en cuanto a temáticas y argumentos, relaciona tres temas importantes. El primero desplegado con la visión del mundo prehispánico antes de la llegada de los españoles, en donde la mirada de la monja rompe con la iconografía clásica en cuanto a representaciones de la alegoría de América. Ahora

ataviada con sus mantas y huipiles alejada de cualquier visión barbárica y, dentro de la propia acción todo está dispuesto en el ritual prehispánico en lo cual impera un sacrificio cruento dedicado al “gran dios de las Semillas” estribillo que a lo largo de loa se repite incesantemente. Los elementos espectaculares que acompañan a la loa son otro terreno sumamente vasto para desarrollar más adelante la función de cada aparato teatral.

El segundo tema es la llegada del mundo peninsular al mundo prehispánico, caracterizado en las alegorías de Religión como Dama española y Celo como Capitán general. Sor Juana nuevamente realiza un corte con la tradición iconográfica en cuanto a la caracterización visual de estas alegorías, gracias a este tipo de personificación las alegorías peninsulares encarnan el poder tanto religioso y político de España.

La conquista corporal antes que la religiosa engloba un tema central dentro de la loa, la falta de argumentos por parte de las alegorías peninsulares hace que se esgrime una resistencia tanto corporal como anímica por parte de las alegorías americanas. Este punto central ha causado controversia, ya que la crítica ha cuestionado incesantemente la postura de la monja en cuanto a este contenido. Materia que me permite suponer que sor Juana como protegida de la corte virreinal y que la gestación de dicha obra parte de un encargo, la monja vela su crítica o propuesta en cuanto este tipo de asuntos. Si bien como lo presenta sor Juana, la conquista corporal es un paso para la conquista espiritual de alguna manera al mostrar a sus alegorías prehispánicas con una postura y un libre albedrío propio, la hermana jerónima cuestiona latentemente este hecho. Los debates de la época aportaron información relevante, pero,

consideraré darle más relevancia a la propia voz de sor Juana frente a esta discusión aspecto que dio más luz a la loa.

La última problemática enseña el puente que la monja traza entre loa y auto sacramental, dicho armazón lo sostiene la conversión religiosa tomando el sacrificio cruento del mundo prehispánico como medio para trasmutar la creencia. Un panorama que se traza de forma distinta gracias a que el sacrificio que se hace para un dios por que así lo exige éste, en la creencia católica sigue existiendo la idea de sacrificio, sin embargo, ahora es el dios el que se sacrifica.

Sor Juana acomoda la conversión religiosa en varios niveles. Posterior a la conquista corporal y que el punto climático se ha dado junto con el grito de ¡Guerra! La mutación que se habilita, como ya mencione, gracias a la *conciliatio* se da primero a partir del discurso, es decir, la palabra como uno de los medios más eficaces. Palabra y diálogo que están casi asuntos durante el primer encuentro de la alegorías, por lo tanto, el discurso adquiere relevancia ya que es uno de los medios por los cuales el nuevo misterio será en primer lugar comprendido, pero, no asimilado.

Lo que complementa este discurso eficaz es la retórica visual como aquello que se tiene que *ver* para que la palabra realmente se asimile, donde al parecer la monja retoma ese medio empleado por el teatro de evangelización. Teatro de evangelización que sor Juana condensa en unos cuantos versos y que gracias a este tipo de dramaturgia el hecho religioso logra ser aprehendido completamente tanto en la realidad como en la ficción de la loa.

Es a partir del encuentro entre culturas, el empleo incesante de ciertos recursos retóricos que no sólo enfatizan y adornan el complejo discurso que la

monja presenta, sino que dichos recursos signifiquen algo más que un ornamento.

El hecho de presentar a los dioses no sólo hiperbolizados, sino por medio de metalepsis implica dos lecturas a partir de todo el entramado de la loa y de lo que la monja pretende figurar en el género.

Al presentar por medio del recurso de la metalepsis primero el efecto y después la causa, en este caso, enunciar primero lo que hacen cada una de las deidades respectivamente y posteriormente a la divinidades mismas, enmarcan la importancia de la relación del hombre con su deidad por medio de la naturaleza. Finezas que agradecen en ambas partes alegóricas: la prehispánica por medio de la realización de sacrificios sangrientos y la peninsular por medio de la comunión símbolo del sacrificio del dios y vía para que el hombre pueda acceder a tales beneficios.

El otro grado de significación que análogamente establece la monja a partir de los procesos que se marcan dentro de las secuencias dada ya la conversión, se manifiesta la prefiguración del dios cristiano en donde el “demonio” todo el tiempo había disfrazado con artimañas las “sacras verdades”.

Uno de los medios retóricos más utilizados en la loa son los paralelismos tanto sinonímicos como antitéticos. Los paralelismos sinonímicos de forma especular se reflejan en el diálogo entre personajes alegóricos de la misma índole sobre todo en el binomio entre América y Occidente ya que lo que dice uno lo complementa el otro por medio de esta correspondencia sinonímica. Estas analogías especulares reflejan una cohesión estrecha en cuanto a la concepción de la divinidad prehispánica. Ese eco retórico que deja su estela de

sonido simboliza la voz del demonio a partir de la visión con la que sor Juana dota a Celo y Religión.

Mientras que el paralelismo antitético lo refleja en los diálogos entre Religión y Celo en cuanto a la concepción religiosa del dios católico, aunque por medio de las mismas alegorías se logra una dialéctica. La monja a partir de Religión transmite la idea de un dios misericordioso y bondadoso, en Celo ese mismo dios es vengativo ante la infidelidad de los devotos; esta última concepción desencadena la batalla entre alegorías.

La otra forma en la que se manifiestan dichos fenómenos antitéticos es en los diálogos entre las alegorías peninsulares y precolombinas, al defender las posturas que ambas tienen en cuanto asuntos religiosos. Sor Juana muestra la complejidad de las concepciones devotas de ambas culturas; la unificación de criterios del lado prehispánico implica una unidad sin polos opuestos como la divinidad católica en donde la riqueza de ésta radica en estos opuestos que se complementan, en el dios que castiga y el mismo dios que perdona.

La *distributio* que en este caso se encarga de negar la postura del otro, sor Juana la explota en América, personaje que presenta siempre un discurso contestatario en relación con sus interlocutores. Por medio del recurso de la *distributio*, en las primeras secuencias antes del punto climático en la voz América se escucha una gran negación ante la propuesta de conversión que pretenden las otras alegorías, recurso que no sólo niega una conversión que hasta ese punto no se mostrado coherentemente. En el personaje alegórico de América se escucha una *imperatoria brevitatis* que ordena a su compañero Occidente que niegue su oído ante lo que los otros intentan imponer sin justificación alguna.

El recurso del *exemplum*, aunque utilizado una sola vez, detona la conversión religiosa. La idea de adorar a un dios no conocido nos sólo neutraliza y deja vacío el contenido, como ya he mencionado, sino que esas “verdades” que tanto se promulgan en la voz de Religión son mentiras del mismo demonio. Al dejar por un momento vacío el concepto de dios prehispánico y no del dios católico, se afianza la idea de la prefiguración de la religión católica en otro culto gracias a algunas semejanzas entre las mismas religiones. Por lo tanto, a partir de los paralelismos sinonímicos que se establecen en la voz de Religión el *exemplum* desencadena toda una serie de analogías de tipo religioso con algunas variantes, es entonces cuando la conversión comienza a ser efectiva.

Hecha la conquista corporal y espiritual, la loa cierra con un apoteótico coro que canta “Dichoso el día/ en que conocí al gran Dios de las Semillas”. La transmutación se ha dado por medios eficaces y convincentes, sor Juana siguiendo la tradición de la loa, presenta el auto sacramental. Sin embargo, ya bajo una estructura más sólida del género se permite abordar una temática histórica y compleja en la realidad novohispana.

El proyecto que muestra la monja es el de la conversión religiosa, lo muestra a partir de dos modos eficaces: la retórica discursiva y la retórica visual. La retórica discursiva prepara y explica el nuevo misterio que fue conformado a partir de lo ya creído y establecido por lo prehispánico; mientras que la retórica visual completa y representa como tal el misterio discursivo. Es entonces en donde la crítica muy latente y velada de la monja acierta y apoya este proyecto en estos niveles de significación.

Una dicotomía final se presenta con la idea de una loa para América y un auto para la Península. Sor Juana se desdobra en sus personajes de América y Religión, ambas alegorías se mencionan como coautoras del auto. La loa es por lo tanto no sólo la obra que antecede al drama sacramental sino una obra desde su génesis integralmente americana en donde la monja construye un entramado complejo de temas, recursos retóricos, críticas veladas con el fin de mostrar la transmutación de una prefiguración en una verdad abrumadoramente religiosa y política. El gran dios de las Semillas que fue revelado por el solio de la fe católica que es España, el gran dios de las Semillas resignificado y simbolizado en las “rusticas” líneas de una monja jerónima.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, Navarra, EUNSA, 2005.

_____, *Obras completas*, 4 ts., México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____, *Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías*, México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1690.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ALATORRE, Antonio, "Hacia una edición crítica de sor Juana" en *Nueva revista de filología hispánica*, 2, (2003), pp. 493-526.

ARANGO L, Manuel Antonio, *El teatro religioso colonial en la América hispana*, Barcelona, Puvill, 1997.

_____, *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Meter Lang, 2000.

ARELLANO, Ignacio, "El triunfo de las mujeres, loa mariana y sacramental del poeta dieciochesco Eugenio Gerardo Lobo (Materiales para el estudio del género y su evolución)" en *Crítica textual y anotación filológica en las obras del Siglo de Oro*, Pamplona, Castalia, 1990, pp.141-161.

AZAUSTRE Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Duelos de ingenio y fortuna*, Ignacio Arellano, K. Spang y M.C. Pinillos (eds.) Kassel, Reinchenberger, 1994, pp. 143-165.

BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile, *Humanismo y religión en sor Juana en la Nueva España*, México, Era, 1989.

_____, "Sobre el senequismo moral de sor Juana Inés de la Cruz" en *La literatura novohispana, Revisión crítica y propuesta metodológica*, (eds) José Pascual Buxó, Arnulfo Herrera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. pp. 117-182.

BEUCHOT, Mauricio, "La escolástica en algunas piezas de Sor Juana" en *Cuadernos de Sor Juana*, comp. Margarita Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. pp. 83-95.

_____, "Los autos de Sor Juana: tres lugares teológicos" en *Sor Juana y su mundo*, ed. Sara Poot Herrera, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1995. pp. 353-394.

BRAVO, Arriaga María de Lourdes, "Las loas de los autos sacramentales de sor Juana" en *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amescua*, editores, Serafín González y Lillian von der Walde, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997. pp. 250-259.

_____, "Festejos, celebraciones y certámenes" en *Historia de la literatura mexicana, 2 ts.*, coord., Raquel Chang-Rodríguez, México, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. pp. 85-114.

BUXÓ, José Pascual, Arnulfo Herrera (eds.) *La literatura novohispana, Revisión crítica y propuesta metodológica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

CARRASCO M. Rolando, "El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Rhetorica christianana* (1579) de fray Diego Valadés, en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 77, (1992), pp. 33-66.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, 2 ts., México, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

CHECA, Jorge, “*El Divino Narciso y la redención del lenguaje*”, *Nueva revista de filología hispánica*, 1 (1990) 197- 217.

CIRLOT, Juan Eudardo, *Diccionario de símbolos*, 8ª. ed. Siruela, España, 2004.

CULL, John T., “La presencia de la emblemática en algunas comedias de los Siglos de Oro” en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, ed. Víctor Mínguez, Publicaciones Juame, 2000. pp. 587-602.

DÍEZ, Borque José María, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español” en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, coord. José María Díez Borque, Sevilla, Ediciones del Serbal, 1985, pp. 10-39.

_____, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

_____, *El teatro en siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

_____, *Teoría y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo, 1996.

ESTEPA, Llaurens José Manuel (coord.) *Catecismo de la Iglesia Católica*, México, Coeditores católicos de México, 1992.

FERNÁNDEZ Teodosio, “Magia y milagros en el teatro novohispano del siglo XVIII” en *Anales del literatura hispanoamericana*, Núm. 21, Madrid, editorial Complutense, 1992, pp.165-178.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.

FOTHERGILL, Payne Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Madrid, Tamesis books limited London, 1977.

FROST, Elsa Cecilia (ed.), *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, 5 ts., México, CONACULTA, 1992.

GALLO, Marta, "Masculino/Femenino: Interrelaciones genéricas en El divino Narciso de Sor Juana" en *Diversa de mí misma en vuestras plumas ando*, México, Colegio de México, 1993. pp. 227-236.

GALVÁN, Felipe, "Reflexiones alrededor de la Loa para el auto sacramental de *El divino Narciso*" en *El escritor y la escena V*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp.71-78.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, "Nueva presencia del teatro menor" en *XV Jornadas del teatro clásico*, Almagro, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 103-122.

_____, "Teatralidad Barroca: las loas sacramentales de Sor Juana" en *Memorias del congreso internacional Sor Juana y su mundo*, UCSJ, UNESCO, FCE, México, 1998. pp. 207-217.

GINÉS de Sepúlveda, Juan, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

GONZÁLEZ, Pedroso Gabriel, *Autos sacramentales desde su origen hasta el siglo XVII*, Madrid, Ediciones Rivadeneyra, 1865.

GRAGNER, Carrasco Elena, "La fuente hermafrodita en El divino Narciso de Sor Juana" en *Y diversa de mí misma en vuestras plumas ando*, ed. Sara Poot Herrera, México, Colegio de México, 1993. pp. 236-246.

_____, "Las obras sacramentales de Sor Juana: aspectos teológicos e históricos" en *Memorias del congreso internacional Sor Juana y su mundo*, México, UCSJ-UNESCO-FCE, 1998. pp. 236-246.

GROSSI, Verónica, "De la fiesta pública al claustro silencioso: alegorías de conocimiento en sor Juana Inés de la Cruz" en *Bulletin of Sapanish Studies*, 80 (2003), pp. 665-693.

HERNÁNDEZ, Araico Susana, "El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de sor Juana: des/re/construcción del mundo europeo" en *El escritor y la escena II*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 75-93.

_____, "Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón, *La semilla y la cizaña* y el cuarteto cultural, en *El críticón*, 70, (1998), pp. 143-256.

IMPELLUSO, Lucio, *La naturaleza y sus símbolos*, trad. José Ramón Monreal, Electa, Barcelona, 2003.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (1960). T. II. Trad. de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1967.

_____, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana*. Trad. Mariano Marín Casero. BRH, III. Manuales, 36. 1ª. reimp. Madrid: Gredos, 1983.

LEÓN PORTILLA, Miguel (coord.) *Visión de los vencidos*, 28ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

LÓPEZ, Cano Rubén, *Música y retórica en el barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

LÓPEZ, de Mariscal Blanca, “La construcción de los personajes en el teatro de evangelización” en *El escritor y la escena V*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp.123-130.

LÓPEZ LÓPEZ, Alejandro, “Sor Juana Inés de la Cruz y la loa al *Divino Narciso*” en *Memoria del Coloquio Internacional; Sor Juana y el pensamiento novohispano*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1995, pp. 221-230.

MALDONADO, Humberto, “La evolución de la loa en la Nueva España de González de Eslava a Sor Juana” en *El escritor y la escena*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 77-94.

MARTÍ, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

MORENO, Navarro Isidoro, “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico” en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, coord. José María Díez Borque, Sevilla, Ediciones del Serbal, 1985, pp. 179-185.

MORTARA Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1988.

PALMA, Marcela, “Magia y religión prehispánicas presentes en el teatro barroco: del barroco ritual al teatro barroco” en *Cuadernos de Sor Juana*, comp. Margarita Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995. pp. 353-360.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Seix Barral, 1982.

PLAUTO, *Comedias*, Barcelona, Bruguera, 1972.

PUCCINI, Darío, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, 4ª ed., Madrid, Ediciones Alcalá, 1978.

QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución Oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, CONACULTA, 1999.

REYES Coria, Bulmaro, Gerardo Ramírez Vidal y Salvador Díaz Cíntora, *Acerca de fray Diego Valadés su Retórica cristiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

SANCHEZ, Escribano Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SANTILLANA, Daniel, "Exégesis neoplatónica de la loa y el auto sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana. Amor e historia", en *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*, ed. Lillian von der Walde, María José Rodilla, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, pp. 443-461.

SILERI, Manuela, "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta" en *Etiópicas*, 1 (2004-2005) pp.243-270.

SOLARES, Blanca, *Madre terrible*, México, Anthropos, 2007.

SUAREZ Juan Luis, "La reordenación del tiempo y la replicación cultural en el primer ciclo del atlántico: *La loa para El divino Narciso*" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 29, (2004) pp.1-27

TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1976.

_____, “Las categorías del análisis literario” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

_____, *La conquista de América. El problema del otro*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 2003.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Sor Juana Inés de la Cruz” en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974. pp. 773-785.

ZANELLI, Carmela, “La loa de El divino Narciso de sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana” en *La literatura novohispna, Revisión crítica y propuesta metodológica*, (eds) José Pascual Buxó, Arnulfo Herrera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. pp. 183-200.

ZUGASTI, Miguel, “Aspectos sobre la loa y la música de la fiesta barroca” en *eHumanista*, 6 (2006), pp. 100-111.

_____, *La alegoría de América en el barroco hispánico: Del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-Textos, 2007.

MESOGRAFÍA

FLORESCANO, Enrique, “Alegorías del patria en el virreinato” en www.jornada.unam.mx/2004/06/17/Images/ima-f9.jpg (consulta 7 de agosto de 2010)

FLORES Enrique, “Sor Juana y los indios, loas y tocotines” en www.pdfound.com/.../sor-juana-y-los-indios: loas y tocotines...-...c4c6620cb58f9fa192b745380d1055c2.html- (consulta 14 de julio de 2009)

KRYNEN, Jean, "Mito y teología en El divino Narciso" en www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03. (consulta 13 de enero de 2009)

OLIVARES, Rocío, "Sor Juana y la arquitectura sagrada" en [www.biblioteca.org.ar/libros/300441.pdf/](http://www.biblioteca.org.ar/libros/300441.pdf) (consulta 23 de septiembre 2009)

APENDICE I

ANÁFORA: Repetición intermitente del comienzo de un miembro o un inciso.

ANTÍTESIS: Contraposición de dos palabras o pensamientos.

ANTONOMASIA: Reside en el uso de un epíteto o perífrasis que declaran una cualidad específica del individuo enunciado.

COMMORATIO: El recurso consiste en regresar a un tema y agregar información que lo complementa, y al mismo tiempo que varíe la expresión.

COMPLEXIO: Es la combinación de la anáfora y al epifora. /x...y/ /x...y/

CONCILIATIO: Es el aprovechamiento de un argumento de la parte contraria para la propia causa.

CORRECTIO: Es empleada para mejorar una expresión que podría considerarse poco categórica para el orador o el público.

DEMONSTRATIO O EVIDENTIA: Descripción de un objeto en donde se detallan sus características para establecer un puente entre el objeto mismo y la imaginación del oyente; de esta forma se va de la palabra a la imagen.

DESCRIPTIO: Dar a conocer un todo según sus partes. Exposición de las consecuencias de un acto.

DIÁFORA: Tiene lugar cuando se repite un término en un contexto monológico. En la segunda aparición hay una acumulación de sentidos a diferencia de la primera presentación.

DISTINCTIO: Se emplea para realizar una diferenciación semántica entre la significación en la primera posición de un término y la segunda posición, y la significación del mismo, sin embargo, en la segunda postura el término adquiere más énfasis.

DISTRIBUTIO: Radica en la enumeración en donde los miembros están separados por expresiones. Como figura de pensamiento se afirma o se niega algo de las cosas.

ENUMERATIO: Es la agrupación de palabras o conjunto de palabras en sucesión y, o coordinación.

EPANÁFORA: Es la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras.

EPANALÉPSIS: Consiste en la duplicación de una expresión, repitiéndola al principio, en el medio o al final de segmento textual.

Inicio /xx.../

Medio /...xx.../

Final /...xx/

EPÍMONE: Consiste en la repetición de expresiones contiguas o a la acumulación de oraciones.

EPÍTETO: Son los atributos o adjetivos calificativos que se le dan a los sustantivos usados o como aposiciones de otro sustantivo.

ESTRIBILLOS: Radica en la reiteración constante de una expresión que suele abarcar uno o más versos. Se puede situar dentro de la estrofa o al final de ella.

EXCLAMATIO: Expresión afectiva y pasional que se hace evidente mediante una pronunciación reforzada.

EXEMPLUM: Es la narración de un episodio con el fin de ratificar el tema tratado. El *exemplum* también son los hechos conocidos históricos, mitológicos o bíblicos que prueban o ayudan a la clarificación de un argumento.

EXPOLITIO: Se suaviza y se completa un pensamiento o expresión a través de la insistencia en la idea principal.

FREQUENTATIO: Se fundamenta en recoger los puntos o cabos sueltos que han quedado en el discurso.

HIPÉRBATON: Se conforma por la alteración del orden sintáctico dentro de una oración, de ahí el énfasis en los elementos que son desplazados.

HIPÉRBOLE: La hipérbole es un tropo retórico que consiste en la exageración o intensificación extrema de un argumento o idea.

IMAGO: Radica en la comparación de una figura como forma de otra semejante.

IMPERATORIA BREVITAS: Expresión enérgica pero concisa que se manifiesta en la enunciación del discurso.

INTERROGATIO: Es la expresión dentro de una oración la cual se formula como pregunta, pero, ésta no espera respuesta. La *interrogatio* se realiza realmente como reafirmación de lo que se ha enunciado.

MERISMO: Consiste en la distribución de términos o palabras en donde primero se enumeran y después se aclaran.

METALÉPSIS: Reside en la sustitución del efecto por la causa o viceversa.

NOTATIO: Expresa una suerte de caracterización de rasgos distintivos.

OXÍMORON: Es la unión sintáctica y semántica de términos contradictorios o antitéticos lo cual carga a la unidad de una fuerte tensión.

PARALELISMO: Es la relación simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de las palabras o términos en donde se revelan equivalencias fónicas, morfológicas, semánticas; de esta forma se revelan las relaciones que determinan la estructura de un discurso.

PRAGMATOGRAFÍA: Consiste en la descripción de sucesos o acciones.

PRODIORTOSIS: Se manifiesta la corrección de algo aun no anunciado.

PROLEPSIS: Se anticipa de forma explícita o disimulada ciertos razonamientos o acciones que ayudan al orador, con la finalidad de preparar el ánimo del público o el contrario, ya sea para moverlo a la convicción o a la conmoción.

PROSOPOGRAFÍA: Consiste en la descripción de cualidades físicas, apariencias, movimientos

REGRESSIO: Recorrer en sentido inverso el concepto de un primer miembro, en dicho camino inverso se especifica punto por punto lo expresado anteriormente de forma clara, ya sea invirtiendo la funciones semánticas o sintácticas de la información proporcionada.

SINONIMIA: Consiste en presentar analogías de significados en algún o algunos términos.

TRANSITUS: Cualquier enunciado que da paso de un asunto a otro.

APENDICE II



8

Maratín de Vos, *Alegoría de América como tierra rica y prodiga*, Flandes, 1600.

⁸ Las tres imágenes que en este apéndice se presentan corresponden a la siguiente página:
www.jornada.unam.mx/2004/06/17/Images/ima-f9.jpg



Cesare Ripa, *América*, en *Iconología*, Roma, 1603.



Guillaume Gheyn, *Alegoría de América*, 1660