



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Recepción y análisis de las traducciones alemanas
de dos obras principales de Sor Juana Inés de la Cruz
en el ámbito germanohablante:
*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz y Primero sueño***

Anna Buchholz

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

RECEPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES ALEMANAS DE
DOS OBRAS PRINCIPALES DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN
EL ÁMBITO GERMANOHABLANTE:

RESPUESTA A SOR FILOTEA DE LA CRUZ Y PRIMERO SUEÑO

ANEXO

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y EDICIÓN DE LA LOA PARA

EL DIVINO NARCISO

Anna Buchholz

Tesis dirigida por

Prof. Dra. María Luisa Siguan Boehmer

Prof. Dra. Dunia Gras Miravet

Universidad de Barcelona

Facultad de Filología y Comunicación

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios Ingleses

Programa de doctorado: Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Línea de investigación: Construcción y Representación de Identidades Culturales

1. LAS LOAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Como es bien sabido, la producción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz engloba, junto con la poesía y la prosa, el teatro que, a su vez, abarca, además de las dos comedias *Los empeños de una casa*¹ y *Amor es más laberinto* —estrenadas, respectivamente, en 1683 y 1689—, los tres autos sacramentales *El cetro de José*, *El mártir del sacramento*, *san Hermenegildo* y *El divino Narciso*, publicados en 1692 en Madrid, en el segundo tomo de sus *Obras* (cfr. Cañas Murillo 1998: 27-28 y Parker 1968a: 258)². Todas las cinco obras que se acaban de nombrar están precedidas por una loa, perteneciente al “teatro breve” (Zugasti 2016: 12), que hasta la fecha ha sido estudiado poco y que según críticos como Spang (1994: 7) o Zugasti (2016) todavía requiere ser investigado más a fondo³. A esto se suman trece loas sueltas, concretamente, la *Loa de la concepción*, así como las dedicadas al rey Carlos II, a las reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Austria, a los marqueses de la Laguna y su primogénito, al agustino fray Diego Velázquez de la Cadena, así como el *Encomiástico Poema a la Condesa de Galve* que, sin ser una loa propiamente dicha ni tampoco una opereta o zarzuela, se destaca por sus múltiples simbolismos, sus personajes alegóricos y sus ponderaciones en torno a la teoría

¹ En realidad, la fecha de la primera representación de esta comedia no parece estar clara, como lo muestra Sara Poot Herrera en su artículo “Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*” (2016).

² De acuerdo con el hispanista británico, *El divino Narciso* había sido publicado ya dos años antes en una edición suelta; sin embargo, no habría pruebas de que alguno de los tres autos hubiera sido puesto en escena jamás. Por el contrario, las loas destinadas a las familias reales y virreinales se habrían representado en la corte virreinal (cfr. Parker 1968a: 258-259). Ricard (1969: 323), por su parte señaló que este auto habría sido editado un año antes que los otros dos.

³ De hecho, de acuerdo con Zugasti (2016: 12-13), “[s]e entrevé que el número de textos teatrales breves exhibidos en los escenarios virreinales (importados de la metrópoli o escritos ad hoc en América) fue muy superior al de las comedias, zarzuelas, autos u otras piezas largas. Sin embargo, la paradoja surge cuando, de un lado, observamos que apenas identificamos a un puñado de dramaturgos que cultivaron los géneros breves, y, de otro lado, cuando se constata la triste realidad de que muy pocos de sus títulos han sido publicados modernamente, excepción hecha de los creados por figuras descolantes como Sor Juana Inés de la Cruz (firmó 18 loas, 2 sainetes y un sarao) o González de Eslava (autor de 16 coloquios, 10 loas y/o argumentos, más 4 entremeses). Sin lugar a dudas, el género rey del teatro breve fue la loa, en toda su amplia variedad: loas que anteceden a comedias, loas genitricas o de cumpleaños, loas de carro triunfal, loas de arco para las entradas de virreyes, obispos, arzobispos, militares de alto rango..., loas sacramentales, loas palaciegas, etc. Muchas veces, en contra de lo que se cree, tales loas no se limitaban a introducir un espectáculo mayor, sino que ellas mismas ocupaban el centro del festejo teatral, sin más aditamentos”. Esta última observación se aviene bien con las loas sacramentales de Sor Juana, que también pueden considerarse como obras independientes, por cuanto poseen todas las características de una pieza teatral autónoma.

musical que evidenciarían una de las aficiones compartidas por la ínclita escritora y la virreina Elvira de Toledo (*cfr. OC 1955: LXXXV y sigs.*)⁴.

Para cubrir, al menos en parte, la laguna en este ámbito de investigación, en 2016 se dedicó un número entero de la revista *América sin Nombre* al teatro breve cultivado en la época virreinal, en el cual se incluyeron los artículos de cuatro estudiosos que atendieron al arte histriónico de Sor Juana, “una gigante de la escena barroca” (Zugasti 2016: 15), quien habría manifestado su pertenencia al Nuevo Mundo, reivindicando el patrimonio del pueblo autóctono y revelando su conciencia de una identidad cultural propia, independiente del Viejo Mundo, aun cuando estableciera su filiación a este último mediante la recurrencia a los escritos de Atanasio Kircher en torno a la mitología o los jeroglíficos egipcios (*cfr. Zugasti: 2016: 15*).

Como se desprende de la valiosa —aunque ya no muy actual— monografía bibliográfica de Alberto Pérez-Amador Adam (2007), el número de los estudios dedicados al auto sacramental *El divino Narciso* y su respectiva loa excede el de los que se ocupan de los restantes autos y loas de la Décima Musa Mexicana, debido, posiblemente, a la bastante atrevida equiparación de Jesucristo con Narciso, una figura de la mitología griega que ya se ha convertido en un símbolo del egocentrismo por antonomasia, y que, por lo tanto, es más bien el antagonista del Redentor, quien por su infinito amor a la humanidad, ha entregado su vida, colgado en la cruz, dando así testimonio de un olvido de sí mismo total y sobrehumano. Si bien Méndez Plancarte (*OC 1955: LXXIII*), en su estudio liminar, juzgó que el estilo de la loa sería “quizá demasiado llano, expositivo o razonador, con apenas algunos vivos rasgos de fuerza o gracia”, realzó, en cambio, su “hondo mejicanismo” (*ibidem*) y su “ágil esquematismo al esbozar con tal rapidez la doble Conquista, temporal y espiritual, de América” (*ibidem*). Más aún, elogió el auto de *El divino Narciso* por el “[d]erroche musical y pictórico en figuraciones y cánticos; [la] gran variedad de estilos y tonos, desde romances austeramente dialécticos o primorosamente narrativos, y conceptuosas décimas coloristas o agudos ovillejos ‘ecoicos’” (*ibidem*), afirmando que el auto de la poeta novohispana no solo superaría la comedia calderoniana *Eco y Narciso* —de la que habría traído “literales citas implícitas” (*OC 1955: LXXIV*) identificables para los lectores coetáneos—, sino que sería “el más logrado y bello de todos los ‘Autos Mitológicos’, sin excepción”⁵ (*OC 1955: LXXV*). Como es natural, la osada fusión del mozalbeta ególatra y el mismo Hijo de Dios ha dado pábulo a múltiples interpretaciones divergentes, entre las cuales

⁴ A tenor de Zugasti (2016: 12), la autora aurisecular habría redactado un total de dieciocho loas, dos sainetes y un sarao.

⁵ Cursiva en el original.

destaca la de Pfandl (1946: *passim*), quien —no sorprende— encontró en esta pieza teatral otra confirmación de su hipótesis global de que la obra entera de Sor Juana reflejaría los conflictos psicológicos que brotarían en su subconsciente. Sin embargo, según explicó Parker de forma convincente en su estudio “The Calderonian sources of *El divino Narciso*” (1968a: 258), el error más grave de este hispanista consiste en haber desatendido por completo las tradiciones literarias en las que se inserta el auto de la autora áurea:

Pfandl disregards literary tradition in the case of Sor Juana’s poems. Not only they, but nearly all love-poetry from the fifteenth-century *cancioneros* to Quevedo, can reveal morbid eroticism and states of psychotic depression if taken literally as statements of direct personal experience rather than as progressive developments of a literary convention. Pfandl also disregards literary tradition in the case of *El divino Narciso*⁶.

De hecho, aparte de que ya a mitades del siglo XVII el jesuita alemán Jacob Masen (1606-1681) había constatado ciertas analogías entre Narciso y Cristo, la existencia de dos autos contemporáneos —publicados en 1685 y atribuidos, respectivamente, a Andrés de Villamayor y Diego de Nájera y Zegrí—, en los que el mito griego fue transmutado en una alegoría de la redención en sentido cristiano, corroboraría que la famosa pieza sorjuanina formaba parte de una ya establecida tradición literaria, restando así la necesidad de interpretarla a través de lentes freudianos o postular su “anormalidad” (*cfr.* Parker 1968a: 263-264). Mientras que Parker compartía la idea de que todos los tres autos de la poeta novohispana habrían sido fuertemente influidos por la obra teatral de su maestro peninsular, publicada en la *Primera parte* (1677), que la monja debería haber conocido, el filólogo inglés disintió con varios otros críticos quienes veían un estrecho vínculo entre el *Eco y Narciso* calderoniano y el auto de su discípula transatlántica, considerando este último incluso una “Kontrafaktur”⁷ (Vinge 1967: 247) del primero, pese a las diferencias temáticas entre ambos autos. No obstante, los múltiples paralelos tanto a nivel del contenido como a nivel estructural entre *El divino Narciso* y *El divino Orfeo*

⁶ Es decir: “Pfandl no toma en cuenta la tradición literaria en el caso de los poemas de Sor Juana. No solo estos, sino casi toda la poesía de amor desde los cancioneros del siglo XV hasta Quevedo puede mostrar un erotismo morboso y estados de depresión psicótica, si se entienden literalmente como afirmaciones de directa experiencia personal, antes que como un desarrollo progresivo de una convención literaria. Pfandl tampoco tiene en cuenta la tradición literaria en el caso de *El divino Narciso*”. [Traducción mía, A. B. Cursiva en el original.]

⁷ Cursiva en el original. El germanismo utilizado por la investigadora sueca se define como “geistliche Nachdichtung eines weltlichen Liedes (und umgekehrt) unter Beibehaltung der Melodie” (*cfr.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kontrafaktur>), es decir, “imitación poética espiritual de una canción profana (y al revés), conservando la melodía”. [Traducción mía, A. B.] Más aún, sería “a spiritual re-writing of a profane work” (Vinge 1967: 247), es decir, “una reescritura espiritual de una obra profana”. [Traducción mía, A. B.]

patentizarían que la fuente primaria o más directa para la pieza de Sor Juana habría sido este último auto sacramental del dramaturgo español y no su antemencionada comedia (*cf.* Parker 1968a: 261 y sigs.). De igual modo, la monja jerónima habría acudido a su modelo peninsular al redactar sus dos otros autos sacramentales: *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* —“el más típico ‘Auto Alegórico-Historial’, y también, fácilmente, el más logrado y hermoso que haya en su género” (OC 1955: LXXVIII)— y *El cetro de José* —uno de los “‘Autos Sacramentales Vétero-Testamentarios’”⁸ (OC 1955: LXXXII)—. Así, la vinculación de un hecho histórico y una hagiografía católica en el primero de los dos hallaría su equivalente en *El santo rey don Fernando*, mientras que el segundo tendría sus precursores en *Primero y segundo Isaac* y *¿Quién hallará mujer fuerte?*, así como *Sueños hay que verdad son* y *La primer flor del Carmelo*, cuyo denominador común es la alegorización de historias bíblicas del Antiguo Testamento (*cf.* Parker 1968a: 259-260 y OC 1955: LXXXII-LXXXIII).

En los siguientes apartados puntualizaré, primero, las razones por las que he decidido traducir la loa para *El divino Narciso*, y después haré un breve resumen del desarrollo de la loa como género literario, así como de los distintos intentos de definirlo. Sin embargo, es forzoso remachar que no pretendo realizar aquí ningún estudio exhaustivo al respecto, tanto porque excedería los límites de este sucinto compendio como porque ya existen varios estudios sobre este tema, si bien es verdad que la cantidad de los trabajos dedicados a este género dramático menor es sensiblemente inferior al de los que giran en torno a la comedia o la tragedia. En un tercer paso, especificaré algunas particularidades de la loa para *El divino Narciso* y, acto seguido, explicaré el método traductor de mi propia traducción, es decir, aclararé en qué consistían las dificultades de traducir esta obra y justificaré por qué, en determinados casos, opté por una traducción más libre. Asimismo, haré una breve propuesta para las notas finales, que aquí anteceden mi propia traducción de la loa para *El divino Narciso*, pero que pospondría a esta última en una edición bilingüe, aunque, lógicamente, en tal caso, las notas aclaratorias no se redactarían en castellano, sino en alemán, ya que el público destinatario será prevalentemente germanófono y no obligatoriamente académico-universitario. Se trata, pues, nada más de una *sugerencia* para la elaboración de un prólogo y un aparato explicativo, completados con más detalles respecto del contexto sociohistórico y de las tendencias literarias de la época, así como con dilucidaciones del significado de algunos términos o de las alusiones a determinados pasajes bíblicos⁹. Antes de pasar al siguiente apartado, es preciso subrayar que

⁸ Cursiva en el original.

⁹ Para la preparación de un estudio introductorio al auto sacramental y la loa me apoyaría en estudios como *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón* (2009) de Gerhard

todas las loas sacramentales de Sor Juana tienen cierta autonomía, a pesar de que sirven de prólogo o introducción, y que en particular la loa para *El divino Narciso* es, como lo constató Méndez Plancarte (*OC* 1955: LXXII), “ya por sí como un diminuto ‘Auto’”¹⁰, motivo por el cual dicho opúsculo se presta para ser traducido de forma independiente.

1.1. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEXTO

Conviene señalar que a despecho de la variedad temática de los tres autos sorjuaninos, las respectivas loas antepuestas coinciden en el hecho de que discurren sobre materias inherentemente americanas, relacionadas de forma directa o indirecta con el descubrimiento del Nuevo Mundo, razón por la cual Ricard (1969: 329) consideraba que todas las tres exhibirían características propias de la literatura mexicana:

Quelles plaisent ou non, l'ensemble des trois *loas* autorise à parler déjà de littérature mexicaine, et c'est là une des choses importantes. Il est certain —et je ne suis pas le premier à le dire— que dans le long processus

Poppenberg, *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature* (1973) de Donald Thaddeus Dietz o también en artículos como “The *loa*: One Aspect of the Sorjuanian Mask”, en el cual su autor, Lee A. Daniel (1983: 49), subraya la importancia de la contribución de Sor Juana Inés de la Cruz al desarrollo de la loa, en la medida en que la habría convertido en “a brief one-act play” —“una breve obra de teatro de un solo acto”—.

¹⁰ Si bien Zanelli (1994: 187) acertó en advertir que “[l]a loa de *El divino Narciso* no es un auto en miniatura dado que no trata precisamente de la representación de la Eucaristía a través de un argumento de la mitología o historia nahua como podía esperarse”. Lo que le confiere cierta autonomía a esta loa es precisamente el tratamiento de la problemática evangelización de los pueblos autóctonos del Nuevo Mundo, temática que, al menos a primera vista, podría parecer totalmente diferente a la del auto sucesivo. No obstante, al equiparar el llamado “*Teocualo*” (*OC* 1955: 504, n. a los vv. 5-14) o “*Dios es comido*” (*ibidem*) —rito que designa la ingestión de una estatua simbólica del dios Huitzilopochtli, preparada a partir de una masa de cereales mezclados con sangre (*cfr.* *OC* 1955: LXXII-LXXIII)— con la Eucaristía, Sor Juana quiso poner de relieve las semejanzas entre las religiones aztecas y la mitología griega, por cuanto ambas deberían considerarse como “prefiguraciones” del cristianismo, aunque —claro está— en ningún momento la monja jerónima les concedió el mismo valor, recalcando que en ambos casos las respectivas creencias habrían sido adulteradas por Satanás, por lo que la cristianización —pacífica— de los indígenas seguiría siendo imprescindible. De hecho, la misma Zanelli (1994: 187) arguyó que esta loa “refleja hasta cierto punto la problemática del auto al sugerir que la cultura americana podría ser argumento digno para representar el misterio eucarístico, aunque *no llega propiamente a hacerlo*. Sin embargo, al incorporar Sor Juana a la cultura indígena mesoamericana en la loa, la eleva al establecer un paralelo con esa otra antigüedad más conocida y aceptada como era la cultura grecolatina. De este modo, el punto de contacto entre los ritos americanos y los cristianos se cristaliza a través del auto que recoge la alegorización de la fábula clásica de Eco y Narciso. Es el personaje de la Religión Católica quien establece este nivel de identificación entre las dos culturas paganas, al ofrecerles a América y Occidente el auto para que sepan ‘que también había / entre otros Gentiles, señas / de tan alta Maravilla’ (V: 425-434 [*sic*]). Sor Juana responde, de este modo, al problema teológico que supuso el ‘descubrimiento’ de América, es decir, determinar el estatuto de estos pueblos paganos con respecto a la Ley de Gracia”. [El énfasis es mío, A. B.]

sans frontière qui, au Mexique, fait passer insensiblement de la littérature espagnole à une littérature nationale, l'œuvre de Sor Juana demeure une des étapes essentielles¹¹.

Dejando aparte tal concomitancia, la loa para *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* se distingue de las otras dos, por cuanto tan solo toca superficialmente el hallazgo de las Indias Occidentales por Colón —uno de los personajes de esta pieza—, centrándose primordialmente en una de las cuestiones predilectas de Sor Juana, concretamente, la polémica acerca de la mayor fineza de Cristo, que la autora barroca trató por extenso en su archiconocida *Carta atenagórica*, y que en esta obra teatral ponderó a través de una disputa dialéctica entre tres estudiantes. Por el contrario, las otras dos loas se centran en la evangelización de los pueblos autóctonos, resaltando el papel preponderante que jugaban en ello tanto las semejanzas como las divergencias entre la Eucaristía y los ritos paganos, que podrían tildarse de estorbos o tomarse como un propicio punto de partida para erradicar la idolatría y propagar la fe católica. Dada la indisputable importancia del asunto no solamente para la constitución de una literatura nacional, que refleje la muy propia identidad de un pueblo nacido del mestizaje de diversos grupos étnicos —aztecas, europeos, africanos, etc.—, sino también para el transcurso de la historia de la humanidad entera desde el descubrimiento de América, que acarrió el inevitable combate cultural y la subsiguiente sujeción —ideológico-espiritual— de las poblaciones autóctonas a la visión del mundo impuesta por los invasores europeos, sorprende que en el ámbito germanófono muy pocos críticos hayan mostrado interés alguno por esta parte de la producción teatral de Sor Juana, y que nadie se haya aventurado a verter al alemán tan siquiera *El divino Narciso*, del que existen versiones en francés, inglés, italiano y portugués (*cfr.* Pérez-Amador Adam 2007: 28 y sigs.). Las dificultades lingüísticas que supone la traducción de este auto sacramental no parecen ser un motivo suficiente para dicha omisión, prueba de lo cual son las tres traslaciones del probablemente más complicado y estilísticamente más sofisticado escrito sorjuanino —el *Primero sueño*—, cuyos distintivos esenciales han sido analizados en la segunda parte del presente trabajo. Es inverosímil que el motivo crucial para tal indiferencia residiera en el daño que haya podido causar la interpretación de Pfandl (1946: *passim*), según quien Sor Juana habría intentado, sin éxito, sublimar su propio narcisismo por medio de la redacción de este auto sacramental. Empero, más razonable parece que tal apatía proviniera de unos conocimientos insuficientes de esta sección de la producción literaria sorjuanina. De todos

¹¹ Es decir: “Tanto si gustan como si no, el conjunto de las tres loas ya permite hablar de literatura mexicana, y es esta una de las cosas importantes. Es cierto —y no soy el primero en decirlo— que en México la obra de Sor Juana sigue siendo una de las etapas esenciales en el largo proceso de una transición ilimitada e imperceptible de la literatura española a la literatura nacional”. [Traducción mía, A. B.]

modos, es de lamentar que la única obra teatral de la poeta novohispana hasta la fecha trasladada al alemán sea la loa para *El cetro de José*, realizada por Karl Vossler y publicada al final de su estudio “Die ‘zehnte Muse von Mexico’ Sor Juana Inés de la Cruz” (1934) bajo el título “Vorspiel zu dem Auto Sacramental: El Cetro de Joseph”¹².

Si bien es cierto que tanto la loa que antecede *El cetro de José* como la antepuesta a *El divino Narciso* tematizan, cual se ha apuntado, la problemática cristianización de la población amerindia y la atrocidad de la antropofagia practicada por los mexicas por motivos religiosos —hábito que la autora novohispana censuró en los dos opúsculos—, en la segunda de estas dos piezas parece percibirse cierto cuestionamiento de los métodos mediante los cuales se llevó a cabo el arduo proceso del adoctrinamiento, así como la insistencia en que los indígenas no eran unos salvajes incapaces de argüir, sino, por el contrario, seres humanos con su propia cultura, dotados de raciocinio, por lo que podrían ser convencidos mediante argumentos racionales de la “veracidad” del cristianismo. A esto se suma que la oposición de las parejas “América”-“Occidente” versus “Religión”-“Celo” acentúa la dicotomía entre ambos adversarios, ilustrando o, por así decirlo, visualizando de manera más clara y palpable la batalla cultural y espiritual. Teniendo en cuenta todo lo que se acaba de exponer, parece conveniente ofrecer una versión alemana de esta preciosa loa que brinde la posibilidad de hacerse —obviamente en términos alegóricos— una idea del encuentro entre dos culturas fundamentalmente diferentes, las cuales, tras largos combates ideológicos, dieron lugar a aquella realidad que hoy día llamamos “América latina” o, reducido al lugar concreto en que se redactó esta obra, el México en su concepción moderna.

1.2. LA LOA COMO GÉNERO LITERARIO: ESBOZO HISTÓRICO Y DEFINICIÓN

Aunque la loa, en su acepción más estrecha de subgénero del teatro breve fue cultivada principalmente en el Siglo de Oro español, desde el punto de vista funcional, no se trata de un fenómeno extraordinario, puesto que se observan formas teatrales afines ya desde la Antigüedad grecorromana, luego, durante la Edad Media y el Renacimiento, ante todo en Francia e Italia, y hasta en el siglo XX, no solo en los países románicos, sino también en otros lugares como

¹² La palabra “Vorspiel” literalmente significa “preludio” y, por extensión, “prólogo”.

Alemania —piénsese, por ejemplo, en el famoso *Vorspiel auf dem Theater* o *Prólogo en el teatro* del *Fausto* de Goethe—. De acuerdo con Flecniakoska (1975: 15 y sigs.), la loa española tuvo sus precursores en el *Prologus* latino y el *Prologo* italiano, un personaje cuya función originariamente consistía en saludar y calmar al público, a veces muy agitado y proclive al tumulto, y de este modo predisponerlo para la recepción de la obra principal que iba a empezar. A menudo se le confería la tarea de señalar los lugares (ficticios) de la acción y de exponer el argumento de la pieza mayor, destacando sus aspectos más interesantes e insistiendo en su originalidad, así como en la inventiva de su autor y en los numerosos méritos de sus representantes. El rol central del *Prologus* era, pues, el de un “abogado frente al público considerado como una asamblea de jueces” (Flecniakoska 1975: 19), a los que debía convencer, a fin de despertar su interés y así crear las circunstancias necesarias para la exitosa realización del espectáculo. El filólogo francés subrayó que los prólogos italianos del siglo XVI, independientemente de los aspectos formales —su longitud, si estaban compuestos en prosa o en verso, etc.—, seguirían siendo monólogos, motivo por el cual era imprescindible que el representante poseyera determinadas habilidades tanto lingüísticas como artísticas o gestuales que le permitieran desempeñar plenamente su papel y conseguir el silencio y la benevolencia del público. De igual modo, en España, las primeras manifestaciones de tales prólogos se observan también en el siglo XVI, aunque en este momento suelen llamarse introitos, restringiéndose algunos a enumerar los nombres de los protagonistas, como en la introducción a la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina (1513), recitada por un zagal quien, con fines humorísticos, imitaba el lenguaje rústico del pastor bobo. Si todavía en el *Códice de Autos Viejos* (hacia 1570), una recopilación de comedias religiosas conservada en la Biblioteca Nacional en Madrid, las introducciones se llamaban, alternadamente, “romance”, “argumento”, “loa” o “loa y argumento”, en *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando los vocablos “argumento”, “introito” y “prólogo” fueron sustituidos por la palabra “loa”, cualquiera que fuera la índole de dicha introducción: profana, religiosa, jocosa, seria, monologada o dialogada (cfr. Flecniakoska 1975: 46). Cabe señalar que, como en el caso de muchos otros subgéneros, no existe una tipología clara y bien definida de la loa, ya que los criterios de clasificación varían no poco entre los distintos críticos tanto antiguos como modernos. Así, mientras que Emilio Cotarelo en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911) distinguía entre la loa sacramental, la loa al nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora, a los santos, junto con la loa para fiestas reales, para casas particulares y de presentación de compañías, algunos investigadores más recientes diferencian, además, entre la loa profana, la de sucesos fabulosos, de burlas, de

engaños o de vituperios, sin contar las múltiples amalgamas que nacen de la fundición con otros géneros breves, verbigracia, la “*loa entremesada*”¹³ o la “*loa bailada*”¹⁴ (Spang 1994: 8). Por el contrario, a juicio de Spang (1994: 8 y sigs.), quien ha analizado la loa palaciega —o cortesana— y sacramental —llamada, alternativamente, litúrgica o religiosa—, existe una serie de rasgos compartidos por todos los tipos de este género menor, aducidos, como se acaba de señalar, asimismo por Flecniakoska (1975)¹⁵, quien, a su vez, ha examinado únicamente las loas representadas por compañías profesionales en corrales, ante un público numeroso y heterogéneo: crear el silencio, pedir perdón por los errores de la obra o de los potenciales deslices en la representación, introducir el argumento de la obra principal, establecer un vínculo entre los actores y el auditorio a través de la comunicación directa, tanto para despertar el interés de los espectadores como para ganar su benevolencia, con frecuencia mediante la inserción de elementos cómicos. De hecho, a inicios del siglo XVII, la loa profana solía recitarse en forma de un monólogo por un farsante o gracioso profesional, quien la convertía en una especie de “elogio burlesco” (Flecniakoska 1975: 102), moviendo a risa toda una multitud de espectadores y logrando transportarles alguno que otro mensaje instructivo que subyace en su cuento irrisorio

¹³ Cursiva en el original.

¹⁴ Cursiva en el original.

¹⁵ Sin negar, de ningún modo, el indudable mérito de Flecniakoska, cuyo trabajo ofrece un sumario bastante detallado y completo del desarrollo de las loas presentadas por las compañías en los corrales, debe señalarse, no obstante, que al excluir las incontables loas cortesanas y sacramentales redactadas no solo por Calderón de la Barca o Lope de Vega, sino también por Antonio de Solís, Francisco Bances Candamo y otros dramaturgos menos conocidos (*cf.* Spang 1994: 16), el hispanista francés llegó a la errónea conclusión de que muchas de las loas imprimidas después de 1617 habrían sido “muy anteriores a la fecha de [su] publicación, salvo las palaciegas de Calderón que ya no son loas propiamente dichas” (Flecniakoska 1975: 12), basando su juicio en la frase “Diéronme que estudiase tres o cuatro loas y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz” de *Vida del Buscón* [citado por Flecniakoska (1975: 12, n. 7)], en la cual el escritor áureo hablaría solo “en son de burla” (Flecniakoska 1975: 12) de este género. Sin embargo, tal inferencia resulta poco convincente, visto que, al tratarse de una novela picaresca, la obra entera rezuma un tono irónico-mordaz, de manera que ninguna de sus frases debería tomarse al pie de la letra, mucho menos cuando se pretende llevar a cabo un estudio científico fundado acerca de un fenómeno tan complejo como puede ser un género literario en todos sus aspectos, inclusive sus diversas ramificaciones. Es así que, en la concepción de Flecniakoska (1975: 103), las loas calderonianas, que preludian sus obras palaciegas, “se acercan cada vez más a una égloga o zarzuela reducida de tono serio: el poeta no juega con burlas delante de los Reyes, gente seria y recatada por antonomasia”. Hay que admitir que tal concepción bastante reducida y purista de la loa no toma en cuenta el proceso evolutivo de este género literario menor que, en el transcurso de la historia, se ha diversificado considerablemente, dando lugar a múltiples formas, que todavía aguardan un trabajo sistemático y completo, singularmente en lo relativo a su despliegue en Nueva España, que hasta ahora apenas ha sido abordado por algunos pocos críticos (*cf.* Hernández Reyes 2016: 82). En tiempos más recientes, investigadores como Hernández Reyes (2016: 77 y sigs.) incluyen en esta categoría una gama mucho más amplia de subespecies, que desde el punto de vista tanto formal como funcional divergen de aquella variante que originariamente había sido etiquetada como “prólogo”, “introito” o, más específicamente, como “loa”. Así, Zugasti (2014: 116) arguye que “no todas las loas se escribieron como antesala o umbral de una escenificación más larga, pues bien avanzado el siglo XVII empiezan a aflorar casos donde la loa se convierte en la parte central del espectáculo, sin más aditamentos dramáticos: canonizaciones como la de San Francisco de Borja, solemnes entradas de personas regias, así como recepciones de los virreyes en sus destinos americanos, se solían conmemorar con arcos del triunfo, procesiones o mascaradas donde la puesta en escena de una o varias loas suponía la culminación del fasto”.

(*cf. ibidem*). La *captatio benevolentiae* se volvía cada vez más importante, a medida que las compañías se multiplicaban, creciendo la competencia entre ellas, al mismo tiempo que los corrales se iban llenando, llegando a más de quinientos espectadores de diferentes clases sociales quienes, evidentemente, pagaban por la entrada (*cf. Fleckniakoska 1975: 51-52*). Esta dependencia financiera de un auditorio cada vez más exigente, junto a la rivalidad entre las empresas teatrales, obligaba a los actores a desplegar al máximo su creatividad a fin de persuadir a los oyentes. Ante este panorama, no sorprende que las loas fuesen desvinculándose temáticamente de la obra principal a la que precedían en un momento concreto y transformándose en un medio cómodo para la difusión de los conceptos en torno a la dramaturgia o al arte en general, de tal manera que pudieran ser aplicadas en varias ocasiones, ajustándose a distintas obras del mismo autor, en función de las condiciones concretas. Conforme a Pino (1994: 100), el factor principal que favoreció el empleo de la loa como medio transmisor de teorías artístico-literarias era precisamente la heterogeneidad del público de los corrales, que no solamente se componía de gente de poca educación sino también de clérigos, nobles y de personas eruditas en general. Como es lógico, el auditorio que asistía al teatro palaciego —habitualmente culto y educado— mostraba aun mayor avidez por escuchar tales especulaciones teóricas. Así, en la *Loa contando un extraño suceso*, que antepuso a su comedia *La burladora burlada* (1616), Ricardo de Turia aludía a la diversidad de temas tratados en este género menor, proporcionando, simultáneamente, información acerca de las fuentes literarias que influyeron en su desarrollo:

La diversidad de asuntos
que en las loas han tomado
para pedirnos silencio
nuestros Terencios y Plautos,
ya contando alguna hazaña
de César o de Alejandro,
ya refiriendo novelas
del Ferrarés o el Bocacio [*sic*],
ya celebrando virtudes,
ya delitos condenando,
si allí de envidia materia,
aquí de mancilla campo,
ya alabando los colores,
ya las letras alabando,
confieso que me han tenido

confuso y perplejo un rato,
sin tener donde alargar
con el ingenio la mano¹⁶.

Del mismo modo, Agustín de Rojas exployó en la *Loa de la comedia* su hipótesis sobre los orígenes griegos de la comedia y la tragedia, así como su sucesivo perfeccionamiento por los escritores españoles (*cf.* Pino 1994: 90 y sigs.). Es más, en algunos casos, los grandes dramaturgos como Calderón o Lope de Vega aprovecharon incluso las loas religiosas o sacramentales, para exponer sus propias definiciones de distintos géneros dramáticos y contribuir a la polémica sobre el arte antiguo y moderno (*cf.* Pino 1994: 84-85)¹⁷.

No obstante, en dependencia del público destinatario y del lugar de representación, se pueden constatar también algunas divergencias entre los diferentes tipos de la loa: así, mientras que el objeto alabado en las loas profanas de los corrales iba cambiando —pasando del ensalzamiento de los actores, del autor o del auditorio mismo al encomio de las ciudades en las cuales se representaban, así como de personajes, animales o cualquier otra cosa habitualmente despreciada, como el alcalde tonto, la mujer necia, la mosca, los remedios para mantener una dentadura sana, etc. (*cf.* Flecniakoska 1975: 92)—, las loas palaciegas estaban designadas para el enaltecimiento de la monarquía o del soberano, cotejándolo en no pocas ocasiones con personajes mitológicos, a la vez que las sacramentales estaban reservadas al elogio del sacramento de la Eucaristía (*cf.* Spang 1994: 15 y sigs.). Otra diferencia entre la loa profana, por una parte, y la palaciega y sacramental, por otra, reside en que en la primera casi siempre sale un solo personaje, mientras que en las dos últimas puede haber varios, hecho que permite amplificar y dividir el único acto de la pieza en varias escenas, incluyendo componentes espacio-temporales, introduciendo una trama o intriga mínima —prácticamente inexistente en las loas monologadas, que solían representarse delante de un telón—, desplazándola a veces al escenario y acercándola así a otros géneros más complejos. Sobre todo las loas palaciegas y para casas particulares¹⁸ se destacaban por su decoración lujosa y su indumentaria fastuosa, así como por la inclusión de efectos especiales, iluminaciones y música, que faltaban en las loas recitadas en los corrales (*cf.* Spang 1994: 19). El empleo de tales recursos, con el fin de

¹⁶ Citado por Pino (1994: 87).

¹⁷ Así, tanto Calderón en su loa para el auto *La segunda esposa* como Lope de Vega en su *Loa de un villano y una labradora* para el auto *El nombre de Jesús* ofrecen una definición del auto sacramental (*cf.* Pino 1994: 84-85).

¹⁸ La diferencia entre las loas palaciegas y aquellas para casas particulares reside en que estas últimas “se adaptan a las posibilidades técnicas y pecuniarias del particular que las encargaba” (Spang 1994: 18); por lo demás, ambos tipos demuestran “las mismas características básicas” (*ibidem*).

incrementar el efecto escénico, abunda aún más en las loas representadas en carros triunfales, como aquellas seis que fueron concebidas para la celebración de la inauguración del acueducto en Querétaro y estudiadas por Dalia Hernández Reyes (2016). Conforme la académica mexicana, este subgénero dramático comparte con la loa cortesana gran número de las características formales y escénicas, difiriendo de ella por “una marcada función eufemístico-explicativa del aparato efímero que le sirve al mismo tiempo de referente alegórico y de marco físico de representación” (Hernández Reyes 2016: 73). Asimismo, los textos pertenecientes a dicha categoría textual no siempre se introducen por su designación habitual —loa—, sino, a menudo, por palabras como “explicación”, “descripción”, “romance” o “canción”, que insinúan, simultáneamente, su función con respecto a la arquitectura efímera, así como las formas poéticas en las cuales han sido compuestas. A ello se agrega la autonomía funcional de estas piezas dramáticas, que no preceden ni introducen ninguna obra mayor, sino que, junto con las loas de arco triunfal, sirven, primordialmente, para la descripción y el desciframiento de los elementos mitológicos, religiosos y emblemáticos colocados en el carro —o el arco— como decoración escénica (*cfr.* Hernández Reyes 2016: 77-78). No obstante, en términos globales, más que un “drama auténtico” (Spang 1994: 13), la loa sería “una narración dramática” (*ibidem*), en la medida en que en ella “prevalecen las formas de presentación y enunciación típicas de la narrativa oral” (*ibidem*).

Otro rasgo definitorio que no han dejado de recalcar los estudiosos es la brevedad de la pieza —que comprendía entre 20 y máximo 350 versos, o entre ocho y diez renglones en las más antiguas, aún escritas en prosa— y la libertad de los actores de improvisar, modificando el texto según la situación o alterando el tono, siempre con el fin de complacer al público (*cfr.* Spang 1994: 11 y sigs.). Al parecer de Flecniakoska (1975: 71), la concisión es, junto con la eficacia, uno de los “dos imperativos” que rigen la estructura de la loa. En cuanto al lenguaje, Spang (1994: 13) remarcó que salvo en las loas palaciegas y sacramentales, en las cuales se constata un estilo elaborado, las demás loas manifestarían un tono “popular o popularizante” y hasta “basto y chabacano” (Spang 1994: 14); en cambio, Flecniakoska explicó que uno de los recursos empleados con mayor frecuencia, no solo para ayudar al farsante a memorizar y variar el texto, cuando lo creía necesario, sino también para fingir cierta erudición, era la enumeración de nombres propios de reyes, emperadores, filósofos, naciones, ciudades, etc., junto con la acumulación de sustantivos, adjetivos, verbos, interrogaciones, exclamaciones o negaciones¹⁹.

¹⁹ Un ejemplo ilustrativo de este fenómeno se halla en una loa en la que se alaba la ciudad de Sevilla: “¡Oh, ciudad reina del mundo! / ¡oh, amparo de gente extraña! / ¡oh, muralla de la Iglesia! / ¡oh, escudo de la fe santa! / ¡oh, relicario de Dios! / ¡oh, archivo de gentes varias! / ¡oh, luz de la Cristiandad! / ¡oh, espejo ilustre de España! / ¡oh,

A esto se suma que ya en las loas insertadas en el *Códice de Autos Viejos* el verso de pie quebrado, prevaleciente en los primeros introitos, se había sustituido casi completamente por quintillas, octavas, sextinas, el verso suelto endecasílabo, así como el romance que, a partir de Agustín de Rojas, será el metro predominante (*cfr.* Flechniakoska 1975: 73 y sigs.).

Ahora bien, hay otros dos aspectos axiales que distinguen las loas sacramentales tanto de las profanas como de las cortesanas: en primer lugar, el propósito de enseñar al público el misterio de la Eucaristía; y, en segundo, el hecho de que siempre preceden un auto sacramental, nunca una comedia o algún otro tipo de obra teatral (*cfr.* Spang 1994: 17-18). Dado que no es el lugar aquí para tratar a fondo las características de este segundo género, que floreció y tuvo su apogeo durante el Siglo de Oro español, baste con apuntar dos estudios fundamentales sobre esta temática, realizados, respectivamente, por Alexander A. Parker y Bruce W. Wardropper: *The Allegorical Drama of Calderón* (1943)²⁰ e *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón* (1967). Mientras que el primero pretendió acotar los rasgos definitorios de esta forma dramática intrínsecamente española, poniendo de relieve la alegoría como una de sus peculiaridades esenciales, el segundo trató de rastrear su formación, haciendo hincapié en el papel que jugaron en este proceso autores precalderonianos como Sánchez de Badajoz, Timoneda, Lope de Vega o Valdivielso, concluyendo en la última frase de su libro que “Calderón inicia el período áureo del auto sacramental” (Wardropper 1967: 339). A tenor de este último, la gran innovación de Calderón radica en haber transformado la concepción misma del auto —originariamente entendido como la extensión y el embellecimiento de la liturgia—, conjuntando en él los motivos dramáticos con los líricos (*cfr.* Wardropper 1967: 150 y 334-335). Otro gran adelanto de este escritor aurisecular estriba en haber introducido la distinción entre el “asunto” y el “argumento”. A este respecto, Parker (1968: 59-60) comentó:

The *asunto* of every auto is therefore the Eucharist, but the *argumento* can vary from one to another: it can be any ‘historia divina’—historical, legendary, or fictitious—provided that it throws some light on some aspect of the *asunto*. One should give very careful qualifications, therefore, when stating that the Eucharist is the exclusive ‘theme’ of the *autos*, and one should not jump, as Fitzmaurice-Kelly did, to the *a priori* conclusion that the *auto*’s ‘range is, therefore, extremely limited’; for the fact is that its range is very extensive indeed. The wider variation possible in the *argumentos* depends upon the number of aspects in the *asunto* capable of illustration²¹.

Sevilla venturosa! / [...]”. (*Cfr.* http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm).

²⁰ Por cuestiones de accesibilidad, se cita aquí de la reimpresión de 1968.

²¹ Cursiva en el original. Aduzco aquí la traducción oficial al castellano: “El ‘asunto’ de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el ‘argumento’ puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier «historia divina» —

A pesar de que el mismo maestro madrileño especificó en la loa del auto *La segunda esposa* que los autos sacramentales serían “Sermones / puestos en verso, en idea / representables cuestiones / de la Sacra Teología, / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender”²², a la vez que su colega de oficio y rival, Lope de Vega, aseveró en la *Loa de un villano y una labradora* para el auto *El nombre de Jesús* que serían “Comedias / a honor y gloria del pan, / que tan devota celebra / esta coronada Villa / porque su alabanza sea / confusión de la herejía, / y gloria de la fe nuestra, / todos de historias divinas”²³, es patente que, al igual que la loa, el auto sacramental es un género demasiado complejo como para que se pueda definirlo de forma inequívoca, motivo por el cual abundan los intentos de precisar las antedichas descripciones, harto escuetas y poco “científicas” en el sentido rigurosamente moderno de esta palabra, a despecho de que delimitan el núcleo de esta especie literaria. El que tal vez haya atinado mejor en acotar el meollo de este fenómeno literario fue Valbuena Prat, quien ya en su tesis doctoral (1924) planteó que el auto no sería meramente “una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía”²⁴, sino “una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión”²⁵, subrayando que la especificidad más destacada de este género sería la alegoría. Todas las ideas centrales de este breve trozo textual parecen haber tenido una repercusión sea directa sea indirecta en varios críticos posteriores, y no solo en el antecitado filólogo británico, sino también en el mismo Méndez Plancarte (*OC* 1955: XIV), quien señaló que “[e]n la acepción histórica, se llamaron *Autos Sacramentales* cualesquiera ‘dramas o comedias religiosos en un solo acto, de algún modo enlazados con la fiesta del Corpus’; y agreguemos, en los *calderonianos*, la allí sí ‘general’ presencia de lo alegórico”²⁶.

Sería infructuoso aspirar a resolver en estas páginas —apenas un esbozo de lo que podría dar lugar a un estudio preliminar más pormenorizado en una edición bilingüe de la loa para *El divino Narciso*— esta inagotable problemática, que se presta perfectamente a otros trabajos

histórica, legendaria o ficticia— con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del ‘asunto’. Hay, pues, que hacer distinciones cuidadosas ante la afirmación de que la Eucaristía es el único «tema» del auto, y, además, no se puede pasar de tal afirmación a la conclusión apriorística, como hace Fitzmaurice-Kelly, de que «por consiguiente, el terreno en que se mueven los autos es de extrema limitación»; pues, en realidad, es bien grande. La mayor o menor variación de los ‘argumentos’ depende del mayor o menor número de aspectos capaces de ilustrar el ‘asunto’” (Parker 1983: 46-47).

²² Citado por Pino (1994: 85).

²³ *Ibidem*.

²⁴ Citado por Wardropper (1967: 34).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cursiva en el original.

aparte, considerando, sobre todo, que “[l]as definiciones suelen ser imperfectas” (Wardropper 1967: 37). Lo que sí vale la pena agregar aquí es que, en el ámbito germanófono, curiosamente, no se ha generalizado ninguna traducción unívoca de ninguno de los dos términos básicos en cuestión: así, Pfandl (1946: 231) afirmó:

Der *Divino Narciso* ist ein Fronleichnamsspiel, also ein einaktiges Versdrama zur Feier des eucharistischen Glaubensgeheimnisses. Ein Vorspiel, *loa* genannt, leitet es ein. Ihm fällt die Aufgabe zu, das eigentliche Drama mit indianischer Kultur und Sitte zu verknüpfen, es als eine Leistung der in Mexico tätigen Kräfte im Dienste der *propaganda fides* auszuweisen[.]²⁷

precisando, un poco más adelante, que un auto sacramental sería “eines von jenen Bühnenfestspielen, mit denen die spanische Welt des 16. und 17. Jahrhunderts [...] im Rahmen und Zeitraum der Fronleichnamswche das Dogma der Eucharistie zu feiern, zu vertiefen und zu propagieren pflegte” (Pfandl 1946: 245)²⁸. En cuanto a Vossler, ya se ha visto arriba que en el título de su propia versión de la loa para *El cetro de José* tradujo el vocablo “loa” por “Vorspiel” —“preludio” o “prólogo”—, pero mantuvo la designación “auto sacramental”, poniendo ambos componentes en mayúscula, tal vez para señalar que se trata de un extranjerismo. La ausencia de toda nota explicativa posiblemente se debe a que el romanista suponía en sus lectores al menos un conocimiento general de los diversos subgéneros de la lírica española, puesto que en su artículo sobre la Décima Musa Mexicana no solo utilizó el vocablo “Vorspiel” (Vossler 1934: 25), sin aclarar que lo consideraba un sinónimo de “Loa” (Vossler 1934: 4) o “geistliches Spiel” (*ibidem*) —“obra de teatro sacra”—, sino que se sirvió dos veces del término castellano “Auto(s)” (Vossler 1934: 15, n. 1 y 23), omitiendo la voz “sacramental(es)”, así como las palabras “Villancicos” (Vossler 1934: 15; 15, n. 1; 23; 24), “Endechas” (Vossler 1934: 15, 27), “Ensaladillas” (Vossler 1934: 15, 24), “Letras” (Vossler 1934: 23), “Liras” (Vossler 1934: 27), “Romances” (Vossler 1934: 27) y “Sainetes” (Vossler 1934: 23), todas escritas también en mayúscula, sin aducir algún tipo de circunscripción entre paréntesis ni tampoco una breve nota aclaratoria. Al mismo tiempo, empleó dos veces el

²⁷ En la traducción oficial al castellano se lee: “El *Divino Narciso* es un auto sacramental, por lo tanto se trata de un drama en verso, en un acto, escrito para la festividad del misterio religioso eucarístico. Un preludeo, llamado *loa*, lo inicia. Este preludeo tiene como misión la de enlazar el propio drama con las costumbres y cultura indígenas, legitimarlo como un resultado de las diligentes fuerzas puestas en México al servicio de la *propaganda fide*” (Pfandl 1963: 238-239). [Cursiva en el original y en la traducción.]

²⁸ En la traducción oficial al castellano se lee: “uno de aquellos festejos teatrales con los que el mundo hispánico de los siglos XVI y XVII [...] cuidaba de ahondar y propagar en el marco del Corpus y dentro del espacio temporal de la semana dedicado a celebrarlo, el dogma de la Eucaristía” (Pfandl 1963: 252).

sustantivo compuesto “Fronleichnamsspiel”²⁹ (Vossler 1934: 15 y 25) —“obra teatral del Corpus Christi”—, sin aclarar que es sinónimo del susodicho término castellano. Parece que tampoco los investigadores modernos vean necesidad alguna de encontrar equivalentes alemanes para estas dos nociones, pues incluso un hispanista tan destacado como Dietrich Briesemeister (2004: *passim*) utiliza la voz “auto sacramental” tal cual, al igual que Hans Flasche, quien en su estudio *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980* (1980: 678) tan solo dio una definición mínima de la loa, sin introducir ninguna variante alternativa de raíz germánica. Otro hispanista alemán que utiliza los términos castellanos es el ya mencionado Heinrich Merkl, a cuyo estudio *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981* (1986: *passim*) se ha hecho repetidamente referencia en la segunda parte de la presente tesis.

Tras este sucinto resumen del desarrollo y de la tipología de la loa, conviene hacer ahora algunas observaciones en torno a la loa para *El divino Narciso*, a fin de establecer, por un lado, cómo se inserta en la tradición del teatro breve y, por el otro, poner de relieve algunos aspectos en cierto modo “atípicos” que le otorgan su idiosincrasia.

1.3. ALGUNAS PARTICULARIDADES DE LA LOA PARA *EL DIVINO NARCISO*

Desde el punto de vista puramente formal, la loa para *El divino Narciso* comparte varias características con las loas sacramentales y palaciegas, aunque también muestra algunos rasgos comunes a todo tipo de este género menor. Así, al igual que gran parte de las loas sacramentales y palaciegas, cuyo único acto suele dividirse en varias escenas, la loa para *El divino Narciso* consta de un solo acto dividido en cinco escenas, a la vez que muestra los primeros vestigios de una trama, representada por varios artistas quienes interpretan el papel sea de uno de los cuatro personajes principales —“América”, “Occidente”, “Religión” y “Celo”—, sea de los demás secundarios —como la “Música”—. No se trata, entonces, de un breve monólogo pronunciado por un farsante para calmar al público, atraer su atención o pedir —ya sincera ya fingidamente— perdón por los eventuales errores de la obra, defendiendo, cual un abogado, a la compañía, al autor o la obra misma; por el contrario, los 498 versos están repartidos entre

²⁹ Ajustado al correspondiente número y caso gramatical.

varios parlamentos de las arriba mencionadas figuras, que llevan una conversación si no acalorada, por lo menos vehemente y emocionada, tratando de convencerse mutuamente de la rectitud de sus propias visiones del mundo. Junto con una contextura más compleja y un número aumentado de las figuras actuantes, la inclusión de la música, la danza y la vestimenta específica como marca distintiva de las tribus aborígenes son elementos que acercan las loas sorjuaninas y, en particular, aquella para *El divino Narciso*, a las loas palaciegas en la tipificación de Spang (1994: 18 y sigs.). Lo que sí la separa de este grupo es el hecho de que hace referencia a un tiempo más o menos determinado, a saber, los primeros años tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, así como a un espacio relativamente concreto, que ni siquiera es la América en su sentido más amplio —los dos continentes en conjunto—, sino a México, puesto que la autora habla del “Dios de las Semillas”, que según la mayoría de los críticos —entre muchos otros, Méndez Plancarte (1955), Bénassy-Berling (1982), Zanelli (1994), Pascual Buxó (2010)—, se refiere al dios Huitzilopochtli, si bien algunos creen que también podría tratarse de una de las otras dos divinidades solares veneradas por el pueblo mexica: Ometéotl y Quetzalcóatl³⁰. En este sentido, la loa para *El divino Narciso*, a pesar de que es una representación completamente alegórica del combate entre los pueblos autóctonos y los invasores europeos, no se desarrolla en un espacio fantástico ni puede considerarse como un relato atemporal, que pudiera interpretarse como una alegoría aplicable a cualquier lugar o cualquier cultura del mundo, en cualquier momento de la historia humana.

Si bien es obvio que ni el lenguaje ni la métrica en la loa para *El divino Narciso* alcanzan el grado de complejidad que puede observarse en el *Primero sueño*, no es menos cierto que, desde el punto de vista estilístico, esta pieza teatral es bastante elaborada, pues, a pesar de ser entre cinco y diez veces más larga que las loas, los introitos y los argumentos del *Códice de Autos Viejos*³¹, al igual que estos prólogos, se compone, mayoritariamente, de versos hexasílabos u octosílabos llanos, con algunas variaciones intercaladas, como heptasílabos agudos, entre otros,

³⁰ Así, Adriana Cortés Koloffon, en su tesis de doctorado *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca* (2013: 90 y sigs.), ofrece algunas consideraciones interesantes acerca de un posible vínculo entre el “Dios de las Semillas” de la loa sorjuanina y estas dos divinidades fundamentales de las culturas azteca y maya. Así, señala que “Huitzilopochtli, el dios hecho con semillas de amaranto amasadas con sangre es, entre los dioses del olimpo mexica, quien acaso presenta más elementos en común con el Dios de las Semillas, en la loa de *El Divino Narciso*. En el panteón mexica existen, no obstante, otras divinidades solares con las que podría identificarse también al dios de América y Occidente. Hago referencia a dos de ellas, cuyas características tal vez sirvan para comprender mejor el significado alegórico de la loa de *El Divino Narciso*: Ometéotl y Quetzalcóatl” (Cortés Koloffon 2013: 90).

³¹ Según Flecniakoska (1975: 71), dichas “piezas introductorias cortas [...] se reparten del modo siguiente: de 15 a 35 versos octosílabos, veinticinco piezas; de 40 a 55 versos octosílabos, quince; de 60 a 75 versos octosílabos, catorce. Hay que añadir cinco piezas en verso endecasílabo que constan respectivamente de 71, 56, 32, 32 y 15 [sic] versos”.

“tu valor, no tu razón” (*OC* 1955: 11, v. 204) o el segundo verso endecasílabo del estribillo “¡Y en pompa festiva, / celebrad al gran Dios de las Semillas!” (*OC* 1955: 4, vv. 13-14)³². Algo parecido se puede decir del lenguaje que, en comparación con el de la famosa silva, es mucho más llano y un tanto sobrio, por cuanto carece de un vocabulario expresamente culto, pero tampoco puede tacharse de coloquial ni, mucho menos, de popular o tosco. De hecho, la renuncia a incluir expresiones o palabras deformadas, ya sea por la errónea pronunciación, ya sea por la combinación de vocablos castellanos con elementos del náhuatl —desinencias gramaticales, prefijos, infijos, sufijos, etc.—, podría dimanar no tanto de la intención de mostrar las deficiencias lingüísticas de los indios u otros pueblos no europeos, sino justamente del arriba señalado deseo de corregir en cierto modo la equivocada imagen de los mexicas como seres brutos y de poca cultura. A diferencia de las loas profanas, que, de acuerdo con Flechniakoska (1975: 20-21), se caracterizan por una abundancia y hasta por un abuso de repeticiones y de diversos tipos de juegos de palabras, en esta loa sorjuanina escasean malabarismos lingüísticos llamativos y rimbombantes o expresiones hiperbólicas, distinguiéndose, a tenor de Méndez Plancarte, más bien por un estilo “expositivo o razonador” (*OC* 1955: LXXIII), sin que se le pueda achacar una ausencia total de todo recurso retórico, puesto que se hallan en ella encabalgamientos, aliteraciones y también algunas repeticiones, aunque no en exceso, sino en una forma dosificada, moderación que habrá llevado a Pascual Buxó (2010: 215) a constatar un “majestuoso despliegue de recursos literarios, unido a los persuasivos efectos de realidad o verdad derivados del accionar de los representantes en la escena”. Es significativo que el lenguaje de esta loa no sea del todo popular ni, mucho menos, avulgarado, pues —huelga repetirlo—, al igual que el subsiguiente auto sacramental, estaba destinada a un público de un alto rango social y acostumbrado al uso de un lenguaje elevado y sofisticado (*cfr.* Pascual Buxó 2010: 215)³³. Es de suponer que si su autora hubiera mentado esta pieza para un auditorio menos

³² Repetido en los versos 27-28 (*OC* 1955: 4), 88-89 (*OC* 1955: 6), 98-99 (*OC* 1955: 7), 128-129 (*OC* 1955: 8), 164-165 (*OC* 1955: 9), 182-183 (*OC* 1955: 10) y 71-72 (*OC* 1955: 5), donde se ha omitido la conjunción copulativa “y” al inicio del primer verso: “¡En pompa festiva, / celebrad al gran Dios de las Semillas!”. Asimismo, se dan algunas variaciones de dicho estribillo, como en el verso 246 (*OC* 1955: 12) —“que venero al gran Dios de las Semillas”— o en los versos 497-498 (*OC* 1955: 21) —“¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas!”—, que, a causa de las sinalefas entre las sílabas “-so-” y “el”, así como entre “-cí-” y “al”, respectivamente cuentan como un pentasílabo y un endecasílabo.

³³ Asimismo Bénassy-Berling (1982: 318) afirmó : “Bien que le texte des deux loas constitue apparemment une apologétique à l’usage des Indiens, ces derniers n’étaient pas du tout le public visé. Corrigeant une erreur d’optique qui fut répandue, Méndez Plancarte a dit et répété que les loas ne furent probablement jamais représentées à l’époque coloniale en Nouvelle-Espagne, et en tout cas jamais devant des indigènes. La première, au moins, était, de même que *El divino Narciso* proprement dit, destinée à être représentée à la cour de Madrid, mais cela ne veut même pas dire qu’elle l’ait été pour de bon”. [Cursiva en el original].

En la traducción oficial al español se lee: “Aunque el texto de las dos loas constituya aparentemente una apologética para el uso de los indios, éstos no eran en absoluto el público que estaba en la mirilla. Corrigiendo un error de enfoque que se extendió, Méndez Plancarte dijo y repitió que las loas probablemente nunca fueron

culto, el cual no siempre tenía un nivel de la lengua castellana lo suficientemente avanzado, habría escogido un vocabulario más sencillo o incluso la habría redactado —en parte o enteramente— en náhuatl, como lo había hecho ya en el tocotín al villancico VIII para la Asunción de 1676 (*cfr. OC* 1952: 17). Sea como fuere, ni la loa ni el auto para *El divino Narciso* tenían el propósito de aleccionar al pueblo sobre la doctrina católica, sino, en cierto modo, corroborar las teorías sostenidas por algunos de los teólogos misionarios más influyentes de la época de que el punto de partida tendrían que ser las prácticas religiosas mismas de los indígenas, si se pretendía evangelizar a los pueblos nativos. En rigor, como han puntualizado varios críticos, entre ellos, Zanelli (1994: 184, n. 2), las piezas del llamado teatro evangelizador³⁴ dirigidas explícitamente a los nativos, habitualmente se escribían en los idiomas indígenas con el propósito de elucidar de manera simplificada y global diversos episodios bíblicos. En este aspecto, es esclarecedora la siguiente observación de Pérez-Amador Adam (2011a: 385):

En las iniciales interpretaciones ofrecidas de esta loa [para *El divino Narciso*] (Arroyo 1952: 112 y ss.), la obra se leyó como un intento de Sor Juana de evangelizar a los indígenas en forma pacífica. Esta lectura anacrónica fue descartada para ensayar la delimitación de las fuentes. Existen dos redarguciones contra las ideas de Arroyo. La primera es que el teatro evangelizador de los inicios de la sociedad colonial y dirigido a los indígenas fue, en general, escrito en lenguas autóctonas y se estructuraba con ilustraciones básicas de pasajes del Antiguo Testamento, a modo de cuadros vivos. Ninguna pieza del corpus conservado de aquellas obras muestra un refinamiento análogo al texto de Sor Juana. Muy al contrario: las obras se caracterizan por una gran simplicidad, pues estaban destinadas a la población indígena que, en su mayoría no tenía los conocimientos lingüísticos para entender un texto complejo en castellano. De ello se deduce que, por su idioma culto y sus complicadas alusiones teológicas y filosóficas, el texto de Sor Juana estaba destinado a un público instruido en la tradición europea y no a los indígenas americanos. Partiendo de este presupuesto sobresale su intención de recuperar no sólo la memoria histórica de los pueblos americanos para la cultura europea, sino formular preguntas sobre las vías seguidas durante el proceso de conquista y evangelización, haciendo clara alusión a las discusiones filosóficas entabladas alrededor de 1540 en Burgos, Salamanca y Valladolid.

Con todo, la idea de que Sor Juana hubiera abogado por una suerte de sincretismo entre el cristianismo católico y las creencias aztecas —como han postulado algunos críticos, particularmente, Paz (1982) y Zanelli (1994)— carece de cualquier fundamento, ya que no se desprende, al menos no incontrovertiblemente, ni de su loa ni del correspondiente auto sacramental, por lo que resulta incierta e impugnable (*cfr. Pascual Buxó* 2010: 215-216).

representadas en la época colonial en Nueva España, y en todo caso nunca frente a los indígenas. Al menos la primera, al igual que *El divino Narciso* propiamente dicho, debía ser representada en la corte de Madrid, mas eso ni siquiera equivale a decir que de veras haya sido representada” (Bénassy-Berling 1983: 308).

³⁴ En su artículo “La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo XVI” (2016), Beatriz Aracil Varón trata algunos aspectos fundamentales de este género teatral durante la época colonial.

En resumen, de los siete “rasgos comunes a todas las loas” enumerados por Spang (1994: 21) —“la brevedad, el carácter preliminar, la comunicación directa, el pragmatismo, la comicidad, la dependencia y, acaso, la improvisación” (*ibidem*)—, en la loa para *El divino Narciso* se aprecia solo uno plenamente —el carácter preliminar—, mientras que los demás bien se le aplican parcialmente bien están absolutamente ausentes en ella: así, en lo tocante al primer punto, todas las loas sorjuaninas son más largas que las loas profanas de las que habla Flecknoska (1975), acercándose por su relativa extensión a otros géneros teatrales como el entremés, aunque, por supuesto, sin alcanzar aquella de una comedia o de un drama. Al mismo tiempo, lo que impide una comunicación totalmente directa con el público es el hecho de que esta obra no se componga de un único monólogo pronunciado por un farsante con la intención de captar la atención de los oyentes y conseguir su benevolencia, sino de varios diálogos entre cuatro personajes, los cuales, a pesar de su índole alegórica, demuestran ya una personalidad propia con varios rasgos característicos del conjunto de las naciones o partes del mundo a las que simbolizan: “Celo” y “Religión”, los invasores europeos, frente a “América” y “Occidente”, los pueblos autóctonos. En lo relativo a la dependencia, ya se ha señalado que la loa para *El divino Narciso* tiene cierta autonomía, pese a que en la última escena se remite al auto que se va a representar, para que dos de los personajes principales —“América” y “Occidente”— queden instruidos y convencidos de la veracidad del catolicismo. Gracias a esta remisión metatextual se crea un enlace estrecho con el subsiguiente auto sacramental, facilitando una transición continua entre ambas piezas. Más aún, la comicidad, que constituía un factor vital en las loas profanas confeccionadas con el fin de predisponer a un numeroso auditorio heterogéneo para la adecuada recepción de la pieza principal, ha perdido su relevancia ante la seriedad del asunto, aunque la presencia de esta última modalidad depende también de la manera en que actúen los artistas, es decir, de los gestos no verbales y de la mímica. Así, al final de la segunda escena, el modo en que los “Indios” salen “huyendo”, perseguidos por los “Españoles” (*cf.* *OC* 1955: 10-11, acotación entre los versos 201 y 202) podría contener un grano de gracia, moviendo a risa a los espectadores, sobre todo si, por ejemplo, de sus rostros se desprende una expresión de miedo o susto excesivo e inapropiado para la situación representada.

Respecto de la improvisación, resulta imposible decir con toda seguridad cómo actuaron los artistas, puesto que —ya se ha dicho— por falta de documentos comprobatorios en los archivos municipales de Madrid, ni siquiera es seguro que la loa efectivamente fuese representada alguna vez delante de la corte real (*cf.* Pascual Buxó 2010: 215, n. 16), como aparentemente estaba

previsto, según el aviso en la portada de la edición suelta de 1690³⁵. Por esto, no queda otra solución sino conjeturar sobre la forma en que posiblemente fue escenificada, aunque lo más probable es que la propia autora no había previsto algún tipo de modificaciones espontáneas por parte de los intérpretes, ya que los argumentos expuestos mediante los diferentes personajes son asaz perspicaces y, a todas luces, tenían el propósito de sensibilizar a los poderosos de la península respecto a la verdadera situación de los neófitos indígenas, así como a los problemas implicados en el proceso de la evangelización.

Si bien las acotaciones escénicas en la loa para *El divino Narciso* no son particularmente detalladas, como en algunas loas de Calderón³⁶ o en aquella de Antonio de Solís y Rivadeneira que anticipa la comedia de *Pico y Canente* de Luis de Ulloa y Pereira y Rodrigo Dávila Ponce de León³⁷, es presumible que Sor Juana quisiera enfatizar algunas facetas cardinales de la cultura indígena al mencionar los trajes tradicionales, junto con otros atributos peculiares de los indios —“cupiles” o huipiles, mantas, sonajas y plumas—, así como el tocotín —una mezcla de canto y danza popular de los mexicas³⁸—, realzando su cultura y oponiéndose, indirectamente, al prejuicio de que fueran unos salvajes rudos e ignorantes que, como fieras indomables, atravesaran desnudos las selvas, cazando animales. Sin ser sumamente pormenorizada, la primera acotación contiene, pues, algunos datos básicos que permiten perfilar el prototipo de los pueblos nativos representados por los dos personajes alegóricos “América”

³⁵ Donde se lee que *El divino Narciso* fue escrito “a instancias de la Exma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, Virreina desta N. E., singular Patrona y Aficionada de la M. Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid, para que se representase en ella”. Citado por Pascual Buxó (2010: 215).

³⁶ Verbigracia en la *Loa para la comedia de Fieras afemina amor* (1715), disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/loa-para-la-comedia-de-fieras-afemina-amor--0/>.

³⁷ “*La cortina ha de estar cubierta de nubes oscuras, con algunas estrellas que se vean entre ellas en representación de la noche. Y por la parte alta han de bajar, en una nube que atraviere todo el tablado, la Aurora y seis ninfas con instrumentos: la Aurora en medio y tres a cada lado; y han de ir bajando poco a poco, descubriéndose por lo alto una cortina de resplandor, y al mismo paso hundiéndose debajo del tablado la cortina de la Noche*”. Pasaje citado por Spang (1994: 19). [Cursiva en el texto citado].

³⁸ Cfr. <https://dle.rae.es/?id=ZxETcU5>. De hecho, a tenor de Bénassy-Berling (1982: 317, n. 1), “Les Indiens n’apparaissent que dans quatre séries de *villancicos* de Sor Juana, en général sous la forme d’un *tocotín* qui en principe est une danse : Assomption 1676, dont le *tocotín* est entièrement en langue nahuatl [*sic*] ; saint Pierre Nolasque 1677 où espagnol et nahuatl [*sic*] sont mélangés ; Assomption 1681 où le thème du *tocotín* n’est qu’indiqué (cette série seulement ‘attribuable’ [*sic*]) ; saint Joseph 1690, où un Indien seul, cette fois, participe à une sorte de jeu-devinette avec d’autres personnages. Les Indiens n’apparaissent jamais sans les Noirs, et, bien entendu, la réciproque n’est pas vrai”. [Cursiva en el original.]

En la traducción oficial al castellano se lee: “Los indios sólo figuran en cuatro series de villancicos de Sor Juana, generalmente en forma de un *tocotín* que es una danza: Asunción 1676, serie en la que el tocotín se halla íntegramente en lengua náhuatl; San Pedro Nolasco 1677 en la que se mezclan español y náhuatl; Asunción 1681 en la que sólo se indica el tema del tocotín (ésta es de las series ‘atribuibles’); San José 1690, en esta ocasión, un indio solo participa en una especie de juego de adivinanza con otros personajes. Los indios nunca aparecen sin los negros y, desde luego, no siempre sucede lo mismo en el caso contrario” (Bénassy-Berling 1983: 307, n. 68). [Cursiva en la traducción.]

y “Occidente”, quienes no meramente eran conscientes de su nobleza, sino que se consideraban a sí mismos como descendientes del dios solar, lo cual se desprende de los primeros diez versos de la loa y se subraya por la instrucción de que el “Indio galán” debe llevar una corona (*cf.* *OC* 1955: 3, acotación a la primera escena). Lo que distingue, entonces, esta loa sorjuanina de las loas palaciegas es, por un lado, un despliegue menos aparatoso y, por otro, el hecho de que este breve opúsculo no tuviera —al menos no primariamente— el propósito de ensalzar la autoridad y el poder del reinado español, como era lo común en el caso de las loas cortesanas (*cf.* Spang 1994: 21), cuyo objetivo principal residía en una adulación abierta o velada de la monarquía por medio de personajes míticos o mitológicos, puestos en un espacio fantástico o utópico sino, por el contrario, de patentizar la autoestima de los nativos, a los cuales la monja novohispana representó, a través de las antedichas figuras emblemáticas, en calidad de seres íntegros, sabedores de sus derechos como originarios y, por tanto, legítimos soberanos de la tierra americana, pero, de ningún modo, como unos sujetos sumisos y dispuestos a obedecer las leyes y órdenes impuestas por unos invasores quienes pretenden usurparles su potestad. Tal vez Bénassy-Berling (1982: 328) no exageró al postular que los personajes más vivos de las loas sorjuaninas serían los que simbolizan los indígenas, pues están lejos de aceptar dócil e ingenuamente las creencias que les quieren inculcar los intrusos de tierras forasteras, esforzándose por defender y probar la legitimidad de sus ritos³⁹. De tal manera, pues, la autora barroca habría pretendido ajustar la distorsionada imagen que los poderosos pudieran haber tenido de la condición de los indígenas, mostrándoles que, como todo ser humano, poseían una dignidad, ya que entre sus prácticas tergiversadas por el demonio —la ceremonia del “*Teocualo*”⁴⁰ o “*Dios es comido*”⁴¹, a la cual Sor Juana, conforme Méndez Plancarte (*OC* 1955: 503-504, n. a los vv. 5-14 y 509, n. a los vv. 370-3), habría aludido en los versos “pues hoy es del año / el dichoso día / en que se consagra / la mayor Reliquia” (*OC* 1955: 4, vv. 5-8)— se podría entrever una suerte de prefiguración de la comunión y de otros rituales de la fe católica, como el bautismo (*cf.* Ricard 1969: 327), del que se hace mención en los versos 381 a 391 (*OC* 1955: 16-17). Empero, ni el establecimiento de tales correlaciones ni las señas de indulgencia

³⁹ *Cfr.* Bénassy-Berling (1982: 328): “Dans ces loas froidement didactiques, les personnages qui représentent les Indiens constituent certainement l’élément le plus vivant : on les voit discuter âprement, se montrer méfiants, refuser de se laisser convaincre par de belles paroles”. [Cursiva en el original.]

En la traducción oficial al castellano se lee: “En estas loas fríamente didácticas, los personajes que representan a los indios constituyen ciertamente el elemento más vivo: se les ve discutir ásperamente, mostrarse desconfiados, no dejarse convencer con bellas palabras” (Bénassy-Berling 1983: 317). [Cursiva en la traducción.]

⁴⁰ Cursiva en el original.

⁴¹ Cursiva en el original.

y compasión deben entenderse como una disposición a diluir el dogma cristiano-católico mezclándolo con todo tipo de creencias contrarias a sus propios preceptos cardinales y a menudo moralmente insostenibles, pues la autora novohispana, a pesar y a causa de su vena humanística, no se contentó con un simple gesto de condescendencia frente a los pueblos lastimosamente defraudados por la astucia de Satanás, lo cual queda obvio en el monólogo de la “Religión”, su propia portavoz, quien, indignada ante la testarudez de su antagonista — “América”— exclama (*OC* 1955: 13, vv. 261-272):

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué 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!
²⁷⁰¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas Maravillas?

La vehemencia emocional con que deben articularse estas palabras y que probablemente reflejan el desconcierto que debía haber sentido la escritora misma ante las perversidades de los rituales aztecas —a despecho de su “noble” intención—, queda subrayada por la acumulación de los signos exclamativos y la repetición de la interjección “oh”⁴², cuya función es, huelga decirlo, la de manifestar conmociones del ánimo, con frecuencia la pena, la congoja y el asombro. De ahí que resulte convincente el siguiente comentario que hizo al respecto Pascual Buxó (2010: 215-216), basándose, entre otros, en los versos “[...] 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” (*OC* 1955: 14, vv. 307-313):

Con todo, no parece que Sor Juana se hubiese atrevido —pese a las muchas concesiones que los teólogos de su tiempo hacían a las representaciones mítico-alegóricas de los misterios cristianos— a postular un verdadero sincretismo o, por mejor decir, una problemática fusión de los cruentos sacrificios ofrecidos a

⁴² Cfr. <https://dle.rae.es/?id=QwpIHLI>.

Huitzilopochtli y la consagración cristiana del pan y el vino (signos materiales de la transubstanciación de la carne y la sangre de Cristo). En lo teológico, limitó Sor Juana las semejanzas de los respectivos ritos a una prefiguración de ciertos signos reconocibles desde una perspectiva dogmática, aunque ello no le impidiera trazar un bello y quizá ambiguo paralelismo entre los ‘portentos’ obrados tanto por las ‘mentidas’ deidades prehispánicas como por la sabiduría y bondad del ‘Dios verdadero’.

Visto que el aspecto clave de esta loa fue el deseo de demostrar a los espectadores en la corte madrileña que existirían paralelos entre la Eucaristía y las prácticas religiosas aztecas, es atrevido opinar, como Cortés Koloffon (2013: 99), que Sor Juana hubiese elevado el culto de los indios al mismo nivel de la Eucaristía, expresándose —junto con Sigüenza y Góngora, así como varios otros jesuitas— a favor de un sincretismo, “para ubicar en un mismo plano de igualdad política y espiritual a Nueva España con respecto de la metrópoli”, puesto que parece obvio que la monja barroca estaba convencida de que los ritos de los pueblos autóctonos habían sido deformados por el demonio, por lo que era preciso enseñarles la verdadera fe, aunque por medio de la razón y prescindiendo del empleo de armas físicas. De ahí que sea más lógica la suposición de que la autora novohispana, antes que acreditar los ritos de los mexicas, entreviera en ellos una suerte de prefiguración de la religión católica. Si bien las palabras de la “Religión” permiten interpretar de forma ambivalente los distintos componentes de la ceremonia azteca, dado que pueden entenderse ya negativamente como meros “remedos” de la “verdadera religión” ya, en un sentido más bien positivo, como “cifras” del cristianismo, “parece claro que, con independencia de la lectura que se adopte, las ceremonias son en sí, de acuerdo con Sor Juana, fruto de la inspiración diabólica” (Checa 1990: 200). Aunque es cierto que en la loa para *El divino Narciso* Sor Juana planteó los calamitosos rituales antropofágicos de manera menos directa que en su loa para *El cetro de José* (cfr. Zanelli 1994: 189 y 189, n. 10), esto no supone que estuviese a favor de las prácticas idólatras o que quisiera restarles la severidad, minimizando su grado de abominación: es difícil creerlo, teniendo en cuenta la humanidad de la monja y su compasión de las desgracias de sus prójimos, tantas veces subrayado por distintos críticos, particularmente por Bénassy-Berling en su archiconocido estudio *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz* (1982). En cambio, parecen más concluyentes las reflexiones de esta investigadora francesa quien, al preguntarse acerca de la actitud adoptada por la escritora áurea frente a la conversión de la población indígena en el siglo anterior, sugirió que

le couple indien que composent l’Occident et l’Amérique ne veut pas écouter la Religion et c’est le Zèle qui ouvre militairement le passage, s’effaçant ensuite pour laisser la parole à la Religion ; en définitive c’est bien par la persuasion que les Indiens seront convertis (vv.214-217 [sic]). La guerre ‘préliminaire’ n’est pas désapprouvée dans ce texte ; au contraire, c’est la Religion qui fait appel au Zèle (vv. 73-79). Si les Indiens

conquis revendiquent leur libre-arbitre à l'intérieur même de la captivité, ils ne refusent pas d'écouter la *Religion* et ne lui font pas grief des méfaits de son associé compromettant, le zèle militaire. Nous sommes loin de l'argumentation développée par Bartolomé de Las Casas au chapitre VI de son fameux traité : *De unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem* contre toute guerre ayant pour prétexte l'évangélisation. Dans cette *loa*, Sor Juana semble prendre une position plus belliqueuse que bien des théologiens du siècle précédent, spécialement Vitoria et Domingo de Soto. Ceux-ci, rappelons-le, admettaient la guerre quand il n'y avait pas d'autre moyen de permettre aux missionnaires de prêcher et quand la protection de néophytes ou d'innocents persécutés l'exigeait, mais ils insistaient sur l'accord des moyens avec la fin et demandaient de ne pas scandaliser les Indiens par des procédés violents qui risquaient de rendre les cœurs imperméables à la prédication ultérieure d'une religion d'amour⁴³. (Bénassy-Berling 1982: 319-320).

De hecho, esta sorjuanista se mostró sutil y detallada en su manera de argüir, en la medida en que desentrañó los distintos puntos de vista a los que aludía la autora barroca, exponiendo no solo la postura de los conquistadores, sino también la posición de los indígenas, como se desprendería de la referencia a las “advenedizas / Naciones” (*OC* 1955: 10, vv. 179-180): “Cette allusion aux excès de la violence militaire n'est certainement pas fortuite. On est conduit à penser que Sor Juana a schématisé les phases de la conquête telles qu'elles s'étaient succédé [*sic*] en fait, plutôt qu'elle n'a cherché à exposer les méthodes d'évangélisation qui étaient autorisées par les théologiens”⁴⁴ (Bénassy-Berling 1982: 320-321). Esta hipótesis es bastante coherente, por cuanto es indudable que tanto la *loa* como el auto sacramental de *El divino Narciso* estaban destinados a la cabeza misma del imperio español, cuyos dictámenes tenían un impacto directo en el desarrollo de la política llevada a cabo en el Nuevo Mundo. Aun así, tal elevación de las culturas indígenas no entraña un ensalzamiento de las mismas por parte de la monja jerónima ni que ésta hubiese sido indiferente a los cruentos sacrificios humanos, prueba de lo cual es la actitud reprobadora que la escritora áurea adoptó en su otra *loa* “americana” — la de *El cetro de José*—, que, urge recalcarlo, fue publicada a todas luces después de la *loa* para

⁴³ Cursiva en el original. En la traducción oficial al español se lee: “[...] la pareja india compuesta por el *Occidente* y la *América* no quiere escuchar a la *Religión* y es el *Celo* quien abre militarmente el pasaje, borrándose en seguida para ceder la palabra a la *Religión*; en definitiva los indios serán convertidos por la persuasión (v. 214-17). La guerra ‘preliminar’ no es desaprobada en este texto; al contrario, es la *Religión* la que recurre al *Celo* (v. 73-79). Si los indios conquistados reivindican su libre albedrío en el seno mismo del cautiverio, no se niegan a escuchar a la *Religión* y no se le achacan los destrozos de su comprometedor asociado, el celo militar. Estamos muy lejos de la argumentación desarrollada por Bartolomé de las Casas en el capítulo VI de su famoso tratado: *De unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem* en contra de cualquier guerra cuyo pretexto fuera la evangelización. En esta *loa*, Sor Juana parece tomar una posición más belicosa que la de muchos teólogos del siglo anterior, especialmente Vitoria y Domingo de Soto. Éstos, recordémoslo, admitían la guerra cuando no existían otros medios para permitir que los misioneros predicaran y cuando la protección de neófitos y de inocentes perseguidos lo exigía, pero insistían en hacer que los medios concordaran con el fin y pedían no escandalizar a los indios con procedimientos violentos que corrían el riesgo de impermeabilizar los corazones a la predicación ulterior de una religión de amor” (Bénassy-Berling 1983: 309). [Cursiva en la traducción.]

⁴⁴ En la traducción oficial al castellano se lee: “Esta alusión a los excesos de la violencia militar por supuesto no es fortuita. Nos vemos en la necesidad de pensar que más que tratar de exponer los métodos de evangelización autorizados por los teólogos, Sor Juana esquematizó las fases de la conquista tal como en realidad se había llevado a cabo” (Bénassy-Berling 1983: 310).

El divino Narciso (cfr. Ricard 1969: 323) y, posible, aunque, desde luego, no seguramente, redactada también con posterioridad a esta última. Sea como sea, es más que dudoso que Sor Juana, a pesar de o precisamente a causa de tener un espíritu pacifista⁴⁵, hubiera valorado en modo alguno las feroces prácticas inhumanas de los mexicas, rindiéndoles “respeto” (Zanelli 1994: 190) por su devoción herética al “Dios de las Semillas”, que manifestaron no solamente mediante el canto, la música y la danza tradicionales, sino también el llamado “*Teocualo*”⁴⁶ (Checa 1990: 199), en cierto modo el equivalente de la Eucaristía, pero abominable y desdeñable por implicar el derramamiento de sangre de niños inocentes sacrificados a esta deidad sangrienta. Más creíble parece que Sor Juana ubicara la ceremonia en honor a la deidad pagana al inicio de la loa para resaltar sus similitudes exteriores o formales con la liturgia y así sugerir otro puntos de partida que pudiese servir para la propagación del catolicismo en tierra mexicana, pero no porque pretendiera igualar ambos rituales —el pagano y el católico— en su esencia ni, mucho menos, porque aprobara las barbaridades de los nahuas. La dignificación de la cultura americana consiste, pues, en el hecho de que Sor Juana la equiparara con aquella de los gentiles de la Antigüedad clásica, que conforma el núcleo temático del propio auto sacramental *El divino Narciso*⁴⁷. Si bien es innegable que el destinatario de esta loa sorjuanina era la realeza española que no tenía necesidad alguna de que se establecieran analogías entre el cristianismo y la mitología grecorromana, con el fin de “primero entender y luego incorporar dentro de sus paradigmas culturales al mundo pagano americano representado en la loa” (Zanelli 1994: 195), parece poco contundente inferir de ello que Sor Juana, más que querer propagar la religión católica, hubiera “buscado la difusión de las culturas indígenas americanas en el mundo europeo y particularmente en el mundo español” (*ibidem*). Tal presunción no solo es arriesgada, sino, en cierto grado, desconcertante, en tanto que atribuye —infundadamente— a la escritora novohispana un sincretismo casi se diría libertino. Si la loa para *El divino Narciso* tenía una finalidad didáctica, era la de dar a entender al rey de España de que el proyecto de cristianizar a los pueblos “conquistados” debería llevarse a cabo por medio de la razón —es

⁴⁵ Sobre el pacifismo de Sor Juana véase el capítulo IV “Une morale politique humaniste et évangélique” en la quinta parte de su estudio *Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz* de Bénassy-Berling (1982: 351 y sigs.) o, en la versión castellana de este estudio —*Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*—, “Una moral política humanista y evangélica” (Bénassy-Berling 1983: 338 y sigs.).

⁴⁶ Cursiva en el original.

⁴⁷ A este propósito conviene citar otro pasaje de Pascual Buxó (2010: 217): “En cambio, no podría dudarse de que Sor Juana se haya propuesto suscitar en los monarcas españoles un reconocimiento, cuando no genuino al menos político, de la dignidad cultural del pasado prehispánico, en todo equiparable con el paganismo grecolatino — como lo defendía también su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora—, por más que, como perfecta cortesana, tuviese que halagar a los remotos monarcas por el hecho de que debajo de su patrocinio ‘...ya / conocen las Indias / al que es Verdadero / Dios de las Semillas’”. Cfr. OC 1955: 21, vv. 489-492.

decir, la convicción— y no mediante una sujeción brutal y sangrienta. Sería, por tanto, más apropiado hablar de una finalidad política, es decir, el intento de persuadir a los gobernantes españoles a que cambien de estrategia, para convertir a los indígenas de una manera humana, desistiendo de métodos crueles e injustificados.

Más aún, no es de excluir que Sor Juana pretendiera insinuar a la realeza madrileña que la mejor forma de catequizar a los indígenas era justo el adoctrinamiento mediante el teatro, puesto que el carácter altamente figurativo de los autos sacramentales facilitaría una transmisión más directa de las doctrinas de la fe católica, mientras que su enseñanza a través de discursos puramente abstractos dificultaría la comprensión de los conceptos elementales por parte de los pueblos autóctonos, supuestamente más propensos a una forma de pensamiento que induce, en cierto modo, a captar el mensaje de un texto o de cualquier asunto, por intermedio de imágenes “tangibles”. Tales prejuicios, que se infieren ya directa ya indirectamente de la misma loa, parecen apuntar a que Sor Juana compartía la actitud y la convicción dominante entre sus contemporáneos de que los amerindios, ofuscados por los engaños del demonio, estaban privados de la agudeza intelectual necesaria para aprehender las “sacras Verdades” (*OC* 1955: 13, v. 263), siquiera mediante los “retóricos colores” (*OC* 1955: 17, v. 403), es decir, un lenguaje florido y ornamentado, por lo cual sería imprescindible transformar el discurso simbólico en una representación icónica, asegurando de este modo que los catecúmenos paganos pudieran intuir los misterios cristianos gracias a la materialización o puesta en escena de los dogmas, a fin de que “sean percibidos y entendidos a través de un doble juego de figuras: las que engendra la palabra metafórica en la imaginación visionaria y las que se manifiestan en la viva acción dramática del auto” (Pascual Buxó 2010: 214).

Pero, más allá de achacar la rudeza intelectual a los paganos americanos, la autora barroca parece haberse inspirado en el segundo discurso de Gracián (2001: 314-320) al expresar los razonamientos comprendidos en los versos 401 a 412 (*OC* 1955: 17-18) de la loa —“[...] en una idea / metafórica, vestida / de retóricos colores, / representable a tu vista, / te la mostraré; que ya / conozco que tú te inclinas / a objetos visibles, más / que a lo que la Fe te avisa / por el oído; y así, / es preciso que te sirvas / de los ojos, para que / por ellos la Fe recibas”—, que reflejan una tendencia global entre sus coetáneos, quienes, conforme Pascual Buxó (2010: 207), distinguían rigurosamente entre “las ideas expresadas por medio del lenguaje ordinario o formal de aquellas otras que se verifican a través de alguna ingeniosa semejanza instaurada entre miembros pertenecientes a campos semánticos diversos”, relacionando entre sí los “extremos cognoscibles” (*ibidem*) de un objeto, según lo declaraba el mismo monje jesuita aragonés.

Por último, es conveniente recordar que, conforme Rull (1994: 25), los auténticos adversarios del cristianismo o, más precisamente, de la “nueva Ley” no eran los paganos, quienes, “desde Constantino [estaban] prácticamente inmersos en la nueva revelación” (*ibidem*), sino los judíos y los herejes, razón por la cual el mismo Calderón en sus autos sacramentales habría prestado menos atención al paganismo que a los “enemigos verdaderos” (Rull 1994: 26). Cabe señalar que también esta actitud parece traslucirse en varios otros escritos de Sor Juana, sobre todo, en la *Respuesta a Sor Filotea*, donde desaprobó muy claramente los “errores” de los herejes como Pelagio o Arrio, a la vez que reprendió la actitud de los fariseos (*cfr. OC 1957: 463, ll. 951 y sigs.*).

Para terminar, parece muy adecuada la siguiente observación hecha por Bénassy-Berling (1982: 328) con respecto de lo que constituye el meollo de las dos loas para *El divino Narciso* y para *El cetro de José*:

Nous arrivons ici au nœud de la question : pour Sor Juana, le grand mérite de la religion aztèque, c'est d'avoir perçu la gravité des relations entre l'homme et la Divinité, d'avoir poussé très loin le sens du sacrifice. D'ailleurs, elle ne s'attarde pas à un jugement de valeur gratuit : du culte indigène, elle considère essentiellement l'aptitude à préparer le culte chrétien, et, à ses yeux, cette aptitude est singulièrement grande. Ici l'apport de la religion mexicaine, pour théorique qu'il soit, est fondamental⁴⁸.

En definitiva, aun cuando el debate en torno a la auténtica actitud de la Décima Musa Mexicana frente a la situación de los amerindios permanezca bastante controvertido, quizás no sea totalmente insensato concluir que la autora novohispana, al menos en términos generales, era partidaria de la postura adoptada por gran número de los misioneros de América desde el siglo XVI, entre los cuales destacan fray Bernardino de Sahagún y fray Andrés de Olmos, quienes abogaron por la hipótesis de que tanto el llamado “*Teocualo*”⁴⁹ (Checa 1990: 199) como los demás ritos infames y cruentos practicados por los indígenas no eran sino cultos pervertidos por el demonio, lo cual, sin embargo, no sería óbice para que las similitudes entre las ceremonias paganas con la católica sirvieran al fomento de la evangelización en tierra americana (*cfr. Checa 1990: 198-199*). De cualquier forma, dichas controversias en cuanto a la verdadera

⁴⁸ En la traducción oficial al castellano se lee: “Aquí llegamos al meollo de la cuestión: para Sor Juana, el gran mérito de la religión azteca, es el haber percibido la gravedad de las relaciones entre el hombre y la divinidad, el haber llevado muy lejos el sentido del sacrificio. Por lo demás, la poetisa no se detiene en un juicio de valor gratuito: del culto indígena, considera esencialmente la aptitud a preparar el culto cristiano y, en su opinión, esta aptitud es singularmente grande. En este aspecto la aportación de la religiosa mexicana, por teórica que sea, es fundamental” (Bénassy-Berling 1983: 318).

⁴⁹ Cursiva en el original.

posición de Sor Juana Inés de la Cruz respecto de la evangelización y de la así llamada Guerra justa no quitan, de modo alguno, el valor sociohistórico y literario de sus piezas teatrales, de las cuales he anexado, al final de este suplemento, mi propia versión alemana de la loa para auto sacramental *El divino Narciso*.

1.4. EXPLICACIÓN DEL MÉTODO TRADUCTOR

Como ya se ha apuntado anteriormente, mi traducción de la loa para *El divino Narciso* se basa en la versión imprimida en el tercer tomo de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (1955), prologada y comentada por Alfonso Méndez Plancarte. Con miras a una futura edición bilingüe de esta joya del teatro breve hispanoamericano, al lado de mi propia traducción he adjuntado una copia de la versión preparada por el antemencionado hispanista mexicano, tal y como aparece en los ejemplares a los que he podido acceder, es decir, con todas las particularidades de índole ortográfico-tipográfica, incluyendo las tildes hoy día obsoletas en palabras como “fué” (OC 1955: 19, v. 450) o “díme” (OC 1955: 14, v. 322), los vocablos escritos en mayúscula, como “Dios Verdadero” (OC 1955: 14, v. 305) —a veces sin que haya una razón obvia para ello, verbigracia en “Huestes”⁵⁰ (OC 1955: 9, v. 152)—, las diéresis en voces como “crüentos” (OC 1955: 4, v. 35), así como una errata, que he señalado mediante un “[sic]” (cfr. OC 1955: 6, v. 86). No obstante, en el caso de publicar, efectivamente, dicha traslación, ajustaría el uso de las tildes a las reglas ortográficas actuales, para no confundir a aquellos lectores germanófonos que aún no tengan un dominio avanzado del castellano.

Por lo general, he tratado de mantener el metro de los versos del texto de partida, aunque — lógicamente— no siempre ha sido posible hacerlo, debido a las numerosas diferencias tanto léxicas como sintácticas entre el castellano y el alemán. Así, mientras que los primeros cuatro versos de la loa sorjuanina —“Nobles Mejicanos, / cuya estirpe antigua, / de las claras luces / del Sol se origina” (OC 1955: 3)— son hexasílabos llanos, los correspondientes en mi propia versión —“Edle Mexikaner, / deren uralter Stamm / aus den klaren Lichtern / der Sonne

⁵⁰ Así, mientras que en el caso de “Dios Verdadero” es obvio que las dos mayúsculas insinúan el grado de reverencia hacia aquella última y absoluta verdad que es Dios, según la doctrina cristiana en general y la católica en particular, el uso de la mayúscula del sustantivo “huestes”, junto a la de los adjetivos posesivos “Su” y “Sus”, en los versos “Y así, estas armadas Huestes, / que rayos de acero vibran, / ministros son de Su enojo / e instrumentos de Sus iras” (OC 1955: 9, vv. 152-155) parece obedecer a una decisión más bien arbitraria, aun cuando no es de descartar que aquí podrían aludir que se trata de “ministros celestiales”, también dignos de acatamiento.

hervorgeht”— son también hexasílabos, salvo que, el segundo, al terminar en un sustantivo monosilábico, se convierte en un hexasílabo agudo. En otras ocasiones, he ajustado el número de las sílabas mediante la elisión o la adición de algún sonido, sirviéndome de los diferentes metaplasmos —especialmente, de la síncope, la epéntesis y la apócope— utilizados también por Vossler y Vogelgsang, como se ha podido apreciar en el análisis de sus respectivas traducciones. Así, a fin de conservar el hexasílabo, en mi traducción de los versos “y a la devoción / se una la alegría” (*OC* 1955: 4, vv. 11-12), he sustituido la “e” final de la forma conjuntiva “geselle sich” por un apóstrofo, “und es gesell’ sich zur / Hingabe die Freude” —“y únase a la / devoción la alegría”—, puesto que la forma estándar alargaría el verso en una sílaba, sustitución que me parece lícita, ya que este recurso era muy común en la literatura germanófono más antigua. Asimismo, he señalado mediante un apóstrofo la contracción de dos palabras, como en la traducción de los versos “Pues ¿cómo tú la defiendes, / cuando eres tú la ofendida?” (*OC* 1955: 11, vv. 208-209), donde he suprimido la “e” inicial del pronombre personal neutro “es” —“esto”, “ello”—, de nuevo para poder conservar el mismo metro: “Wie kommt’s, dass du sie verteidigst, / da du doch die Gekränkte bist?” —“¿Cómo es que tú la defiendes, / puesto que tú eres la ofendida?”—. Un ejemplo de epéntesis se halla en la traducción de los versos “¿Quién eres, que atemorizas / con sólo ver tu semblante?” (*OC* 1955: 8, vv. 139-140) por “Wer bist du, der uns ängstigest, / allein schon durch dein Angesicht?” —“¿Quién eres que nos atemorizas, / ya tan solo por tu rostro [semblante]?”, donde he insertado una “e” entre la “g” y la “s” final en la forma verbal estándar “ängstigest”. Una traducción alternativa de los antedichos versos sería “Wer bist du, der uns einschüchterst, / alleine schon durch dein Antlitz?” —“¿Quién eres que nos intimidas [atemorizas] / tan solo por tu rostro [semblante]?”—, siendo el sustantivo “Antlitz”⁵¹ un sinónimo culto (y más poético) de “Gesicht” —“cara” o “rostro”—, mientras que la paragoge en “allein” mediante la adición de la “e” final tiene la desventaja de conferir un tono coloquial a este adverbio⁵². Una síncope se observa en la traslación de los versos “cansado de ver que vivas / tantos años entre errores” (*OC* 1955: 9, vv. 149-150) por “es müde ist zu sehn, dass du / so lange voll Fehler lebst” —“está cansado de ver que tú / tanto tiempo vives llena de errores”—, donde he omitido la segunda “e” del verbo “sehen” —“ver”, “mirar”—, sin reemplazarla por un apóstrofo, como tampoco es habitual en las elisiones de este tipo⁵³. Igualmente, he insertado una apócope al traducir los versos “pues

⁵¹ Cfr. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Antlitz>.

⁵² Cfr. https://www.duden.de/rechtschreibung/allein_Adverb.

⁵³ Me refiero a aquellas que se hacen dentro de una palabra, sobre todo, si se trata de la omisión de una vocal dentro de una desinencia gramatical, como es el caso de la segunda “e” de “sehen”, que en realidad conforma,

ya levantado el brazo, / ya blandida la cuchilla” (*OC* 1955: 6, vv. 83-84) por “denn schon hab’ ich meinen Arm erhoben, / schon hab’ ich mein Schwert geschwungen” —“pues, ya he levantado mi brazo, / ya he blandido mi espada”—. Como es obvio, he apocopado la forma conjugada del verbo auxiliar “haben” —“haber”— correspondiente a la primera persona del singular “ich” —“yo”— a fin de aproximar el número de las sílabas de ambos versos al de los correspondientes versos del texto fuente. Sin embargo, mientras que el segundo de los dos, “schon hab’ ich mein Schwert geschwungen”, efectivamente es un octosílabo llano, el primero, “denn schon hab’ ich meinen Arm erhoben”, es un decasílabo llano, que difícilmente podría reducirse en dos sílabas, a menos que se esté dispuesto a hacer algún sacrificio a nivel semántico-estilístico, elidiendo, verbigracia, la partícula “denn” —“pues”— y sustituyendo el verbo “erheben” —“levantar”, “alzar”— por “strecken” —“estirar”—, cuya forma del participio perfecto es una voz bisílaba aguda, “gestreckt”, de modo que se obtendría un octosílabo oxítono, “schon hab’ ich meinen Arm gestreckt” —“ya he estirado mi brazo”—, o incluso un heptasílabo oxítono, si se conserva el artículo determinado en vez del adjetivo posesivo: “schon hab’ ich den Arm gestreckt” —“ya he estirado el brazo”—.

Ahora bien, es imprescindible señalar que he intentado evitar en la medida de lo posible adulterar el sentido del texto fuente, eliminando o añadiendo a voluntad o, por así decirlo, caprichosamente, elementos, meramente para obedecer a las restricciones formales, de modo que, en ocasiones, me he visto obligada a modificar el número de las sílabas, verbigracia, al trasladar los versos “Que no entiendo tus razones / ni aun por remotas noticias” (*OC* 1955: 9, vv. 158-159) por “Ich verstehe deine Begründungen nicht, / noch nicht einmal durch ferne Anspielungen”⁵⁴ —“No entiendo tus argumentaciones [justificaciones, motivos, razones], / ni siquiera por remotas alusiones”—, dándose un endecasílabo oxítono seguido de un endecasílabo sobresdrújulo. El problema en este caso reside en la traducción de los sustantivos “razones” y “noticias”, pues, aunque el primero de los dos suele traducirse por “Grund” —o “Gründe” en plural—, aquí parece más apropiado verterlo por “Begründungen”, para transmitir que se trata de “argumentos”, “argumentaciones” o “razonamientos”; del mismo modo, sería inconveniente traducir el segundo de los dos vocablos por (el plural de) una de las palabras que aparecen como sus equivalentes en diccionarios bilingües, concretamente, “Nachrichten”,

junto con la “n”, la terminación del infinitivo de todos los verbos alemanes: “lernen” —“estudiar”—, “lesen” —“leer”—, “schreiben” —“escribir”—, etc.

⁵⁴ Huelga decir que la adición de la voz “noch” —“aún”— está motivada por las exigencias métricas. En rigor, la traducción más literal del segundo de los dos versos es “aún ni siquiera por remotas alusiones”. Sin embargo, hay que mencionar que tal construcción es bastante corriente en alemán, por cuanto la adición del adverbio “noch” no suena incorrecta, sino que, más bien subraya el sentido expresado en “nicht einmal” —“ni siquiera”—.

“Meldungen”, “Kenntnisse” o “Notizen”, por lo que es necesario aducir una solución adaptada al contexto, como podría ser la voz “Anspielungen” —en singular, “Anspielung”—, ya que en el pasaje en cuestión se sugiere, a través del personaje alegórico “Occidente”, que los indígenas, cuya visión del mundo se contradecía con la de los invasores europeos, no eran capaces de entender ni siquiera remotamente la nueva doctrina que los misioneros trataron de imponerles. Una opción algo más elegante podría ser “Deine Begründungen verstehe ich nicht, / nicht einmal durch ferne Anspielungen” —“Tus argumentaciones [justificaciones, motivos, razones] no entiendo, / ni siquiera por remotas alusiones”—, donde tanto la inversión de los miembros del primer verso como la anadiplosis en “nicht / nicht”, debida a la omisión de la voz “noch” —“aún”—, otorgan cierta simetría y mayor musicalidad a la frase traducida, estableciendo una transición más fluida entre ambos versos. Otra alternativa sería, por ejemplo, “Ich versteh’ deine Gründe nicht, / nicht einmal durch ferne Zeichen” —“Yo no entiendo tus motivos [razones], / ni siquiera por lejanas señales [remotos signos]”—, donde, gracias a la apócope del verbo conjugado “verstehe” —“entiendo”—, así como la traducción de los sustantivos “razones” y “noticias”, respectivamente, por “Gründe” y “Zeichen”, es posible mantener el octosílabo en ambos versos; o también, “Ich versteh’ deine Gründe nicht, / nicht einmal durch Anspielungen” —“Yo no entiendo tus motivos [razones], / ni siquiera por alusiones”—, donde esta última voz implica de por sí, sin el adjetivo “ferne” —“lejanos/as” o “remotos/as”—, que se trata de una insinuación poco clara o vaga.

No obstante, he evitado versos de más de doce sílabas, que resultan muy pesados, por cuanto rompen con el andamiaje rítmico del traslado en su totalidad. Así, al traducir el segundo de los versos “que a especies intelectivas / ni habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan” (*OC* 1955: 20, vv. 470-472) me vi obligada a escoger entre una de las siguientes opciones, debido a que la voz “distancias” tiene varios equivalentes en alemán: la primera, que en cierto modo es la más literal, pues el significado principal del sustantivo “Entfernung” coincide mayoritariamente con el de “distancia”, nos da el tridecasílabo “wird es weder Entfernungen geben, die stören”, que a mi juicio es demasiado prolijo, al igual que el dodecasílabo “wird es weder Distanzen geben, die stören”, que, además, tiene la desventaja de que la palabra “Distanz”⁵⁵ no pertenece al registro estándar, sino que puede fungir como un cultismo o un tecnicismo, contrariamente al correspondiente término castellano, a pesar de compartir con este último el mismo étimo. Otra posibilidad sería sustituir estos dos vocablos por “Ferne”⁵⁶, que

⁵⁵ Cfr. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Distanz>.

⁵⁶ Cfr. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ferne>.

más bien suele utilizarse con el sentido de “lejanía”, pero también puede entenderse como sinónimo de “Entfernung”, lo cual reduciría el verso en dos sílabas, resultando en el endecasílabo llano “wird es weder Fernen geben, die stören”. A esto se suma que el verbo “estorbar” también puede traducirse por varios vocablos pertenecientes al mismo campo semántico, cada uno con sus propias connotaciones específicas, fundamentalmente por el ya apuntado verbo “stören”, así como por “hindern”, que, sin embargo, exige la indicación de un objeto indirecto, verbigracia, “Entfernungen, die uns hindern, das Gemeinte zu verstehen”, esto es, “distancias que nos estorban a entender lo que se quiere decir”. Más aún, esta última variante suena poco elegante en combinación con el siguiente verso “ni mares que les impidan”, donde sí conviene traducir el verbo “impedir” por “hindern” o “behindern”. Una posible solución que permite reducir el número de las sílabas y por la cual había optado inicialmente es “gibt es weder störende Fernen” —“ni hay distancias perturbadoras”—, donde, por un lado, la expresión “wird es geben” —“habrá”—, se ha convertido en “gibt es” —“hay”—, a la vez que el segundo verbo, “stören”, se ha transformado en el adjetivo declinado “störende” —“perturbadores” o “perturbadoras”—. Visto que esta última variante —un eneasílabo llano— tampoco coincide exactamente con el metro del correspondiente verso del texto fuente, finalmente he preferido una solución que —espero— se mantiene relativamente cercana al original, sin ser exageradamente larga, a saber, “gibt es weder Entfernungen, die stören” —“ni hay distancias que estorban”—, sobrentendiéndose que lo dicho se aplica a una situación que ocurrirá en un futuro inmediato, concretamente, en cuanto termine la loa que se está representando y empiece el subsiguiente auto sacramental, introducido por esta misma.

En lo concerniente al estribillo, que en el original se compone de un hexasílabo llano y un endecasílabo llano, me he decantado por una solución intermedia, es decir, permanecer lo más próximo posible al texto original, evitando simultáneamente un ritmo inarmónico o entrecortado. Así, el primero de los dos versos “und mit festlichem Pomp” reproduce de forma literal el correspondiente sintagma castellano, con la excepción de que respeta el orden normal de la sintaxis alemana, de modo que el adjetivo aparece delante y no detrás del sustantivo: “y con festiva pompa”. Por causa de que el acento rítmico está en la tercera y la sexta sílaba, este hexasílabo es agudo y no llano, aunque tal acentuación, sin reproducir la del texto de partida, no parece quebrar la melodía, antes bien, subraya la invitación a celebrar la grandeza de la deidad con una opulencia hiperbólica, típica de los festejos barrocos. Por otra parte, si bien al inicio había traducido el sustantivo “pompa” por “Prunk”, que igualmente significa “pompa”, “suntuosidad”, “aparatosidad” o “atuendo”, después de ponderarlo varias veces, he optado por la primera de estas dos palabras, no solo porque, como es obvio, la voz “Pomp”

etimológicamente está relacionada con “pompa”, sino también porque se da una aliteración entre la “o” y la “m” de este último sustantivo y del término final del segundo verso del estribillo —“Samengott”—. Admito que la decisión no es ideal y que asimismo se podrían aducir argumentos a favor de la variante que había elegido al principio; no obstante, creo que en este punto también juegan un papel importante los gustos de cada uno, pues, a nivel puramente semántico, ambas soluciones son —desde mi punto de vista— válidas. Otra alternativa sería la voz “Gepränge” que, sin embargo, además de alargar el verso en dos sílabas, otorgaría cierta pesadez al ritmo global del estribillo, quitándole el tono festivo que se desprende de la exclamación regocijada y jubilosa en castellano. El refrán “sobre gustos no hay nada escrito” también se aplica a la traducción del sintagma “Dios de las Semillas”, puesto que es admisible verterlo tanto literalmente por “Gott der Samen” como por el sustantivo compuesto “Samengott”. En cualquier caso, al traducir la primera mitad del verso —“celebrad al gran”— de forma literal, como lo he hecho, es decir, por “feiert den großen”, no se llegaría a conservar el endecasílabo del correspondiente verso en castellano, por lo que habría que apartarse más del texto fuente, agregando algún elemento, que como mucho está implícito en el original, a fin de obtener el mismo número de las sílabas. Una opción sería: “Und mit festlichem Pomp, / mit Gesängen, feiert den großen Samengott” —“Y con pompa festiva, / con cánticos, celebrad al gran dios de las semillas”—, donde sí convendría elegir la variante “Samengott”, puesto que este último sustantivo, al ser esdrújulo, convertiría el dodecasílabo en un endecasílabo, asegurando así una congruencia casi perfecta con el verso sorjuanino, mientras que el sintagma nominal “Gott der Samen” daría incluso un tridecasílabo llano y un tanto tosco.

Otro recurso estilístico que he intentado transmitir en lo posible, aunque, desde luego, no he logrado hacerlo en todos los casos, es el encabalgamiento. Así, mientras que he podido emular aquel entre “fuero” y “de mi potestad antigua” en los versos “¿Qué Naciones nunca vistas / quieren oponerse al fuero / de mi potestad antigua?” (*OC* 1955: 7, vv. 113-115), vertiéndolos por “Welche nie gesehnen Völker / wollen meiner alten Vollmacht / Sonderstellung usurpieren?” —palabra por palabra, “¿Qué nunca vistas naciones / quieren de mi antiguo poder [mi antigua plenipotencia] / [la] posición privilegiada usurpar?”—, imitando esta figura retórica en el mismo lugar —entre “meiner alten Vollmacht” y “Sonderstellung”—, o también aquel entre “en cenizas” y “reducido” en los versos “si no quieres que, en cenizas / reducido, ni aun los vientos / tengan de tu sér noticias” (*OC* 1955: 9, vv. 171-173), trasladándolos por “wenn du nicht willst, dass, zu Asche / reduziert, nicht mal die Winde / von deiner Existenz wissen” —“si tú no quieres que, a cenizas / reducido, ni siquiera los vientos / de tu existencia sepan”—, con un encabalgamiento entre “zu Asche” y “reduziert”, en otras ocasiones tuve que disolverlo,

equilibrando tales pérdidas en otros lugares de mi traslado. Un buen ejemplo para tal compensación se halla en la traducción del siguiente pasaje: “¿Ves cómo no hay otro Dios / como Aquéste, que confirma / en beneficios Sus obras?” (OC 1955: 13, vv. 277-279), que he traducido por “Siehst du nicht, dass es keinen Gott / gibt wie Diesen, der bestätigt / in Wohltaten Seine Werke?” —“¿No ves que ningún Dios / hay [existe] como Este, que confirma / en beneficios Sus obras?”—, donde se observa un encabalgamiento fuerte entre “keinen Gott” y “gibt”, ya que la construcción “es gibt keinen” —“no hay ningún”— forma una sola unidad semántica, contrariamente a los miembros del primero y del segundo verso del texto fuente, por cuanto el sintagma “Ves cómo no hay otro Dios” podría ser una frase autónoma que no necesita ningún tipo de complemento.

De igual modo, he intentado transferir la acumulación de varios recursos estilísticos en segmentos como “¿Qué gentes no conocidas / son éstas que miro, ¡Cielos!, / que así de mis alegrías / quieren impedir el curso?” (OC 1955: 7, vv. 109-112), que he trasladado por “Was für unbekannte Leute / sind es, die ich sehe – Himmel! –, / die so meiner Freuden / Fluss behindern wollen?” —“¿Qué gente[s] desconocida[s] / son que yo veo: —¡Cielos!—, / que así de mis alegrías / quieren impedir [el] curso?”⁵⁷—. Cual se ve, los dos últimos versos son, ambos, hexasílabos llanos que, por un lado, están enlazados por un encabalgamiento estrecho entre “meiner Freuden” —“de mis alegrías”— y “Fluss” —“curso”— y, por otro, tienen una estructura sintáctica parecida a la de la frase original, ya que transfieren —al menos parcialmente— el hipérbaton en “de mis alegrías / quieren impedir el curso”, pues el orden sintáctico regular de “die so meiner Freuden Fluss behindern wollen” es “die so den Fluss meiner Freuden behindern wollen”. La razón por la cual no he escogido esta última variante reside en el deseo de imitar la sintaxis del antecitado verso sorjuanino y no en el propósito de eludir el aumento del número silábico a fuer del aditamento del artículo determinado en su forma acusativa —“den”—, por cuanto tal desequilibrio podría remediarse fácilmente mediante la sustitución del verbo “behindern” por su cuasi sinónimo “hemmen” —“impedir”, “obstaculizar”—, generándose dos hexasílabos paroxítonos: “die so den Fluss meiner / Freuden hemmen wollen” —“que así el curso de mis / alegrías impedir quieren”—. Más aún, en ambas variantes, la aliteración entre las consonantes /fr/ en “Freuden” y /fl/ en “Fluss” en cierto modo incrementa la sonoridad de este segmento, a la vez que la rima parcial entre los términos “Freuden” y “wollen” se da en ambas variantes, aunque, en la construcción hiperbática, se produce una rima final, y en la frase regular, una rima interna.

⁵⁷ Palabra por palabra “[...] curso impedir quieren”.

Otro ejemplo que se presta bien para ilustrar las dificultades a las cuales a veces me veía enfrentada en el proceso de la traslación de la loa para *El divino Narciso* es el verso “¡Buen imposible maquinas!” (OC 1955: 8, v. 125), que, tras largas deliberaciones, he vertido por “Welch schöne Unmöglichkeit schmiedest du doch!” —“¡Cuán hermosa imposibilidad fraguas [estás fraguando]!”—, donde la partícula modal “doch” refuerza la indignación o el desconcierto de “Occidente” ante la determinación de “Religión” de subyugar a su culto todos los pueblos indígenas (cfr. OC 1955: 7, v. 120-8, v. 122). En cualquier caso, si se traduce el sintagma nominal “buen imposible” de forma más o menos literal por “schöne Unmöglichkeit” —“hermosa imposibilidad”, “bonita imposibilidad”— o “tolle Unmöglichkeit” —“estupenda imposibilidad”, “fantástica imposibilidad”—, se obtiene un hexasílabo esdrújulo o sobresdrújulo, dependiendo de cómo se pronuncie este último sustantivo⁵⁸, de modo que sería difícil encontrar una solución adecuada para mantener el octosílabo del original, sin adular su contenido, pues, no se puede omitir el pronombre personal “du”, por lo que habría que encontrar una forma verbal monosilábica conjugada que a la vez transmita oportunamente el sentido del verbo “maquinar”, el cual suele traducirse por verbos bisilábicos o trisilábicos —“schmieden”, “ausbrüten”, “ausklügeln”, “aushecken”, “ersinnen”, etc.— cuyas formas conjugadas en la segunda persona singular de indicativo igualmente se componen de dos o tres sílabas: “schmie-dest”, “brü-test aus”, “klü-gelst aus”, “heckst aus”, “er-sinnst”. Quizás el único verbo bisilábico proveniente del mismo campo semántico, cuya forma conjugada en la segunda persona singular del indicativo es monosilábica, sea “planen”, que, sin embargo, tiene la desventaja de no transferir la connotación “técnica” de “maquinar”, pues significa simplemente “planificar”, “planear” o “idear”, mientras que el verbo “schmieden”, al ser etimológicamente relacionado con el sustantivo “Schmied” —“herrero” o “forjador”—, suscita en la mente la imagen metafórica de alguien que está “forjando” o “fraguando” un plan, por así decirlo, a partir de un material y mediante un martillo o un yunque. Haciendo caso omiso de dicho inconveniente, se podría, pues, traducir el verso “¡Buen imposible maquinas!” por “Schöne Unmöglichkeit planst du!” —“¡Buen imposible [buena imposibilidad] planeas!”—, dándose entonces un octosílabo llano que solo se aparta ligeramente del original a nivel estilístico.

En lo que se refiere al lenguaje, he procurado mantener un estilo estándar y llano, sin aventurarme a “barroquizarlo”, pues tal pretensión podría tornarse en una empresa más que osada, si bien es cierto que los arriba mencionados metaplasmos de los cuales me he valido —

⁵⁸ Según el *Duden*, ambas acentuaciones son posibles. Cfr. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Unmoeglichkeit>.

en particular, la epéntesis y la paragoge— generalmente acarrear una nota arcaizante a los respectivos términos y, por consiguiente, al traslado en su totalidad. Con todo, no me ha parecido indispensable buscar a toda costa variantes (aproximadamente) equivalentes para reproducir el efecto que tienen algunas palabras ya obsoletas —o al menos utilizadas excepcionalmente en la poesía— sobre los lectores hispanohablantes contemporáneos, como el adjetivo demostrativo “aquesta” (*OC* 1955: 4, v. 32). Con relación a la estructura sintáctica, sobra remarcar que me he guiado por las reglas de la gramática alemana, mas, en ningún momento, me he tomado la libertad de realizar cambios esenciales, separando, por ejemplo, una frase larga en varias más cortas.

Considerando que a lo largo de todo mi traslado he insertado varias notas a pie de página, en las cuales o bien explico por qué he traducido un determinado elemento —una palabra, un sintagma o una frase— de una y no de otra manera, o bien aduzco soluciones alternativas, sería redundante enumerar todas estas anotaciones en el presente apartado, cuyo objetivo primordial consiste en aclarar los rasgos fundamentales de mi método traductor, lo cual espero haber conseguido en los párrafos anteriores. Urge señalar, por último, que en una edición bilingüe destinada a un público principalmente germanófono, además de agregar —en lengua alemana— un aparato explicativo mucho más detallado que aquel ofrecido en el siguiente segmento, suprimiría, evidentemente, todas las variantes alternativas, escogiendo solo una de ellas. En cambio, teniendo en cuenta que la presente tesis va dirigida a un círculo de lectores académico mucho más restringido y especializado en la materia, creo que resulta más apropiado agregar las diferentes soluciones posibles para trasladar un determinado fragmento, puesto que ponen de relieve mis dudas y observaciones, permitiendo —al menos parcialmente— seguir el curso de mis reflexiones.

1.5. PROPUESTA PARA EL APARATO EXPLICATIVO

La siguiente propuesta del aparato explicativo se basa principal pero no enteramente en las notas adjuntadas por Méndez Plancarte en su edición de la loa para *El divino Narciso* en el tercer tomo de las *Obras completas* (1955: 503-513). Así, visto que en el segundo apartado del presente capítulo se ofrece un esbozo de la evolución histórica de la loa como género literario, a la vez que en el tercero se destacan algunas particularidades de la antemencionada pieza

sorjuanina, resulta innecesario y hasta redundante aducir, nuevamente, una definición de dicho término. Por ello, parece suficiente remitir a estos dos apartados, apuntando sucintamente que se trata de una suerte de prólogo, el cual, a lo largo de los siglos, se ha convertido en una subcategoría literaria sui generis en la literatura española e hispanófila. En lo tocante a la noción “auto sacramental”, baste con señalar que asimismo designa un género literario muy específico de la literatura áurea, que carece de equivalentes exactos en la literatura alemana, inglesa, italiana o francesa, si bien muestra algunas similitudes con las llamadas moralidades, forma dramática de índole alegórico-didáctica desarrollada y practicada sobre todo durante los siglos XIV y XV en Francia e Inglaterra (*cfr. OC 1955: XII*). Una diferencia fundamental con estas últimas reside en la temática, pues los autos sacramentales están enfocados predominantemente en la Eucaristía (*cfr. Arellano / Duarte 2003: 17-18*). Considerando que en una edición bilingüe se ofrecería la versión realizada por Méndez Plancarte —con unas pocas modificaciones, a fin de ajustar la grafía de algunas palabras a las reglas ortográficas actuales—, y debido a que mi propia traducción de la loa sorjuanina parte de dicha publicación, sería apropiado ordenar las notas de acuerdo con la división en escenas, obviamente, indicando también los respectivos versos en los que figura una determinada expresión o palabra cuyo significado se pretende esclarecer o acotar semánticamente. Por añadidura, en ocasiones se remitirá a estudios que brinden información más detallada en torno a un determinado tema, para que el lector interesado en los pormenores pudiera ahondar en la materia.

1.5.1. EL ELENCO

Tanto “América” como “Occidente” simbolizan, en términos generales, el conjunto de las tribus indígenas, que practicaban diversas religiones paganas, y, más específicamente, a los aztecas, devotos al “Dios de las Semillas”, sobrenombre inventado por Sor Juana, insinuando, probablemente a Huitzilopochtli o tal vez a una de las otras deidades más veneradas en México (*cfr. nota a los vv. 5-14*). En cambio, mientras que la “Religión” personifica a los misioneros empeñados en propagar el cristianismo entre los paganos del Nuevo Mundo, el “Celo”, vestido de “Capitán General”, es una prosopopeya de los conquistadores, liderados por Hernán Cortés, y su impetuoso afán por subyugar a los pueblos indios, a fin de adueñarse de su tierra, (*cfr. OC 1955: 6, la primera acotación de la segunda escena y 505, n. a los vv. 88-89*). Mediante la oposición de ambas parejas la autora logró poner de relieve el choque entre dos culturas esencialmente diferentes que sucedió en las primeras décadas tras el descubrimiento del continente americano por Colón, recalcando, de forma emblemática, las distintas etapas del

combate espiritual, cediendo la victoria a los forasteros, cual se desprende de los últimos versos de la loa, donde “América” y “Occidente”, en compañía del “Celo”, cantan, “diciendo que ya / conocen las Indias / al que es Verdadero / Dios de las Semillas! / Y en lágrimas tiernas / que el gozo destila, / repitan alegres / con voces festivas” (*OC* 1955: 21, vv. 399-496). De este modo, el sintagma “Verdadero Dios de las Semillas” está abierto a varias interpretaciones, por cuanto se podría entenderlo ya sea como una adulación exagerada ya sea como una alabanza de la monarquía española bajo cuyo poder habría sido posible evangelizar exitosamente a los neófitos indígenas, pero tampoco es de descartar que, por medio de este amalgama entre el “Dios verdadero” —el bíblico— y la deidad pagana, la monja novohispana quería insinuar precisamente lo contrario, a saber, que a pesar de todos los esfuerzos por parte de los misioneros, la empresa de erradicar por completo determinados conceptos de Dios o de lo divino lindaba con lo imposible, puesto que los nuevos catecúmenos americanos seguirían pensando en imágenes bien arraigadas en su mentalidad desde hacía siglos.

1.5.2. ESCENA I

ACOTACIÓN INICIAL: conforme la definición en el *Diccionario de la Real Academia Española*, la voz “tocotín” se refiere tanto a una antigua danza popular en México como al canto que acompañaba este baile⁵⁹ y que, a tenor del editor de las *Obras completas* (1955: 503, n. a la “Acotación inicial”), solía componerse en hexasílabos. Para más información, véanse los artículos “El tocotín mestizo de Sor Juana” de Luis Leal, en *Ábside*, vol. XVIII, 1954, págs. 51-64) y “El ‘tocotín’ en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural” de Isabel Sainz Bariáin, en *Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXII, n.º 3, 2016, págs. 737-757.

“CUPILES”: en el castellano moderno se dice “huipiles” o también “güipiles” (en singular, respectivamente, “huipil” o “güipil”). Se trata de una blusa con adornos que forma parte de las vestiduras tradicionales indígenas⁶⁰.

VERSOS 1-4: Los primeros cuatro versos de la loa —“Nobles Mejicanos / [...] / del Sol se origina”— aparentemente hacen referencia a la creencia de los texcocanos de que su propio linaje empezó con un hombre nacido de un hoyo que había formado el sol arrojando una flecha (*cfr.* *OC* 1955: 503, n. a los vv. 1-4, donde se señala que esta leyenda había sido resumida por

⁵⁹ *Cfr.* <https://dle.rae.es/?id=ZxETcU5>.

⁶⁰ *Cfr.* <https://dle.rae.es/?id=KmYoaMd>.

Fray Gerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana* (1596), texto reproducido por Fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*, Sevilla, 1615, lib. VI, cap. 44, y que esta sería la obra que Sor Juana habría podido consultar).

VERSOS 5-14: Según Méndez Plancarte (*OC* 1955: 503, n. a los vv. 5-14), el llamado “Dios de las Semillas”, podría referirse a varias diferentes deidades aztecas, a saber, “Centéotl” — el dios del maíz—, “Xiuhteuctli” —el dios de la hierba—, “Tláloc” —el dios del agua y de la fecundidad de la tierra—, así como a Huitzilopochtli o “*Huitzilopxtli*”⁶¹ —el dios de la guerra—, que sería aquel a quien la autora barroca habría insinuado, pues, gracias a su identificación con el sol, tenía una posición privilegiada entre todos los dioses del Tenochtitlan. A continuación, se reproduce una cita de Torquemada, *op. cit.* (lib. VI, cap. 38), tal como aparece en la correspondiente nota aclaratoria de las *Obras completas* (1955: 504), junto con los comentarios de Méndez Plancarte. Urge señalar que en una edición bilingüe de esta pieza teatral se ahondaría mucho más en ese punto y se acudiría directamente a las diferentes fuentes de información primarias:

“Demás de la imagen y figura que en el Templo mayor de Méjico tenían puesta a ...Huitzilupuchtli..., hacían cada año otra, confeccionada... de diversos granos y semillas comestibles..., de bledos y otras legumbres... Molíanlas... y de ellas amasaban y formaban la dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con que se revolían y desleían aquellas harinas era sangre de niños”... Y pasado un mes de procesiones y sacrificios, dándole culto como a “una Reliquia o Cuerpo Santo” —y en presencia de sólo el Rey y ocho Sacerdotes—, uno de éstos “tomaba un dardo... y tiraba al Ídolo al pecho, con el cual le pasaba y el ídolo caía; la cual ceremonia se hacía diciendo que era matar al Dios Huitzilopuchtli para comer su cuerpo..., y lo repartían muy por migajas, entre todos los de los barrios... y ésta era su manera de Comunión..., y llamábase esta comida *Teocualo*, que quiere decir *Dios es comido*”... —También *ibid.*, lib. X, cap. 27, ocurre tal “estatua de semillas de bledos, del tamaño de un hombre”, que “dividían entre sí y comían, lo cual les servía como de Comunión”... Y esos “bledos” son la planta amarantácea más conocida aquí como “alegría”, en Jalisco y la Mesa Central, o “huautli”, en Sonora, y de cuyas semillas se hace la golosina aludida por Sor J. en el núm. 258, v. 53. Cf. *Enrique Amador Sellerier*: “Contribución al estudio de alimentos mejicanos (*Amaranthus Paniculatus* var. *Leucocarpus* Saff.)”, tesis en la Esc. Nac. de Ciencias Químicas, Méj., 1952.

El mismo *Torquemada* refiere que “también hacían unos idolitos chiquitos, de semilla de bledos..., y se los comían; y los Tonaques... hacían una confección y masa... de ciertas semillas..., que tenían por cosa sagrada...; y llamaban a esta masa *Toyoliaytlácuatl*, que quiere decir *Manjar de nuestra vida*”... (Lib. VI, cap. 48). Esto mismo, a la letra, había escrito *Mendieta*, lib. II, cap. 19 (salvo que él traduce: *Manjar de nuestra alma*).

Aquí, *Sor J.* alude a ese rito del *Teocualo*; ésa es la *mayor Reliquia* (v. 8), y era el 3 de Diciembre ese día en que se consagraba (v. 6).

⁶¹ Según la grafía apuntada por Méndez Plancarte (*OC* 1955: 503, n. a los vv. 5-14). [Cursiva en el original.]

VERSO 53: “el América”: el uso del artículo masculino delante de un sustantivo femenino que empieza por una vocal átona era común en el Siglo de Oro. Así, también en san Juan de la Cruz se halla “el Andalucía” en vez de “la Andalucía” (*cfr. OC 1955: 505, n. al v. 53*).

1.5.3. ESCENA II

VERSOS 184-225: En este largo pasaje se aborda la problemática cuestión de la llamada “guerra justa”, concepto tratado por extenso ya por santo Tomás de Aquino y, más tarde, por varios teólogos y juristas importantes de los siglos XVI y XVII, entre los cuales destacan Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Luis de Molina, Francisco Suárez y Diego de Covarrubias y Leyva, quienes intentaron definir, desde diferentes perspectivas, el derecho a la guerra, durante la guerra y después de la guerra. Por lo que concierne a los versos 184 a 187, Méndez Plancarte (*OC 1955: 506*), apoyándose en el axioma “el derecho divino, que dimana de la gracia, no quita el derecho humano, que proviene de la razón natural”⁶², formulado por el Doctor Angélico en su *Summa Theologiae* (1265-1274) o *Suma Teológica*, señaló que, tras el rechazo de la primera propuesta de paz, esto es, “el intento pacífico de la Evangelización”, se impondría la necesidad de librar la guerra a los paganos. A tenor del filólogo mexicano,

Francisco de Vitoria, y con él Domingo de Soto, Báñez, los Salmanticenses, y Molina y Suárez, etc., no reconocen como justos títulos para la guerra contra los infieles, ni la infidelidad, ni la idolatría, ni el castigo de sus crímenes, ni ninguna ‘donación’ del Pontífice (que no puede dar lo que no es suyo). Pero sí admiten la intervención armada para la protección de los inocentes tiranizados (como a menudo lo eran las víctimas de los sacrificios humanos), o para la defensa del derecho de los Evangelizadores a cumplir su misión apostólica. [...] Sor J., aun sin hacer muchos distingos (que aquí mal caben), no creemos que disienta de tal doctrina⁶³.

En efecto, no parece haber sido el propósito de la monja inquirir en esta breve pieza teatral los pormenores de una problemática tan compleja como la cristianización de los pueblos autóctonos de América y todos los demás factores implicados en ello, verbigracia el delicado tema del requerimiento. No obstante, aunque es de suponer que la autora novohispana coincidía con la opinión de los antecitados teólogos, cabe admitir que su propia posición no se desprende tan inequívocamente del arriba mencionado segmento (vv. 184-225), pues mientras el “Celo” ve

⁶² Copio aquí la frase citada por Méndez Plancarte (*OC 1955: 506, n. a los vv. 184-7*), quien indicó como fuente *Summa Theologiae*, 2a. 2ae., q. 10, a. 10.

⁶³ Citado por Méndez Plancarte (*OC 1955: 506, n. a los vv. 184-7*).

en este repudio de un procedimiento “afable” una clara orden al combate armado, la “Religión”, que, cual parece, es la portavoz de la escritora, se acoge en la misericordia divina, insistiendo en que se gane el consentimiento de los neófitos por medio de la convicción y no por medios militares.

1.5.4. ESCENA III

VERSOS 221-225: De hecho, como asentó el mismo Méndez Plancarte (*OC* 1955: 506, n. a los vv. 223-5), los versos “[...] Cese tu justicia, / Celos; no les des la muerte: / que no quiere mi benigna / condición, que mueran, sino / que se conviertan y vivan” hacen referencia a los versículos 23 y 32 del capítulo dieciocho del libro de *Ezequiel*: “¿²³Acaso quiero yo la muerte del impío?, dice el SEÑOR Dios. ¿No vivirá él, si se aparta de sus caminos? [...] ³²Ciertamente, yo no quiero la muerte del que muere, dice el SEÑOR Dios. ¡Arrepiéntanse y vivan!”⁶⁴.

VERSOS 226-248: En estos versos, la oposición entre el cautiverio físico y la libertad psicológica o el libre albedrío recalca la considerable dificultad que trajo consigo el proyecto evangelizador, pues, si bien era relativamente fácil sojuzgar a los indígenas por medio de armas más potentes que aquellas de las que disponían estos últimos, mucho más difícil resultaba el adoctrinamiento por vía de la razón y del convencimiento, lo cual, en el fondo, era el propósito de la “conquista espiritual” (*cfr. OC* 1955: 507, n. al v. 243), como queda patente también en los discursos de la “Religión”, quien no buscaría emplear la “fuerza”, sino la “caricia” (*cfr. OC* 1955: 12, vv. 247-248), es decir, valerse de estrategias persuasivas para apelar a la razón y así propagar la “verdadera” fe. Asimismo, en estos versos, se refleja cierto grado de altivez, orgullo o autosuficiencia de los indígenas, conscientes de sus propias costumbres hondamente arraigadas en su propia mentalidad.

1.5.5. ESCENA IV

VERSOS 261-272: Es obvio que en el pasaje “¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos, / qué remedos o qué cifras / de nuestras sacras Verdades / quieren ser estas mentiras? / [...] / ¿Hasta dónde tu malicia / quiere remedar de Dios / las sagradas Maravillas?” la autora expresó el horror y el aborrecimiento que sentían los misioneros —y seguramente ella misma— ante los brutales

⁶⁴ *Cfr.* <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ezequiel+18&version=RVA-2015>.

sacrificios humanos practicados por los aztecas, quienes se libraron la guerra no con el fin de ensanchar su territorio ni con la intención de alcanzar riquezas económicas, sino para tomar presos a víctimas a las que luego sacrificaban en las aras, sacándoles el corazón y derramando su “sangre salvífica” (*OC* 1955: 508, n. a los vv. 261-272). A juicio de Ángel María Garibay Kintana (1937)⁶⁵, la “vitalidad para el mundo”⁶⁶ se acrecentaba conforme aumentaba el número de los sacrificados. Sin embargo, en opinión de este sacerdote y filólogo mexicano, tal “[i]dea bárbara y deformada por la miseria humana” (*ibidem*) sería “profundamente filosófica” (*ibidem*), precisamente debido a que el “tan decantado canibalismo de los viejos Mejicanos” (*ibidem*) no emanaría del ansia de devorar la carne humana, sino de su anhelo de alcanzar la “comunidad con los dioses, participando de la misma víctima que ellos habían comido” (*ibidem*). Más aún, este historiador y experto en las culturas prehispánicas asintió el dictamen de algunos cronistas, quienes reconocían en estos dos puntos elementales de las religiones aztecas una suerte de “parodia, o una resonancia, de las nociones cristianas” (*ibidem*), correspondencias que lo motivaron a reevaluar su actitud hacia las atrocidades cometidas por los mexicas, quizás porque creía que la finalidad justificaría los medios: “La Redención y la Eucaristía fueron la respuesta a los insaciados [*sic*] impulsos de la miseria humana. Gloria es —aunque gloria monstruosa— de la gente azteca, la de haber llegado a ponerse en un paralelismo maravilloso con los designios de Dios” (*ibidem*). De modo que, “a esta luz..., perfectamente fundada..., se nos hará menos repulsiva y menos fiera la religión de los viejos hombres de Anáhuac” (*ibidem*).

VERSOS 280-292: Estos versos —“De Pablo con la doctrina [...]” se refieren al siguiente pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* (XVII, 22-23):

²²Entonces Pablo se puso de pie en medio del Areópago y dijo:

—Hombres de Atenas: Observo que son de lo más religiosos en todas las cosas. ²³Pues, mientras pasaba y miraba sus monumentos sagrados, hallé también un altar en el cual estaba esta inscripción: AL DIOS NO CONOCIDO. A aquel, pues, que ustedes honran sin conocerle, a este yo les anuncio⁶⁷.

⁶⁵ *La poesía lírica azteca: esbozo de síntesis crítica* (1937).

⁶⁶ Citado por Méndez Plancarte (*OC* 1955: 507-508, n. a los vv. 261-72). Al parecer, Méndez Plancarte se refería al libro *La poesía lírica azteca: esbozo de síntesis crítica* (1937), al que no tengo acceso. Para la preparación de una edición bilingüe, procuraré consultar la fuente primaria, es decir, el arriba nombrado estudio de Garibay Kintana.

⁶⁷ Cfr. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hechos+17&version=RVA-2015>.

VERSO 380: Aquí, el sustantivo “tema” debe entenderse en su acepción antigua de “porfía”, “obstinación”, “contumacia”⁶⁸ o también “idea fija”, “pertinacia” (OC 1955: 510, n. al v. 380).

VERSO 381: Aquí, la voz “como” equivale a “cuando” o “con tal de que” (cfr. OC 1955: 510, n. al v. 381).

VERSO 398 y sigs.: “Y yo; y más, [...]” es una frase elíptica que remite a los versos precedentes, “Como me das las noticias / tan por mayor, no te acabo / de entender; y así, querría / recibirlas por extenso, / pues ya inspiración divina / me mueve a querer saberlas” (OC 1955: 17, vv. 392-397), puestas en la boca de “América”. Por tanto, debe leerse como “y yo también querría [saber] eso mismo” o “y yo también querría recibir aquellas noticias”, etc. (cfr. OC 1955: 510, n. al v. 398).

A partir de aquí, se establece un vínculo directo con el subsiguiente auto sacramental, puesto que la “vida / y muerte de ese gran Dios / que est[á] en el Pan” (OC 1955: 17, vv. 398-400) de la Eucaristía, se explicarán con la ayuda de “una idea / metafórica, vestida / de retóricos colores” (OC 1955: 17, vv. 401-403), esto es, mediante la trama de aquel “Auto en la alegoría” (OC 1955: 18, v. 418) que se intitulará el “*Divino Narciso*”⁶⁹ (OC 1955: 18, v. 425), a fin de que “quede instruída / ella [la “América”], y todo el Occidente” (OC 1955: 18, vv. 420-421) y para que “sepa que también había / entre otros Gentiles, señas / de tan alta Maravilla” (OC 1955: 19, vv. 432-434).

VERSOS 408-409: La frase “la Fe te avisa / por el oído” remite al versículo 17 del décimo capítulo de la *Carta a los Romanos*: “¹⁷Por esto, la fe es por el oír, y el oír por la palabra de Cristo”⁷⁰, donde la voz “fe” debe entenderse como “predicación” (cfr. OC 1955: 510, n. a los vv. 408-409). La misma referencia se halla también en la loa para *La divina Filotea* de Calderón: “por el Oído la Fe / cautivo al Entendimiento”⁷¹.

VERSOS 410-412: Según Méndez Plancarte (OC 1955: 510-511, n. a los vv. 410-2), en estos versos la autora aludió a la “‘educación audio-visual’ u objetiva, de admirable eficacia para los niños y la gente simple”, un método pedagógico empleado a menudo por los misioneros en México gracias a su gran eficaces, del que también se hacía frecuente uso en el arte cristiano, sobre todo durante el Medioevo, a través de los frescos en las catacumbas, los vitrales y pórticos

⁶⁸ Cfr. <http://web.frl.es/DA.html>. Véase el segundo artículo del lema “thema”.

⁶⁹ Cursiva en el original.

⁷⁰ Cfr. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Romanos+10&version=RVA-2015>.

⁷¹ Esta frase se lee en los versos 1811-1812, 1813-1814 y 1815-1816. Una versión electrónica de esta obra calderoniana está disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-divina-filotea--0/>.

en las catedrales, así como las llamadas moralidades, piezas dramáticas educativas que gozaban de gran popularidad en aquella época y que, en cierto modo, son los precursores de los autos sacramentales. Un ejemplo representativo de ello es el *Auto de Adán y Eva*, escenificado en Tlaxcala en 1538 (*cfr. ibidem*).

1.5.6. ESCENA V

VERSOS 416-418: Este tipo de intertextualidad comentada arriba se halla igualmente en varias loas calderonianas, entre otras, en aquella que precede el auto sacramental *A Dios por razón de estado*, donde “Filosofía” pregunta a “Teología”: “—¿Qué festejo será?”, y esta última le contesta: “Un auto”⁷².

VERSO 433: Los “otros Gentiles” son, por supuesto, aquellos de la Grecia y la Roma antiguas, en cuya mitología se podrían atisbar algunos vestigios del cristianismo, como la autora volvió a insinuar en los versos 125 a 130 —“pues muchas veces conformes / Divinas y Humanas Letras, / dan a entender que Dios pone / aun en las Plumas Gentiles / unos visos en que asomen / los altos Misterios Suyos” (*OC* 1955: 26)— del auto para *El divino Narciso*. La presencia de tales vislumbres en las religiones paganas es el tema central de todo el auto calderoniano *El Verdadero Dios Pan*, a la vez que en la correspondiente loa se puede encontrar esta misma hipótesis sobre la prefiguración en una forma condensada y más explícita:

que tuvieron los gentiles 310
noticias, visos y lejos
de nuestras puras verdades,
y como las oían ciegos,
sin lumbré de fe, a sus falsos
dioses las atribuyeron, 315
el fundamento viciando
pero no sin fundamento,
bien que confuso en las sombras
de mal distintos bosquejos
—de cuya filosofía 320
secreta no faltan textos—,

⁷² Citado por la versión imprimida en *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca: “Primero y segundo Isaac”* (2003) de Alejandra Pacheco, pág. 70, vv. 329-330.

como se verá en el Auto
que segunda vez ofrezco⁷³.

VERSOS 435-442: Estos versos son otro indicio de que Sor Juana conocía bien la obra de Calderón y quizás también de que se consideraba como su alumna, pues en este segmento la autora volvió a imitar a su maestro peninsular, en cuya loa para el auto *A Dios por razón de estado* se lee: “—¿Cuál ha de ser su Teatro? / —Madrid, dosel, corte y centro / del Católico Filipo”⁷⁴, mientras que en la loa para “Lo que va del hombre a Dios” se observa un pasaje que coincide casi a la letra con aquel de la loa sorjuanina:

—¿Y qué fiesta será? —Un Auto... / —¿Cómo intitularle piensas?
—*Lo que va del hombre a Dios.* / —¿Adónde es adonde intentas
que se ejecute? —En *Madrid*, / de la devoción esfera,
centro de la Fe supremo, / estancia la más excelsa
del Católico Monarca, / Rey que en las almas impera:
del Quinto Filipo, y de / la más Soberana Reina...⁷⁵

Como aclaró Méndez Plancarte (*OC* 1955: 511-512, n. a los vv. 435-42), el único lugar que oficialmente puede ser llamado el “Centro de la Fe” es Roma. Sin embargo, según el filólogo, sería, hasta cierto punto, lícito aplicar este título a la corte madrileña, por cuanto la Santa Sede habría encomendado a los reyes de España el patrocinio sobre los territorios americanos que habían conquistado.

VERSOS 449-451: Al asegurar que la redacción de la loa y del auto no era su propia “idea antojadiza, / sino debida obediencia”, Sor Juana se valió de uno de los recursos más usados por los farsantes de las loas para los corrales, ya que no solo buscó “excusarse” por los eventuales errores de estas piezas sino que aspiró a protegerse de futuras críticas y censuras, insistiendo en que compuso estas dos obras porque no podía desestimar la petición de su mecenas y amiga, la Condesa de Paredes, como se lee también en la portada de la edición de 1690.

⁷³ Calderón de la Barca, Pedro: *El verdadero Dios Pan. Loa*. Ed. de F. Antonucci. Kassel: Reichenberger / Pamplona: Universidad de Navarra, 2005, pág. 118. Citado por la versión disponible en:

http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18207/1/48_Verdadero_Dios_loa.pdf.

⁷⁴ Se reproduce aquí la cita aducida por Méndez Plancarte (*OC* 1955: 511, n. a los vv. 435-42).

⁷⁵ Se reproduce aquí la cita aducida por Méndez Plancarte (*OC* 1955: 512, n. a los vv. 435-42). [Énfasis en el original.]

VERSOS 473-485: De acuerdo con Méndez Plancarte (*OC* 1955: 512, n. a los vv. 473-85), era habitual incluir, al final de una loa, la salutación al rey, a la reina, a los consejos reales en Castilla y en las Indias, así como a las damas y a los ingenios de la corte. Un ejemplo ilustrativo de esta suerte de saludo se constata en la loa para otro auto sacramental de Calderón, intitulado *La nave del mercader*:

¡Oh generoso Carlos..., / [que] a siglos siempre eternos...
aun naciendo Segundo, / naciste a ser Primero,
vive glorioso; y viva / Deidad que llegue a verlos
coronados de hijos, / de nietos y bisnietos;
y vosotras, Deidades, / vivid gozosas, siendo
las flores de su Aurora / y de su Sol luceros;
y vosotros también, / Reales Nobles Consejos...,
con el tan siempre Noble, / Leal Ayuntamiento,
para que (así) nosotros, / a vuestras plantas puestos,
¡ya que no vuestro aplauso, / vuestro perdón logremos!⁷⁶

⁷⁶ Debido a que no se ha podido encontrar esta loa ni en versión electrónica ni impresa en papel, se reproduce aquí la cita aducida por Méndez Plancarte (*OC* 1955: 512, n. a los vv. 473-85).

2. TRADUCCIÓN DE LA LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL *EL DIVINO NARCISO*

2.1. CUADRO BILINGÜE DE LA *LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL “EL DIVINO NARCISO”* Y LA *LOA ZUM AUTO SACRAMENTAL „DER GÖTTLICHE NARZISS“*

LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL DE “EL DIVINO NARCISO”	<i>LOA ZUM AUTO SACRAMENTAL</i> ⁸⁰ „DER GÖTTLICHE NARZISS“
<i>por alegorías</i>	<i>in Allegorien</i>
PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA	FIGUREN, DIE DARIN SPRECHEN
EL OCCIDENTE	DER OKZIDENT
LA RELIGIÓN	DIE RELIGION
LA AMÉRICA	AMERIKA ⁸¹

⁸⁰ En este caso parece más apropiado mantener en castellano tanto el término “loa” como el término “auto sacramental”, poniéndolos en letra cursiva y agregándoles una nota explicativa, ya que se trata de dos géneros literarios que carecen de un equivalente exacto en la literatura germanófono. Basándose, entre otros, en la definición de estas dos nociones según el *Diccionario de la Real Academia Española* (cfr. <https://dle.rae.es/?id=NWr6LRx> y <https://dle.rae.es/?id=4QtoGBy>), se podría aducir la siguiente información: “Eine *loa* ist ein kurzes dramatisches Stück, das zunächst im klassischen spanischen Theater, später vor allem im goldenen Zeitalter als eine Art Prolog oder Vorspiel zum Hauptwerk – in der Regel einem Sakramentspiel – dient”. Es decir: “Una *loa* es una breve pieza dramática que servía, primero en el teatro clásico español, luego sobre todo en el Siglo de Oro, de una suerte de prólogo o prelude a la obra principal —habitualmente un auto sacramental—”. Y, en lo que atañe al auto sacramental: “Ein *auto sacramental* ist eine eigenständige literarische Gattung des geistlichen Dramas oder liturgischen Spiels mit religiös-moralisierendem Charakter, das keine genaue Entsprechung in der deutschsprachigen Literatur kennt und in dem mithilfe von allegorischen Figuren – d. h. personifizierter Abstrakta wie Glaube, Hoffnung, Liebe, usw. – irgendein Aspekt des Sakraments der Eucharistie behandelt wird”. Es decir: “Un *auto sacramental* es un género literario propio del drama sacro o teatro litúrgico de carácter religioso-moralizante, que no conoce un equivalente exacto en la literatura germanófono y en el cual por medio de caracteres alegóricos —esto es, conceptos abstractos personificados, como la fe, la esperanza, el amor, etc.— se trata algún aspecto del sacramento de la Eucaristía”. Asimismo, remitiría al lector interesado a leer el estudio liminar que en la presente tesis precede mi traducción (véase los apartados arriba) y que adjuntaría a una edición bilingüe.

⁸¹ En este caso, no traduciría el artículo, primero, porque en alemán la voz “Amerika” es neutra, lo cual no coincide con el sexo de este personaje, que —evidentemente— es femenino, y segundo, porque, al tratarse de un nombre

MÚSICOS	MUSIKER
EL CELO	DER EIFER ⁸²
SOLDADOS	SOLDATEN
<i>ESCENA I</i>	<i>ERSTE SZENE</i> ⁸³
<i>Sale el OCCIDENTE, Indio galán, con corona, y la AMÉRICA, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocatín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan Indios e Indias, con pumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza; y mientras bailan, canta la Música.</i>	<i>Es erscheint der OKZIDENT, ein galanter Indianer mit Krone, und an seiner Seite AMERIKA, als tapfere Indianerin, mit Decken und Huipiles⁸⁴, in der Art, wie man den Tocatín⁸⁵ vorzutragen pflegt. Sie setzen sich auf zwei Stühle; beidseits tanzen Indianer und Indianerinnen, mit Federn und Schellentrommeln in den Händen, wie man es bei diesem Tanz üblicherweise tut, und während sie tanzen, singt die Musik.</i>

propio, suena más natural emplearlo sin artículo, cuya ausencia subraya precisamente la personificación de un concepto abstracto.

⁸² Aquí, parece más adecuado traducir la voz “celo” (cfr. <https://dle.rae.es/?id=8A737TG|8A7sRXXS>) por “Eifer”, pues subraya el gran esmero, interés o afán que tiene este personaje en subyugar el pueblo autóctono y forzarlo con armas a aceptar la nueva religión, para así conquistar no solo física, sino también espiritualmente el Nuevo Mundo; en cambio, el significado de la palabra “Neid” coincide más con el del sustantivo castellano “envidia”, que aparentemente no es la característica más pronunciada —o al menos no la más importante— de esta figura alegórica. Lo mismo vale para la voz “Eifersucht”, que además resulta inconveniente, por cuanto es de género femenino y no masculino.

⁸³ Dado que mi traducción se basa en la versión efectuada por Méndez Plancarte, considero más apropiado conservar su división en escenas, no solo porque simplifica el cotejo del original con el traslado, sino también porque le otorga una estructura y, en consecuencia, una mayor claridad a este último, simplificando el flujo de lectura. En cuanto a la numeración de las escenas, prefiero utilizar los números ordinales, por cuanto suena más natural y se halla con mayor frecuencia en la literatura dramática escrita en o traducida al alemán. Véase, verbigracia, la edición de *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller, publicada por Uwe Jansen en la Reclam en febrero de 2013, donde se lee también “Erster Aufzug / Erste Szene” (2013: 5) —“Primer acto / Primera escena”—.

⁸⁴ Dado que la presente traducción va dirigida a lectores germanófonos, parece conveniente proveer esta palabra intraducible con una nota, explicando que un “huipil” o “güipil” es “eine verzierte Hemdbluse, die zur traditionellen Tracht der Azteken gehört”. Es decir, “una blusa adornada que forma parte del traje tradicional de los aztecas”. Según la definición dada en el *Diccionario de la Real Academia Española*, un “huipil” es una “[e]specie de blusa adornada propia de los trajes indígenas”. Cfr. <https://dle.rae.es/?id=KmYoaMd>. Véase también el punto “Propuesta para el aparato explicativo”.

⁸⁵ De igual modo, será necesario apuntar en una breve nota que un “tocotín” es “ein volkstümlicher Tanz und Gesang der Azteken” —“un baile y canto popular de los aztecas”—. Cfr. <https://dle.rae.es/?id=ZxETcU5> y *OC* 1955: 503, n. a la *Acotación inicial*. Véase también el punto “Propuesta para el aparato explicativo”.

MÚSICA	MUSIK
Nobles Mejicanos, cuya estirpe antigua, de las claras luces del Sol se origina: [3] ⁷⁷ pues hoy es del año el dichoso día en que se consagra la mayor Reliquia, ¡venid adornados ¹⁰ de vuestras divisas, y a la devoción se una la alegría; y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!	Edle ⁸⁶ Mexikaner, deren uralter Stamm aus den klaren Lichtern der Sonne hervorgeht: Da heute des Jahres glückseliger Tag ist, an welchem die größte Reliquie geweiht wird, kommt geschmückt ¹⁰ mit euren Abzeichen, und es gesell' sich zur Hingabe die Freude; und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!
MÚSICA	MUSIK
Y pues la abundancia de nuestras provincias se Le debe al que es Quien las fertiliza, ofreced devotos,	Und da ja der Reichtum unserer Provinzen Dem zu verdanken ist, welcher sie fruchtbar macht, opfert voller Hingabe ⁸⁷ ,

⁷⁷ En este cuadro bilingüe indico entre corchetes el número de las páginas de la edición de Méndez Plancarte en las cuales están imprimidos los versos que preceden a este número. Es decir, todo el texto en castellano hasta “del Sol se origina” aparece en la página 3 de las *Obras completas* (1955), y desde “pues hoy es del año” hasta “ya el corazón que palpita”, en la página 4, etc.

⁸⁶ Aunque el adjetivo “noble” podría traducirse también por “ad(e)lig” —“noble” o “aristocrático”, refiriéndose a una persona con un título nobiliario— o por “edelmütig” —“noble”, “distinguido” o “magnánimo”—, así como por varios otros vocablos con un sentido parecido, he tratado de encontrar una solución intermedia, optando por la variante “edel”, que, al igual que “noble” posee un campo semántico bastante amplio, pudiendo usarse como sinónimo de los otros dos adjetivos antedichos, que tienen un significado más restringido. *Cfr.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/edel>.

⁸⁷ Alternativamente, se podría traducir “ofreced devotos” de manera más literal por “opfert hingebungsvoll”, es decir, “ofreced devotamente”, aunque en este caso se obtendría un hexasilabo proparoxítono, puesto que el adverbio “hingebungsvoll” es voz sobresdrújula. Por otra parte, el heptasilabo “opfert voller Hingabe” —“ofreced

<p>²⁰pues 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!</p> <p><i>(Siéntanse el OCCIDENTE y la AMÉRICA, y cesa la Música.)</i></p> <p>OCCIDENTE</p> <p>Pues entre todos los Dioses ³⁰que mi culto solemniza, aunque son tantos, que sólo en aquesta esclarecida Ciudad Regia, de dos mil pasan, a quien sacrifica en sacrificios crüentos de humana sangre vertida,</p>	<p>²⁰da sie Ihm gebühren, von den frischen Früchten all ihre Erstlinge. Gebt von euren Adern das allerfeinste Blut, damit es, vermischt, dem Kult dienlich ist; und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p> <p><i>(Der OKZIDENT und AMERIKA setzen sich und die Musik hört auf.)</i></p> <p>OKZIDENT</p> <p>Denn unter all den Göttern, die ³⁰mein Kult verherrlicht, auch wenn sie so viele sind, dass es allein in dieser erlauchten⁸⁸ Königsstadt mehr als zweitausend gibt, denen man opfert in blutigen Opfergaben aus vergossenem menschlichen</p>
---	--

llenos de devoción”— no cambia el sentido de esta frase y al mismo tiempo cuenta como hexasílabo, ya que termina en una voz esdrújula.

⁸⁸ Sin ser un arcaísmo propiamente dicho, el adjetivo “erlaucht” pertenece al registro elevado y apenas se utiliza en el lenguaje corriente (*cf.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/erlaucht>), por lo que cabría la posibilidad de sustituirlo por su sinónimo más común “erhaben” —“excelso”, “grandioso”, “majestuoso”—, cuya forma declinada y adecuada al número y al caso gramatical —“erhabenen”— alargaría el verso por una sílaba, de modo que habría que sincoparla para mantener un hexasílabo: “in dieser erhab’nen”. Aunque esta técnica era muy común en la lírica alemana de aquella época, para los oídos contemporáneos también tiene un tinte arcaico y hasta ligeramente coloquial, que no se desprende del texto original, razón por la cual preferiría conservar la forma no sincopada de este último adjetivo en el caso de elegirlo. No obstante, he optado por la primera de las dos variantes señaladas, porque probablemente es la que antiguamente se solía emplear más a menudo, aunque con ello no pretendo de ningún modo remedar el estilo del texto sorjuanino, ya que soy consciente de que tal empresa linda con lo imposible, sobre todo cuando se traslada un texto de épocas pasadas, y casi siempre el traslado acaba por adquirir un tono artificialmente arcaizante o, más específicamente, barroquizante, romantizante, etc.

<p>ya las entrañas que pulsán, ya el corazón que palpita: [4] aunque son (vuelvo a decir) ⁴⁰tantos, entre todos mira mi atención, como a mayor, al gran Dios de las Semillas.</p> <p>AMÉRICA</p> <p>Y con razón, pues es solo el que nuestra Monarquía sustenta, pues la abundancia de los frutos se Le aplica; y como éste es el mayor beneficio, en quien se cifran todos los otros, pues lo es ⁵⁰el de conservar la vida, como el mayor Lo estimamos: pues ¿qué importara que rica el América abundara en el oro de sus minas,</p>	<p>Blut, mal das pulsierende⁸⁹ Gedärm, mal das pochende Herz: Obwohl es (ich sag es erneut), ⁴⁰so viele sind, gilt unter all ihnen meine Achtung, als dem höchsten, dem großen Samengott.</p> <p>AMERIKA</p> <p>Und mit Recht, denn nur er ist es, der unsre Monarchie nährt, denn der Überfluss an Früchten steht Ihm zu; und da dies der größte Segen ist, in dem sich alle anderen vereinen⁹⁰ – ⁵⁰denn er erhält uns das Leben – schätzen wir Ihn als den Größten: Denn was nütze es, dass Amerika überquelle vom Gold seiner⁹¹ Minen,</p>
---	--

⁸⁹ Resulta difícil encontrar una solución que transmita adecuadamente el sentido del sintagma “las entrañas que pulsán”, puesto que sería totalmente inapropiado traducir el verbo “pulsar” por “schlagen”, que también significa “batir”, “golpear”, “latir” o “palpitar”. Tampoco conviene el verbo “pochen” —“golpear”, “latir”, “palpitar”—. De ahí que lo haya vertido por “pulsieren”, aunque suena un poco técnico en este contexto, pero al mismo tiempo es más fiel al texto original.

⁹⁰ Aquí he optado por una traducción más libre tanto del sustantivo “beneficio” como del verbo “cifrase”, vertiendo las dos palabras, respectivamente, por “Segen” —“bendición”— y “sich vereinen” —“se unen”, “se asocian”, “se aúnan”—. Tales modificaciones no se deben a cuestiones métricas, sino más bien semántico-estilísticas, puesto que, en el contexto dado parece más apropiado hablar de un “Segen” que de un mero “Ertrag” —“beneficio”, “fruto”, “rendimiento”, “usufructo”— o “Gewinn” —“beneficio”, “ganancia”, “lucro”—. En cambio, una alternativa mucho más conveniente sería “Wohltat”, compuesta del adverbio “wohl” —“bien”— y el sustantivo “Tat” —“acción”, “acto”, “obra”—, y que se traduce normalmente por “beneficio”, “buena obra”, “bendición” o “favor”. Por su parte, no es posible traducir el verbo “cifrase” por sus equivalentes alemanes “beziffern” o “chiffrieren”, ni tampoco “verschlüsseln”, ya que aquí se ha utilizado en el sentido de “unirse” o “concentrarse”, que podrían traducirse, verbigracia, por “sich vereinigen”, “sich konzentrieren” o “sich vereinen”. En este caso, he optado por la última opción para mantener el octosílabo.

⁹¹ Dado que en el verso 53 el término “América” parece usarse en su sentido más común de “continente” y no exclusivamente como el nombre propio del personaje (femenino), he decidido traducir el adjetivo posesivo del

<p>si esterilizando el campo sus fumosidades mismas, no dejaran a los frutos que en sementeras opimas brotasen? Demás de que ⁶⁰su protección no limita sólo a 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,</p>	<p>wenn durch ihre Dünste⁹² selbst die Felder verödeten⁹³ und so die Früchte daran hinderten, auf ertragreichem Saatenfeld zu sprießen? Und zudem ⁶⁰beschränkt sich sein Schutz nicht nur auf den Erhalt des Leibes durch stoffliche Nahrung, sondern – nachdem zu Speise sein eigenes Fleisch verwandelt ist (gesäubert zuvor von den Unreinheiten des Körpers) – von Makeln läutert er uns die Seele. Und so – seinem Kult ergeben⁹⁴ –</p>
--	--

subsiguiente verso —“en el oro de sus minas”— por la forma neutra “seiner” y no por la femenina “ihrer”, ya que en alemán, este topónimo gramaticalmente es neutro: “das Amerika”.

⁹² Respecto de la voz “fumosidades” en el verso “sus fumosidades mismas”, Méndez Plancarte (*OC* 1955: 505, n. al v. 56) señaló que se trata de “las emanaciones minerales, que harían estéril la tierra”, a la vez que en el *Diccionario de la Real Academia Española* en línea, este sustantivo se define como “[m]ateria del humo” (*cf.* <https://dle.rae.es/?id=IbKBA99>). Partiendo de esta información y a raíz de no haber podido encontrar un equivalente alemán en ninguno de los diccionarios consultados, he decidido traducir este vocablo por “Dünste”, la forma plural del sustantivo masculino “Dunst” —“emanación”, “humo”, “vaho”, “vapor”—, a fin de insinuar que se trata de una “[m]ezcla visible de gases producida por la combustión de una sustancia, generalmente compuesta de carbono, y que arrastra partículas en suspensión” o del [v]apor que exhala cualquier cosa que fermenta” (*cf.* <https://dle.rae.es/?id=KnelREFIKpNXEPI>). Alternativamente, se podría traducir “fumosidades” por la forma sustantivada y casi homógrafa del verbo “ausdünsten” —“emanar”, “evaporar”, “exhalar”—, que en el Duden se define como “Feuchtigkeit und andere flüchtige Substanzen an die Luft abgeben, absondern”, es decir, “emitir, secretar al aire humedad y otras sustancias volátiles” (*cf.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/ausduensten>).

⁹³ Dado que he modificado ligeramente la construcción de la frase “si esterilizando el campo / sus fumosidades mismas”, traduciéndola por “wenn durch ihre Dünste selbst die / Felder verödeten” —“si a causa de sus humos mismos los / campos se asolaran”—, y también debido a que el verbo “sterilisieren” tiene una connotación fuertemente médico-científica, he optado por el verbo “veröden” —“asolar(se)”—, que en el Duden se define, entre otros, como “öde, unfruchtbar werden” —“hacerse yermo”, “volverse estéril”— (*cf.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/veroeden>).

⁹⁴ Tal vez convendría traducir este verso más libremente por “seinem Kult die gebührende Achtung erweisend” —“mostrando [prestando] la debida atención a su culto”— o “seinem Kult die gebührende Achtung zollend” —“tributando la debida atención a su culto”—. Sin embargo, esta solución resulta algo prolija e introduciría una irregularidad rítmica poco armoniosa, por lo que he preferido traducir el adjetivo “atento” por “ergeben”, que significa “entregado”, “devoto”, “rendido”. No menos conveniente sería traducirlo casi literalmente por el participio presente del verbo “beachten”, esto es, “seinen Kult beachtend” —“atendiendo a su culto”, “prestando atención a su culto” u “obedeciendo su culto”—.

<p>⁷⁰todos conmigo repitan:</p> <p>ELLOS, Y MÚSICA</p> <p>¡En pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas! [5]</p>	<p>wiederholt alle mit mir⁹⁵:</p> <p>SIE UND DIE MUSIK</p> <p>Mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p>
<p style="text-align: center;"><i>ESCENA II</i></p> <p><i>(Éntranse bailando; y salen la RELIGIÓN CRISTIANA, de Dama Española, y el CELO, de Capitán General, armado; y detrás, SOLDADOS Españoles.)</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>ZWEITE SZENE</i></p> <p><i>(Tanzend treten auf: die CHRISTLICHE RELIGION, als spanische Dame gekleidet, sowie der EIFER, als bewaffneter Oberbefehlshaber; dahinter spanische SOLDATEN.)</i></p>
<p>RELIGIÓN</p> <p>¿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?</p>	<p>RELIGION</p> <p>Da du doch der Eifer bist, wie erträgt es dein christlicher Zorn zu sehen, dass in eitler Blindheit die Abgötterei, mit abergläubischen Kulturen, einen Götzen preist, zur Schande der Christlichen Religion?</p>
<p>CELO</p> <p>⁸⁰Religión; no tan aprisa de mi omisión te querelles,</p>	<p>EIFER</p> <p>⁸⁰Nicht zu hastig, Religion, klage über mein Versäumnis,</p>

⁹⁵ Aunque el imperativo “repitan” corresponde al pronombre personal de la tercera persona del plural “ustedes”, sonaría poco habitual traducirlo por “wiederholen Sie”, usando el correspondiente pronombre de cortesía, por cuanto suele utilizarse en un contexto oficial, suponiendo cierto distanciamiento, que no implica necesariamente la voz “ustedes”, la cual, como es sabido, también se utiliza como sinónimo de “vosotros” en muchas partes de Latinoamérica. De ahí que parezca más natural prescindir de este pronombre —cuyo uso sería obligatorio si se usara el imperativo de cortesía—, empleando únicamente la forma imperativa de la segunda persona del plural “wiederholt” —“repetid”—. Por otra parte, dado que el último acento versal cae sobre la forma dativa del pronombre personal “ich”, esto es, “mir”, el heptasílabo es agudo y, consiguientemente, cuenta como octosílabo, coincidiendo así con el metro del mismo verso 70 “todos conmigo repitan”.

<p>te quejes de mis caricias; pues ya levantado el brazo, ya blandida la cuchilla traigo, para tus venganzas. Tú a ese lado te retira [<i>sic</i>]⁷⁸ mientras vengo tus agravios.</p>	<p>jammre über meine Güte, denn schon hab' ich meinen Arm erhoben, schon hab' ich mein Schwert geschwungen, um dich zu rächen. Du, ziehe dich zurück zu jener Seite⁹⁶, da ich deine Schmach vergelte.</p>
<p>(<i>Salen, bailando, el OCCIDENTE y AMÉRICA, y Acompañamiento y Música, por otro lado.</i>)</p>	<p>(<i>Tanzend erscheinen der OKZIDENT und AMERIKA, sowie die Begleitung und die Musik, von der anderen Seite.</i>)</p>
<p>MÚSICA ¡Y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!</p>	<p>MUSIK Und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p>
<p>CELO ⁹⁰Pues ya ellos salen, yo llego.</p>	<p>EIFER ⁹⁰Ach da sind sie schon, ich komme.</p>
<p>RELIGIÓN Yo iré también, que me inclina la piedad a llegar (antes que tu furor los embista) a convidarlos, de paz, a que mi culto reciban. [6]</p>	<p>RELIGION Ich komme auch mit, bewegt mich doch das Mitleid dazu (ehe deine Raserei sie angreift), sie friedfertig einzuladen, meinen Kult zu empfangen.</p>

⁷⁸ Aquí hay una errata en la versión de las *Obras completas*, pues, como se deduce del contexto y como se puede comprobarlo en el texto editado en las *Obras selectas* por la pareja Sabat de Rivers / Rivers (1976: 116, v. 86), la forma verbal correcta es “retiras” y no “retira”.

⁹⁶ Prefiero traducir “a ese lado” sea por “zu jener Seite” —“a ese/aquel lado”— sea por “zu dieser Seite” —“a este lado”—, pero no simplemente “zur Seite”, que equivaldría a “al lado” y no “a ese lado”.

<p>CELO</p> <p>Pues lleguemos, que en sus torpes ritos está entretenida.</p> <p>MÚSICA</p> <p>¡Y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!</p> <p><i>(Llegan el CELO y la RELIGIÓN.)</i></p> <p>RELIGIÓN</p> <p>¹⁰⁰Occidente 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 persüade.</p> <p>OCCIDENTE</p> <p>¿Qué gentes no conocidas ¹¹⁰son éstas que miro, ¡Cielos!, que así de mis alegrías quieren impedir el curso?</p>	<p>EIFER</p> <p>Gehen wir also hin, da sie sich mit plumpen Riten vergnügt.</p> <p>MUSIK</p> <p>Und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p> <p><i>(Es kommen EIFER und RELIGION.)</i></p> <p>RELIGION</p> <p>¹⁰⁰Mächtiger Okzident, schöne, reiche Amerika⁹⁷, die ihr so erbarmenswert lebt inmitten all der Reichtümer: lasst ab vom weltlichen Kult, zu dem euch der Teufel antreibt. Öffnet die Augen! Folgt der wahren Doktrin, von der euch meine Liebe überzeuge.</p> <p>OKZIDENT</p> <p>Was für unbekante Leute ¹¹⁰sind es, die ich sehe – Himmel! –, die so meiner Freuden Fluss behindern wollen?</p>
---	--

⁹⁷ Véanse los comentarios más arriba acerca de este personaje en las notas 81 y 91. De cualquier forma, en el resto del mi traducción la trato como personaje femenino.

AMÉRICA	AMERIKA
¿Qué Naciones nunca vistas quieren oponerse al fuero de mi potestad antigua?	Welche nie gesehenen ⁹⁸ Völker wollen meiner alten Vollmacht Sonderstellung usurpieren?
OCCIDENTE	OKZIDENT
¡Oh tú, extranjera Belleza; ¡oh tú, Mujer peregrina! Díme quién eres, que vienes a perturbar mis delicias.	Oh, du fremde Schönheit, oh du seltsames Weib! Sag mir, wer du bist, dass du kommst, mir die Wonnen zu zerstören.
RELIGIÓN	RELIGION
¹²⁰ Soy la Religión Cristiana, [7] que intento que tus Provincias se reduzcan a mi culto.	¹²⁰ Die Christliche Religion, die ersucht, deine Provinzen auf meinen Kult zu beschränken.
OCCIDENTE	OKZIDENT
¡Buen empeño solicitas!	Schöne Ansprüche stellst du! ⁹⁹
AMÉRICA	AMERIKA
¡Buena locura pretendes!	Tollen Wahnsinn hast du vor!
OCCIDENTE	OKZIDENT
¡Buen imposible maquinás!	Welch schöne Unmöglichkeit schmiedest du doch!
AMÉRICA	AMERIKA
Sin duda es loca; ¡dejadla,	Zweifellos ist sie verrückt. Lasst sie,

⁹⁸ Síncopa de la tercera “e” en el participio perfecto adjetivado y declinado “gesehenen” —“vistos”, “vistas”—.

⁹⁹ Otra opción sería traducir “¡Buen empeño solicitas” por “Ein schönes Unterfangen strebst du doch an!” —“¡Una hermosa empresa [osadía] anhelas!”—.

y nuestros cultos prosigan!	denn unsre Kulte sollen weiter gehen ¹⁰⁰ !
MÚSICA Y ELLOS	MUSIK UND SIE ALLE
¡Y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!	Und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!
CELO	EIFER
¹³⁰ ¿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.	¹³⁰ Wie, barbarischer Okzident, wie, blinde Abgötterei, verschmähst du die Religion, meine süße, geliebte Gattin? Sieh, du hast mit deiner Bosheit das Maß bereits überschritten, und Gott erlaubt es nicht, dass du deinen Frevel fortsetzt, und er schickt mich, dich zu strafen.
OCCIDENTE	OKZIDENT
¿Quién eres, que atemorizas ¹⁴⁰ con sólo ver tu semblante?	Wer bist du, der uns ängstigest, ¹⁴⁰ allein schon durch dein Angesicht?
CELO	EIFER
El Celo soy. ¿Qué te admira? Que, cuando a la Religión	Der Eifer bin ich. Was staunst du? Dass ¹⁰¹ , wenn deine Frechheiten

¹⁰⁰ Literalmente: “Indudablemente ella es(tá) loca. Dejadla, / pues nuestros cultos deben proseguir”. Una alternativa sería “Zweifellos ist sie verrückt. Lasst sie, auf dass / unsre Kulte weiter gehen” —“Indudablemente ella es(tá) loca. Dejadla, a que [para que] / nuestros cultos prosigan”—, dándose un endecasílabo, seguido de un octosílabo, que, además, están encabalgados ya que la conjunción “auf dass” requiere un complemento, por lo que forma una unidad semántica con el resto de la frase, que continúa en el siguiente verso. Debe señalarse que “auf dass” es un sinónimo poco usado y ya algo obsoleto de “damit” —“para que”, “a fin de que”—. Cfr. https://www.duden.de/rechtschreibung/auf_dass.

¹⁰¹ Aquí se ha omitido la primera parte de la frase, por lo que comienza directamente con la conjunción “dass”, al igual que en el texto fuente: “¿Qué te admira? / [Me admira el hecho de] Que cuando a la Religión / desprecian tus demasías, [...]”. De ahí la misma elipsis en el traslado: “Was staunst du? / [Ich staune,] Dass, wenn deine

<p>desprecian tus demasías, [8] entrará el Celo a vengarla castigando tu osadía. Ministro de Dios soy, que viendo que tus tiranías han llegado ya a lo sumo, cansado de ver que vivas ¹⁵⁰tantos años entre errores, a castigarte me envía. Y así, estas armadas Huestes, que rayos de acero vibran, ministros son de Su enojo e instrumentos de Sus iras.</p> <p>OCCIDENTE</p> <p>¿Qué Dios, qué error, que torpeza, o qué castigos me intimas? Que no entiendo tus razones ni aun por remotas noticias, ¹⁶⁰ni quién eres tú, que osado a tanto empeño te animas como impedir que mi gente en debidos cultos diga:</p>	<p>die Religion verachten, der Eifer eintrifft, und sie rächt, deine Dreistigkeit bestrafend. Ich bin Gesandter Gottes, der – da deine Tyranneien schon das Äußerste erreicht haben – es müde ist zu sehn, dass du ¹⁵⁰so lange voll Fehler lebst¹⁰², und mich sendet, dich zu bestrafen. Und so sind die bewaffneten Heerscharen, die aus stählernen Waffen Blitze schleudern, Diener seines Ärgers und Instrumente Seines Zorns.</p> <p>OKZIDENT</p> <p>An welchen Gott, Fehler, Stumpfsinn, an welche Strafen gemahnst du? Ich verstehe deine Begründungen nicht, noch nicht einmal durch ferne Anspielungen, ¹⁶⁰noch weiß ich, wer du bist, der kühn sich erdreistet zu solchem Unterfangen, wie dem, zu verhindern, dass meine Leute nach gebotenem Kult rufen:</p>
---	---

Frechheiten / die Religion verachten, [...]” —“¿De qué te admiras? / [Me admiro de] que cuando tus insolencias / a la religión desprecian”—. Por otra parte, entiendo la voz “demasías” en el sentido de “insolencias” o “desafueros” (cfr. <https://dle.rae.es/?id=C8qkBOT>), por eso prefiero traducirla por “Unverschämtheit” —“desvergüenza”, “insolencia”, “frescura”— o “Frechheit” —“impertinencia”, “insolencia”, “frescura”— y no tanto por “Übermaß” —“demasía”, “exceso”—.

¹⁰² Una solución más literal sería: “Ich bin Gesandter Gottes, der / [...] / es müde ist zu sehn, dass du / seit so vielen Jahren inmitten von Fehlern lebst” —“Soy [un] ministro de Dios que / [...] / está cansado de ver que tú / desde hace tantos años vives en medio de errores”—. De este modo, sin embargo, se obtendría un tridecasílabo, que armoniza poco con los versos contiguos.

<p>MÚSICA</p> <p>¡Y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!</p> <p>AMÉRICA</p> <p>Bárbaro, loco, que ciego, con razones no entendidas, quieres turbar el sosiego que en serena paz tranquila ¹⁷⁰gozamos; ¡cesa en tu intento, si no quieres que, en cenizas reducido, ni aun los vientos tengan de tu sér noticias! Y tú, Esposo, y tus vasallos, <i>(Al Occidente.)</i> negad el oído y vista a sus razones, no haciendo [9] caso de sus fantasías; y proseguid vuestros cultos, sin dejar que advenedizas ¹⁸⁰Naciones, osadas quieran intentar interrumpirlas.</p>	<p>MUSIK</p> <p>Und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p> <p>AMERIKA</p> <p>Barbar, Verrückter, der blind, aus unverständlichen Gründen, willst stören die Ruhe, derer wir uns in gelassenem, ruhigem Frieden ¹⁷⁰erfreun. Gib deine Absicht auf, wenn du nicht willst, dass, zu Asche reduziert, nicht mal die Winde von deiner Existenz wissen! Und du, mein Gemahl, und deine Vasallen, <i>(Zu Okzident.)</i> wendet euer Gehör und eueren Blick von seinen Begründungen ab, ächtet seine Fantasien; und setzt euere Kulte fort, ohne es zuzulassen, dass ¹⁸⁰fremde Völker dreist versuchen sie gewollt zu unterbrechen.</p>
<p>MÚSICA</p> <p>¡Y en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas!</p> <p>CELO</p> <p>Pues la primera propuesta de paz desprecias altiva,</p>	<p>MUSIK</p> <p>Und mit festlichem Pomp feiert den großen Samengott!</p> <p>EIFER</p> <p>Da du nun das erste Friedens- angebot hochmütig ausschlägst,</p>

<p>la segunda, de la guerra, será preciso que admitas. ¡Toca al arma! ¡Guerra, guerra!</p> <p><i>(Suenan cajas y clarines.)</i></p> <p>OCCIDENTE</p> <p>¿Qué abortos el Cielo envía ¹⁹⁰contra mí? ¿Qué armas son éstas, nunca de mis ojos vistas? ¡Ah, de mis Guardas! ¡Soldados: las flechas que prevenidas están siempre, disparad!</p> <p>AMÉRICA</p> <p>¿Qué rayos el Cielo vibra contra mí? ¿Qué fieros globos de plomo ardiente graniza? ¿Qué Centauros monstruosos contra mis gentes militan?</p> <p><i>(Dentro:)</i></p> <p>²⁰⁰¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!</p> <p><i>(Tocan.)</i></p> <p>¡Viva España! ¡Su Rey viva! [10]</p>	<p>das zweite, das für den Krieg, das wirst du wohl annehmen müssen. Zu den Waffen! Krieg, Krieg!</p> <p><i>(Es ertönen Trommeln und Signalhörner.)</i></p> <p>OKZIDENT</p> <p>Welche Ausgeburten sendet der Himmel ¹⁹⁰gegen mich? Was für Waffen sind diese, die]¹⁰³ meine Augen noch nie gesehen haben? Auf, meine Wachen! Soldaten, die immer bereiten Pfeile, schießt sie ab!</p> <p>AMERIKA</p> <p>Welche Blitze schwingt der Himmel gegen mich? Welch wilde Kugeln aus glühendem Blei hagelt es? Welch gespenstische Zentauren befehden so grausam mein Volk?</p> <p><i>(Drinne:)</i></p> <p>Waffen, Waffen! Krieg, Krieg!</p> <p><i>(Sie spielen und singen.)</i></p> <p>Es lebe Spanien! Sein König lebe hoch!</p>
---	--

¹⁰³ El artículo determinado “die” —“que”— forma parte del verso 190 del traslado. Aquí se ha desplazado al siguiente renglón por falta de espacio.

(Trabada la batalla, van entrándose por una puerta, y salen por otra huyendo los INDIOS, y los ESPAÑOLES en su alcance; y detrás, el OCCIDENTE retirándose de la RELIGIÓN, y AMÉRICA del CELO.) [10-11]

ESCENA III

RELIGIÓN

¡Ríndete, altivo Occidente!

OCCIDENTE

Ya es preciso que me rinda
tu valor, no tu razón.

CELO

¡Muere, América atrevida!

RELIGIÓN

¡Espera, no le des muerte,
que la necesito viva!

CELO

Pues ¿cómo tú la defiendes,
cuando eres tú la ofendida?

RELIGIÓN

²¹⁰Sí, porque haberla vencido
le tocó a tu valentía,

(Nachdem der Kampf begonnen hat, treten die INDIANER durch eine Tür ein und laufen fliehend durch die andere Tür hinaus, und die SPANIER folgen ihnen auf dem Fuße; dahinter der OKZIDENT, der sich der RELIGION entzieht und AMERIKA, die vor dem EIFER flüchtet.)

DRITTE SZENEN

RELIGION

Ergib dich, stolzer Okzident!

OKZIDENT

Es ist schon nötig, dass mich dein
Mut bezwingt, nicht deine Vernunft!

EIFER

Stirb, tollkühne Amerika!

RELIGION

Warte, töte sie nicht,
ich brauche sie lebend!

EIFER

Wie kommt's, dass du sie verteidigst,
da du doch die Gekränkte bist?

RELIGION

²¹⁰Ja, weil es deiner Tapferkeit
bedurfte, sie zu besiegen,

<p>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.</p> <p>CELO</p> <p>Si has visto ya la protervia con que tu culto abominan ²²⁰ciegos, ¿no es mejor que todos mueran?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>Cese tu justicia, Celo; no les des la muerte: [11] que no quiere mi benigna condición, que mueran, sino que se conviertan y vivan.</p> <p>AMÉRICA</p> <p>Si el pedir que yo no muera, y el mostrarte compasiva, es porque esperas de mí que me vencerás, altiva, ²³⁰como antes con corporales, después con intelectivas armas, estás engañada; pues aunque lloro cautiva mi libertad, ¡mi albedrío</p>	<p>doch bedarf es meines Mitleids, ihr Leben zu bewahren: Denn sie durch Gewalt zu besiegen gebührte, doch sie durch Vernunft zu bezwingen, das gebührt mir – mit überzeugender Sanftmut.</p> <p>EIFER</p> <p>Wenn du schon die Bosheit sahst, mit der sie deinen Kult verfluchen, ²²⁰blindlings, ist's nicht besser, wenn sie alle sterben?</p> <p>RELIGION</p> <p>Gib auf deine Gerechtigkeit, Eifer. Töte sie nicht: Denn mein gütiges Naturell will nicht, dass sie sterben, sondern dass sie bekehrt weiterleben!</p> <p>AMERIKA</p> <p>Wenn die Bitte, dass ich lebe, und dein scheinbares Erbarmen daher rührt, dass du erhoffst, mich zu besiegen, Hochmütige, ²³⁰wie zuvor mit körperlichen Waffen, nunmehr mit denen des Verstandes, so irrst du dich, denn obwohl ich in Gefangenschaft beweine meine Freiheit, wird</p>
---	---

<p>con libertad más crecida adorará mis Deidades!</p> <p>OCCIDENTE</p> <p>Yo ya dije que me obliga a rendirme a ti la fuerza; y en esto, claro se explica ²⁴⁰que 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!</p> <p><i>ESCENA IV</i></p> <p>RELIGIÓN</p> <p>Espera, que aquésta no es fuerza, sino caricia. ¿Qué Dios es ése que adoras?</p> <p>OCCIDENTE</p> <p>²⁵⁰Es un Dios que fertiliza los campos que dan los frutos; [12] a quien los cielos se inclinan,</p>	<p>mein Wille mit größrer Freiheit meine Gottheiten verehren!</p> <p>OKZIDENT</p> <p>Ich sagte doch schon, mich zwingt die Gewalt, mich dir zu ergeben; und hierin erklärt sich deutlich, ²⁴⁰dass es keine Kraft noch Gewalt gibt, die den Willen an seinen freien Tätigkeiten hindert: Selbst wenn ich – gefangen – stöhne, wirst du nicht verhindern können, dass ich hier im Herzen sage, ich verehere den großen Samengott!</p> <p><i>VIERTE SZENE</i></p> <p>RELIGION</p> <p>Warte, denn dies ist kein Zwang, sondern Liebenswürdigkeit. Was für einen Gott verehrst du?</p> <p>OKZIDENT</p> <p>²⁵⁰Es ist ein Gott, der fruchtbar macht die Felder, die uns Früchte bringen¹⁰⁴; vor dem sich der Himmel verneigt,</p>
--	---

¹⁰⁴ Este verso se ha convertido en un eneasílabo llano debido a la inserción de la forma dativa del pronombre personal de la primera persona del singular “uns” —“a nosotros”—, que he añadido para obtener un ritmo más armónico, pues la traducción más literal “die Felder, die Früchte bringen” —“los campos que traen frutos”— no suena muy fluida.

<p>a Quien la lluvia obedece y, en fin, es El 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 ²⁶⁰ni más que yo te repita!</p> <p>RELIGIÓN (<i>Aparte</i>) ¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos, qué remedos o qué 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! ²⁷⁰¿Hasta dónde tu malicia quiere remedar de Dios las sagradas Maravillas? Pero con tu mismo engaño,</p>	<p>dem der Regen gehorsam ist, und schließlich reinigt er uns von unseren Sünden, und danach wird Er zur Speise, die uns nährt¹⁰⁵. Sieh, ob es geben kann bei der allergütigsten Gottheit mehr Wohltaten als die Er vollbringt, ²⁶⁰mehr als die ich dir aufzähle.</p> <p>RELIGION (<i>Beiseite</i>) Gott bewahre! Welche Bilder¹⁰⁶, welche Nachäffungen, Chiffren unsrer Heiligen Wahrheiten sollen diese Lügen denn sein? Oh, du arglistige Schlange! Oh, giftige Natter! Oh, Hydra, die aus sieben Mündern speiest deines schädlichen Giftstoffes all den¹⁰⁷ tödlichen Schierling! ²⁷⁰Wie weit will deine Bosheit noch gehen, um Gottes Heilige Wunderwerke nachzuahmen? Doch mithilfe deiner Täuschung,</p>
--	---

¹⁰⁵ Literalmente: “se hace manjar que nos nutre”. Esta solución es algo más libre que la variante literal “wird er zur Speise, die er uns reicht”, pero tiene la ventaja no solo de conservar el octosílabo, sino también de subrayar la benignidad y magnanimidad de esa deidad cuyo manjar nutre sus fieles, sosteniéndoles así la vida.

¹⁰⁶ Literalmente: “¡Dios guarda! ¿Qué imágenes, / [...]?”, entendiéndose la voz “Bilder” en su sentido más amplio, como hiperónimo de “dibujo”, “bosquejo”, etc. O también: “Oh, mein Gott! / Welche Zeichnungen, / [...]?” — “¡Oh, Dios mío! ¿Qué dibujos, / [...]?”—. Por otro lado, la exclamación “Gott bewahre!” probablemente transmite mejor que “Oh mein Gott!” —“¡[Oh,] Dios mío!”— el significado de la expresión “¡Válgame Dios!”.

¹⁰⁷ Para obtener un octosílabo, se podría sustituir “all den” por “den ganzen” —propriamente “el entero”—, aunque esta solución suena poco elegante y menos melodiosa.

<p>si Dios mi lengua habilita, te tengo de convencer.</p> <p>AMÉRICA</p> <p>¿En qué, suspensa, imaginas? ¿Ves cómo no hay otro Dios como Aquéste, que confirma en beneficios Sus obras?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>²⁸⁰De Pablo con la doctrina tengo de argüir; pues cuando a los de Atenas predica, viendo que entre ellos es ley que muera el que solicita [13] introducir nuevos Dioses, como él tiene la noticia de que a un <i>Dios no conocido</i> ellos un altar dedican, les dice: «No es Deidad nueva, ²⁹⁰sino la no conocida que adoráis en este altar, la que mi voz os publica.» Así yo... ¡Occidente, escucha: oye, ciega Idolatría, pues en escuchar mis voces consisten todas tus dichas! Esos milagros que cuentas, esos prodigios que intimas,</p>	<p>– wenn's Gott meiner Zunge erlaubt – werde ich dich überzeugen.</p> <p>AMERIKA</p> <p>Was bildest du dir – staunend – ein? Siehst du nicht, dass es keinen Gott gibt wie Diesen, der bestätigt in Wohltaten Seine Werke?</p> <p>RELIGION</p> <p>²⁸⁰Mit des Heil'gen¹⁰⁸ Paulus Doktrin muss ich argumentieren, denn wenn er den Athenern predigt, sehend, dass für sie Gesetz ist, dass der sterben muss, der verlangt, neue Götter vorzustellen, da er weiß, dass sie einem <i>nicht bekannten Gott</i> einen Altar widmen, sagt er ihnen: «Es ist keine neue Gottheit, sondern ²⁹⁰die unbekante, die ihr auf diesem Altar verehrt, welche meine Stimme euch verkündet.» So auch ich... Höre Okzident: Hör doch, blinde Abgötterei, denn im Hören meiner Stimme besteht all deine Seligkeit! Diese Wunder, die du aufzählst, diese Rätsel, die du kündest,</p>
---	--

¹⁰⁸ Síncopa del adjetivo declinado “heiligen”, de “heilig” —“santo”—.

<p>esos visos, esos rasgos, ³⁰⁰que 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, ³¹⁰si 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 ³²⁰a darles vegetativa</p>	<p>dieser Anschein, diese Taten, ³⁰⁰die unter abergläubischen Vorhängen sich blicken lassen, diese Wunder, die du verfälschst¹⁰⁹, indem du ihr Wirken deinen verlogenen Göttern zuschreibst, Werke des Wahren Gottes und Seiner Weisheit sind sie die Folge. Denn wenn die blühenden Wiesen eine reiche Ernte bringen, wenn die Felder fruchtbar werden, ³¹⁰wenn die Früchte sich vermehren, wenn die Samenkörner wachsen, wenn die Regen tröpfeln nieder¹¹⁰: alles ist Werk Seiner Rechten; denn nicht der Arm, der kultiviert, noch der Regen, der befruchtet, noch die Wärme, die belebet, ließen üppig Pflanzen wachsen¹¹¹, fehlte Seine ergiebige Vorsehung, die dazu verhilft, ³²⁰ihnen unbewusste Seele¹¹²</p>
--	---

¹⁰⁹ O “entstellst” —“deformas”, “desfiguras”, “tergiversas”—. En ambos casos, se crea un octosílabo agudo.

¹¹⁰ ¿No suena también poco habitual el uso del plural “las lluvias”, en vez de “la lluvia” en singular? Si es una forma corriente, entonces habría que cambiar la frase en alemán por “wenn der Regen tröpfelt nieder”, pero si en castellano también suena algo extraño, convendría mantener la forma plural, que en la lengua alemana contemporánea apenas se utiliza, salvo en la poesía.

¹¹¹ Propiamente: “dejara/dejaría crecer lozanamente las plantas”. En este caso una traducción más literal del tipo “gäbe den Pflanzen Anstieg” o “gäbe den Pflanzen Zuwach” no es posible, por lo que he preferido una expresión más natural que, además, subraya el hecho de que es Dios el que hace que las plantas crezcan y proliferen (en abundancia).

¹¹² Aunque el término “alma vegetativa” suele traducirse al alemán como “vegetative Seele”, a veces también se sustituye por “unbewusste Seele” —“alma inconsciente”—, ya que, según el pensamiento aristotélico, este tipo del alma es el más “básico”, por lo que lo tienen también las plantas. A este respecto, Emil Dobler (2000: 263) señala: “Bei Aristoteles besteht die vegetative Seele offenbar nur aus den Kräften der Ernährung und des Wachstums”. Es decir, “Para Aristóteles, el alma vegetativa aparentemente solo se compone de las fuerzas de los

alma.	zu erteilen.
AMÉRICA	AMERIKA
Cuando eso así sea, díme: ¿será tan propicia [14] esa Deidad, que se deje tocar de mis manos mismas, como el Ídolo que aquí mis propias manos fabrican de semillas y de sangre inocente, que vertida es sólo para este efecto?	Wenn dies so ist, dann sag mir, ob diese Gottheit denn so gütig sein wird, dass sie sich anfassen lässt mit meinen Händen, wie der Götze, den hier meine eignen Hände formen, aus Samen und unschuldigem Blut, das vergossen wird allein zu diesem Zweck?
RELIGIÓN	RELIGION
³³⁰ 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.	³³⁰ Obwohl ihre Göttliche Essenz unsichtbar und unermesslich ¹¹³ ist, wie Diese ist sie schon vereint mit unserer Natur, so ganz menschlich nähert sie sich uns und erlaubt es gar, dass Sie ¹¹⁴ berühren die unwürdigen Hände der Priester ¹¹⁵ .

alimentos [de la alimentación] y del crecimiento”. He optado por el adjetivo “unbewusste” y no “vegetative” para obtener un octosílabo.

¹¹³ Alternativamente, se podría traducir el adjetivo “inmenso” por “unendlich” —“infinito”—, conservando el octosílabo. Sin embargo, visto que el verso anterior de mi traslado es un eneasílabo, quizás convenga mejor la variante señalada arriba, dándose una secuencia de dos eneasílabos agudos. Otra posibilidad sería anteponer el verbo auxiliar “ist” —“es”—, desplazando el adjetivo “unermesslich” a la posición final del verso —“unsichtbar ist und unermesslich”—, de tal modo que rime con el pronombre reflexivo “sich” —“se”— tres líneas más abajo.

¹¹⁴ Aquí parece más lógico utilizar el pronombre femenino y no el masculino, ya que en las líneas que preceden se habla de *la* “Esencia Divina” o “Göttliche Essenz”. Al igual que en el original, la mayúscula indica un sentimiento de reverencia y temor de Dios.

¹¹⁵ Una opción de transformar el pentasílabo llano en un octosílabo llano sería la siguiente traducción más libre: “Hände der kirchlichen Diener” —“manos de los servidores eclesiásticos”—.

<p>AMÉRICA</p> <p>Cuanto a aqueoso, convenidas estamos, porque a mi Dios ³⁴⁰no hay nadie a quien se permita tocarlo, sino a los que de Sacerdotes Le sirvan; y no sólo no tocarlo, mas ni entrar en su Capilla se permite a los seglares.</p>	<p>AMERIKA</p> <p>Hierin sind wir uns doch einig, denn es ist niemandem erlaubt, ³⁴⁰meinen Gott bloß zu berühren, außer denen, die Ihm dienen als Priester; und nicht allein nicht zu berühren, sondern auch nicht zu betreten sein Gebetshaus¹¹⁶ ist es den Laien gestattet.</p>
<p>CELO</p> <p>¡Oh reverencia; más digna de hacerse al Dios verdadero!</p>	<p>EIFER</p> <p>Oh, welch eine Ehrfurcht, die doch dem Wahren Gott mehr gebühret!</p>
<p>OCCIDENTE</p> <p>Y díme, aunque más me digas: ¿será ese Dios, de materias ³⁵⁰tan raras, tan exquisitas como de sangre, que fue en sacrificio ofrecida, y semilla, que es sustento? [15]</p>	<p>OKZIDENT</p> <p>Und sag, selbst wenn du mir mehr sagst: wird dieser Gott, aus so seltenen, ³⁵⁰so exquisiten Stoffen sein, wie jenes Blut, das als Opfer dargereicht wurde, und Samen, die uns als Nährsubstanz dienen¹¹⁷?</p>

¹¹⁶ He optado por el sustantivo de raíz germánica “Gebetshaus” —propriadamente, “casa de la oración”— para obtener un octosílabo llano, que suena más cadencioso que el eneasílabo “zu betreten seine Kapelle” —“de pisar su capilla”—.

¹¹⁷ Propriadamente: “que nos sirven de sustancia nutritiva”. Una traducción más literal del sintagma “que es sustento” sería: “die kräftigende Nahrung sind” —“que son comida vigorizante/fortificante”—; o también: “die stärkende Nahrung sind” —“que son comida reconfortante/reconstituyente”—. Dado que “Nahrung” es voz llana, el último acento versal cae sobre el verbo conjugado “sind” —“son”—, haciendo que la primera de estas dos alternativas sea un octosílabo agudo y la segunda un heptasílabo agudo. En mi percepción personal, la solución apuntada en el texto continuo suena más agradable que estas últimas dos, a pesar de que se aparta algo más del texto fuente.

RELIGIÓN	RELIGION
Ya he dicho que es Su infinita Majestad, inmaterial; mas Su Humanidad bendita, puesta incruenta en el Santo Sacrificio de la Misa, en cándidos accidentes, ³⁶⁰ 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 ⁷⁹ la Redención del Mundo.	Ich hab schon gesagt, dass Seine unendliche Hoheit stofflos ist; doch Seine gesegnete Menschlichkeit – unblutig gelegt in das Heilige Opfer der Messe – auf unschuldige Art ³⁶⁰ bedient sie sich der Körner des Weizens, welcher sich verwandelt in Sein eigenes Fleisch und Blut ¹¹⁸ ; und Sein Blut, das im Kelche sich findet, ist Blut, das – geopfert auf dem Kreuze des Altares, unschuldig, unbefleckt ¹¹⁹ und rein – die Erlösung unsrer Welt war.
AMÉRICA	AMERIKA
Ya que esas tan inauditas	Da ich jene unerhörten

⁷⁹ ¿Será una errata de impresión? De cualquier forma, tanto en el verso 450 (*OC* 1955: 19) de esta misma loa como en los versos 299 y 301 de la loa para *El cetro de José* (*OC* 1955: 194) esta forma verbal se escribe con una tilde en la “e”. Sin embargo, en el estudio liminar del tercer tomo se halla la grafía “fue” —sin tilde— (*cfr.* *OC* 1955: X, LXXX y 507, n. a los vv. 261-272, etc.). No es de excluir que mediante la tilde obsoleta en determinadas palabras, que, como parece, figuran únicamente en los textos de la autora barroca y no en los paratextos —notas explicativas, estudio liminar, etc.—, Méndez Plancarte quería conferir un tono o, mejor dicho, una grafía arcaizante a las producciones de la escritora áurea.

¹¹⁸ Alternativamente, se podría traducir el correspondiente pasaje por “[...] doch Seine gesegnete / Menschlichkeit – unblutig gelegt / in das Heilige Opfer der / Messe – bedient sich unschuldig / der Körner des Weizens, / welcher sich verwandelt / in Sein eigenes Fleisch und Blut” —“mas Su bendita / Humanidad, —puesta incruenta / en el Santo Sacrificio de / [la] Misa— / se sirve inocentemente / de las semillas del trigo, / el cual se convierte / en Su propia Carne y Sangre”. De cualquier manera, resulta difícil hallar una traducción más literal que transmita oportunamente el sentido de “cándidos accidentes”.

¹¹⁹ Aquí parece más conveniente traducir “pura” por “unbefleckt” y no por “makellos”, puesto que el primero de estos dos adjetivos suele asociarse sea con cuestiones de la moral sea con el catolicismo (*cfr.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/unbefleckt>), mientras que el segundo es simplemente un sinónimo de “tadellos” o “fehlerfrei”, a la vez que estas últimas dos no suelen utilizarse en un sentido religioso-espiritual, sino más bien con la acepción de “sin defecto”, “correcto” o “perfecto”, a veces incluso con una connotación emocional (*cfr.* <https://www.duden.de/rechtschreibung/makellos>, <https://www.duden.de/rechtschreibung/tadellos>, <https://www.duden.de/rechtschreibung/fehlerfrei>).

<p>cosas quiera yo creer, ³⁷⁰¿será esa Deidad que pintas, tan amorosa, que quiera ofrecérseme en comida, como Aquésta que yo adoro?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>Sí, pues Su Sabiduría, para ese fin solamente, entre los hombres habita.</p> <p>AMÉRICA</p> <p>¿Y no veré yo a ese Dios, para quedar convencida,</p> <p>OCCIDENTE</p> <p>y para que de una vez ³⁸⁰de mi tema me desista?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>Sí, verás, como te laves [16] en la fuente cristiana del Bautismo.</p>	<p>Dinge durchaus glauben möchte: ³⁷⁰wird jene Gottheit, die du mir schilderst, so liebevoll sein, dass sie sich mir im Mahl darbieten will, wie Die, die ich anbete?</p> <p>RELIGION</p> <p>Ja, denn Ihre¹²⁰ Weisheit verweilt alleine zu diesem Zwecke bei den Menschen.</p> <p>AMERIKA</p> <p>Und werde ich jenen Gott sehn, um auch überzeugt zu werden?</p> <p>OKZIDENT</p> <p>Und damit ich endgültig auf ³⁸⁰meinen Eigensinn¹²¹ verzichte?</p> <p>RELIGION</p> <p>Ja, du wirst sehn, wie du dich wäschst in der christlichen Quelle der Taufe.</p>
---	---

¹²⁰ He optado por el adjetivo posesivo femenino “Ihre” y no por la correspondiente forma masculina “Seine”, ya que pocas líneas antes (v. 370) se habla de la “Deidad”, que he traducido por “Gottheit”, y que también es voz femenina en alemán.

¹²¹ Aquí parece más lógico entender el término “tema” en sentido de “[i]dea fija en que alguien se obstina” y no en su acepción más corriente de “[a]sunto o materia de un discurso” (cfr. <https://dle.rae.es/?id=ZOke7eQ>, las acepciones 2 y 5), por lo que resulta más conveniente traducirlo por “Eigensinn” —“obstinación” o “terquedad”—, que, además, coincide con la definición aducida del susodicho sustantivo castellano en el *Diccionario de autoridades* de 1739: “THEMA. Vale tambien porfia, obstinacion, ò contumácia en un propósito, ù aprehensión”. Cfr. <http://web.frl.es/DA.html>, artículo 2. Como ya se ha señalado anteriormente, el mismo Méndez Plancarte (*OC* 1955: 510, n. al v. 380) puntualizó que en este contexto “tema” debería entenderse “en su antiguo sentido de ‘idea fija’, ‘porfia’ o ‘pertinacia’”.

OCCIDENTE

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

CELO

No es aquése el lavatorio
que tus manchas necesitan.

OCCIDENTE

¿Pues cuál?

RELIGIÓN

El de un Sacramento
³⁹⁰que con virtud de aguas vivas
te limpie de tus pecados.

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.

OKZIDENT

Ich weiß schon, dass bevor ich mich
an den reichlich gedeckten Tisch
platzieren darf, mich waschen muss,
denn so ist auch mein alter Brauch.

EIFER

Dies ist nicht die Waschung, welche
deine Makel benötigen.

OKZIDENT

Welche dann?

RELIGION

Die eines Sakraments,
³⁹⁰das mittels lebenden Wassers
dich von deinen Sünden reinigt.

AMERIKA

Da du mir die Nachricht auf so
knappe Weise kundtust, versteh
ich dich nicht; und so möchte ich
sie ausführlicher erfahren,
denn schon drängt mich, sie wissen zu
wollen göttliche Eingebung.

<p>OCCIDENTE</p> <p>Y yo; y más, saber la vida y muerte de ese gran Dios ⁴⁰⁰que estar en el Pan afirmas.</p>	<p>OKZIDENT</p> <p>Auch mich¹²². Mehr noch: Leben und Tod dieses großen Gottes kennen, ⁴⁰⁰von dem du sagst, er sei im Brot.</p>
<p>RELIGIÓN</p> <p>Pues vamos. Que en una idea metafórica, vestida de retóricos colores, representable a tu vista, [17] 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, ⁴¹⁰es preciso que te sirvas de los ojos, para que por ellos la Fe recibas.</p>	<p>RELIGION</p> <p>Dann lasst uns gehn. Denn in einem Metaphernbegriff, gekleidet in rhetorische Farben, vorführbar deinem Blicke, werd ich ihn¹²³ dir zeigen, denn ich weiß schon, dass du den sichtbaren Dingen zugeneigt bist, mehr noch als was der Glaube dir mitteilt durch das Gehör; und so ist es ⁴¹⁰notwendig, dass du dich deiner Augen bedienst, damit du durch sie den Glauben empfangen kannst.</p>
<p>OCCIDENTE</p> <p>Así es; que más quiero verlo, que no que tú me lo digas.</p>	<p>OKZIDENT</p> <p>So ist es; denn eher will ich ihn sehn, als dass du es mir sagst.</p>

¹²² Prefiero utilizar el pronombre “mich” y no “ich”, para retomar la idea expresada en la frase anterior: “denn schon drängt mich, sie wissen zu / wollen göttliche Eingebung”, literalmente, “pues ya me apremia saberlas / querer [la] inspiración divina”.

¹²³ Aquí utilizo el pronombre “ihn” y no “sie”, porque justo antes, en el verso 399, se habla de “Dios”, que he traducido literalmente por el sustantivo masculino “Gott” y no por la voz femenina “Gottheit” —“divinidad”—.

<p><i>ESCENA V</i></p> <p>RELIGIÓN</p> <p>Vamos, pues.</p> <p>CELO</p> <p>Religión, dime:</p> <p>¿en qué forma determinas representar los Misterios?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>De un Auto en la alegoría, quiero mostrarlos visibles, ⁴²⁰para que quede instruída ella, y todo el Occidente, de lo que ya solicita saber.</p> <p>CELO</p> <p>¿Y cómo intitulas el Auto que alegorizas?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p><i>Divino Narciso</i>, porque si aquesta infeliz tenía un Ídolo, que adoraba de tan extrañas divisas, [18]</p>	<p><i>FÜNFTE SZENE</i></p> <p>RELIGION</p> <p>Los, gehn wir.</p> <p>EIFER</p> <p>Religion, sag mir:</p> <p>In welcher Form hast du vor, die Mysterien darzustellen?</p> <p>RELIGION</p> <p>In einem allegorischen Spiel will ich sie sichtbar zeigen, ⁴²⁰um jene zu unterrichten, und auch den ganzen Okzident, darüber, was er zu wissen ersucht¹²⁴.</p> <p>EIFER</p> <p>Und wie betitelst du das Spiel, das du versinnbildlichst?¹²⁵</p> <p>RELIGION</p> <p><i>Göttlicher Narziss</i>, denn, wenn jene Unglückliche einen Abgott hatte – den sie auf solch seltsame Weise verehrte –</p>
--	---

¹²⁴ Es decir, “sobre aquello que solicita saber”. O más libremente: “darüber, was er wissen will” —“sobre aquello que quiere saber”—, para obtener un octosílabo en vez de un decasílabo agudo.

¹²⁵ Para mantener la palabra de raíz griega, “allegorisieren”, se podría traducir esta pregunta por: “Und wie betitelst du das Spiel, / das du allegorisierst?” —“¿Y cómo intitulas la pieza [de teatro] / que alegorizas?”—, donde el primer verso es un octosílabo agudo y el segundo un hexasílabo, también agudo.

<p>en quien pretendió el demonio, ⁴³⁰de la Sacra Eucaristía fingir el alto Misterio, sepa que también había entre otros Gentiles, señas de tan alta Maravilla.</p> <p>CELO</p> <p>¿Y dónde se representa?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>En la coronada Villa de Madrid, que es de la Fe el Centro, y la Regia Silla de sus Católicos Reyes, ⁴⁴⁰a quien debieron las Indias las luces del Evangelio que en el Occidente brillan.</p> <p>CELO</p> <p>¿Pues no ves la impropiedad de que en Méjico se escriba y en Madrid se represente?</p> <p>RELIGIÓN</p> <p>¿Pues es cosa nunca vista que se haga una cosa en una</p>	<p>in dem der Teufel versuchte, ⁴³⁰der Heiligen Eucharistie großes Geheimnis vorzutäuschen, soll sie erfahren, dass es auch bei anderen Heiden Zeichen eines so großen Wunders gab.</p> <p>EIFER</p> <p>Und wo wird es aufgeführt?</p> <p>RELIGION</p> <p>In der gekrönten Stadt Madrid, die des Glaubens Zentrum ist, und der Königliche Sitz der Katholischen Könige, ⁴⁴⁰denen die Neue Welt das Licht des Evangeliums verdankte, welches im Westen nun¹²⁶ leuchtet.</p> <p>EIFER</p> <p>Siehst du nicht, wie unangebracht es ist, dass man's in Mexiko schreibt, in Madrid jedoch aufführt?</p> <p>RELIGION</p> <p>Hat man es denn nie gesehen, dass man etwas an einem Ort</p>
---	---

¹²⁶ Aquí, he añadido la voz “nun” —“ahora”— en primer lugar por cuestiones métricas, pero también porque pienso que subraya el contraste entre un acontecimiento que tuvo lugar en el pasado, a saber, la “conquista” material y espiritual, a la cual alude la forma pasada del verbo “deber” —“debieron”—, y la repercusión que ha tenido y sigue teniendo este suceso en el presente: “las luces del Evangelio / que en el Occidente *brillan [ahora]*”.

<p>parte, porque en otra sirva? Demás de que el escribirlo ⁴⁵⁰no fué idea antojadiza, sino debida obediencia que aun a lo imposible aspira. Con que su obra, aunque sea rústica y poco pulida, de la obediencia es efecto, no parto de la osadía.</p>	<p>tut, damit es anderswo dient? Zudem war das Schreiben dieses ⁴⁵⁰Stückes keine bloße Laune, sondern schicklicher Gehorsam, der gar Unmögliches bezweckt. Folglich ist sein Werk, wenngleich plump und im Stil wenig geschliffen, das Ergebnis der Fügsamkeit, nicht die Frucht der Verwegenheit.</p>
<p>CELO Pues díme, Religión, ya que a eso le diste salida, ¿cómo salvas la objeción [19] ⁴⁶⁰de que introduces las Indias, y a Madrid quieres llevarlas?</p>	<p>EIFER Sag mir, also, Religion, da du dies doch in Gang gesetzt hast, wie entgehst du der Einwendung, ⁴⁶⁰dass du die Neue Welt einführst und sie nach Madrid bringen willst?</p>
<p>RELIGIÓN Como aquesto sólo mira a celebrar el Misterio, y aquestas introducidas personas no son más que unos abstractos, que pintan lo que se intenta decir, no habrá cosa que desdiga, aunque las lleve a Madrid: ⁴⁷⁰que a especies intelectivas ni habrá distancias que estorben ni mares que les impidan.</p>	<p>RELIGION Da es hierbei nur darum geht, das Mysterium zu feiern, und diese vorgestellten Figuren bloße Abstrakta sind, welche das darstellen, was man versucht mitzuteilen, wird dem nichts im Wege stehen, obgleich ich sie nach Madrid führe: ⁴⁷⁰Denn für verständige Spezies gibt es weder Entfernungen, die stören, noch Meere, die sie behindern.</p>

CELO	EIFER
Siendo así, a los Reales Pies, en quien Dos Mundos se cifran, pidamos perdón postrados;	So lasst uns die Königsfüße ¹²⁷ , die in sich zwei Welten einen, ergeben ¹²⁸ Vergebung erleben;
RELIGIÓN	RELIGION
y a su Reina esclarecida,	und ihre noble ¹²⁹ Königin,
AMÉRICA	AMERIKA
cuyas soberanas plantas besan humildes las Indias;	deren erhabene Sohlen demütig küsst die Neue Welt;
CELO	EIFER
a sus Supremos Consejos;	ihre Obersten Räte;
RELIGIÓN	RELIGION
⁴⁸⁰ a las Damas, que iluminan su Hemisferio:	⁴⁸⁰ ihre Damen, die beleuchten ihre Hemisphäre:
AMÉRICA	AMERIKA
a sus Ingenios, a quien humilde suplica el mío, que le perdonen [20] el querer con toscas líneas describir tanto Misterio.	ihre scharf- sinnigen Geister, die meiner demütig um Vergebung fleht, dass er in schroffen Zeilen solch großes Geheimnis zeigen will.

¹²⁷ Tal vez convendría añadir, en una edición bilingüe, que los “Reales Pies” o “Königsfüße” son una sinécdoque o metonimia para los reyes de España.

¹²⁸ Aquí he traducido la voz “postrados” por “ergeben” y no por “demütig”, para emular —hasta cierto punto— la aliteración de “pidamos perdón postrados” por “[...] wollen wir der Königlichen Füße, / [...] / ergeben Vergebung erleben” — “[...] queremos de los Reales Pies, / [...] / rendidos el perdón suplicar [implorar]” —.

¹²⁹ Alternativamente, se podría sustituir “noble” por el adjetivo ya algo arcaico “erlauchte”, aunque se añadiría una sílaba, dándose entonces un eneasílabo.

<p>OCCIDENTE</p> <p>¡Vamos, que ya mi agonía quiere ver cómo es el Dios que me han de dar en comida,</p> <p><i>(Cantan la AMÉRICA y el OCCIDENTE y el CELO:)</i></p> <p>diciendo que ya ⁴⁹⁰conocen las Indias al que es Verdadero Dios de las Semillas! Y en lágrimas tiernas que el gozo destila, repitan alegres con voces festivas:</p> <p>TODOS:</p> <p>¡Dichoso el día que conocí al gran Dios de las Semillas!</p> <p><i>(Éntranse bailando y cantando.)</i> [21]</p>	<p>OKZIDENT</p> <p>Gehen wir, denn ich sehne mich zu sehen, wie der Gott ist, den man mir in der Speise darreicht,</p> <p><i>(Es singen AMERIKA und OKZIDENT und EIFER:)</i></p> <p>sodass man sagen kann, ⁴⁹⁰dass die Neue Welt schon den kennt, wer der Wahre Samengott ist! Und mit zarten Tränen, die aus Freude fließen, wiederholen sie froh, mit festlichen Stimmen:</p> <p>ALLE:</p> <p>Glückselig der Tag, an dem ich erkannte den großen Samengott!¹³⁰</p> <p><i>(Sie gehen tanzend und singend weg.)</i></p>
--	---

¹³⁰ Al mantener el orden habitual de los miembros de esta frase —“Glückselig der Tag, an / dem ich den großen Samengott erkannte!”—, el énfasis se desplazaría de “Samengott” a “erkennen”, por lo que prefiero anteponer el verbo al sustantivo, para transmitir la idea de que fue dichoso el día en el que los catecúmenos indígenas conocieron al “gran Dios de las Semillas”, sugiriéndose aquí que, después de largas luchas e iniciales reticencias, finalmente reconocieron quién es el “verdadero” Dios.