

## INTRODUCCIÓN

SOR JUANA DRAMATURGA Y ALGUNAS CIRCUNSTANCIAS  
DE *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO*

Más de una tercera parte de la producción literaria de Sor Juana corresponde al género dramático o paradramático. Escribió diversas obras siguiendo los géneros habituales de la época: comedias, sainetes, loas y autos sacramentales. Pese a no alcanzar la gran producción de un Lope de Vega o de un Calderón de la Barca, ensayó con los distintos géneros y los resultados no fueron nada despreciables. Sobre la mayoría de sus escritos hay información de los lugares y fechas, pero desafortunadamente hay una laguna de noticias sobre sus autos y loas.

Redactó dos comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. El estreno de la primera coincidió con la entrada en México del nuevo arzobispo, Francisco de Aguiar y Seijas, y tuvo lugar en un festejo que se celebró en honor del contador de tributos y corregidor de la ciudad, don Fernando Daza, organizado por los marqueses de la Laguna. La comedia se imprimió por primera vez en el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692. En el mismo aparece también *Amor es más laberinto*, que se había puesto en escena el 11 de enero de 1689 para «celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve, recién llegado a Nueva España» (Paz, 2001, p. 398).

Además de las dos loas que preceden sus comedias y las de sus tres autos sacramentales, escribió trece más para conmemorar eventos varios<sup>1</sup>. Se puede sumar a este número una loa escrita por Sor Juana al

<sup>1</sup> Para las loas profanas de Sor Juana ver Farré, 2014; Duarte, 2012, 2017a, 2017b y Duarte y Oteiza, 2012.

parecer cuando tenía ocho años de edad —*Loa al Santísimo Sacramento*—, representada en el atrio del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Amecameca, el jueves 31 de mayo de 1657, en la festividad de Corpus Christi<sup>2</sup>.

En lo que se refiere a los autos, en comparación con la nómina de Lope o Calderón tres piezas parecen una muestra pequeña del género, pero obras como *El divino Narciso* alcanzan altos niveles de perfección. Se ignora en qué orden escribió Sor Juana los autos pero el primero en imprimirse fue *El divino Narciso* en edición suelta mexicana de 1690, a la que siguió el mismo año una madrileña —al parecer copia pirata de la mexicana<sup>3</sup>—, que se incluyó en el volumen de *Obras*, aparecido en 1691, y la del *Segundo volumen*, 1692. Tanto Hernández Ureña como Medina mencionan otra edición suelta sin fecha «“Véndese en la Imprenta de Sanz, en la calle de la Paz”»<sup>4</sup>. *El divino Narciso* tuvo, pues, bastante difusión y es el único publicado en la Nueva España y en España, sin que existan noticias sobre representaciones de este ni de los otros dos autos sorjuaninos. *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, y *El cetro de José*, se publicaron por primera vez en el *Segundo volumen*, Sevilla, 1692 junto con *El divino Narciso*, y así aparecen también en la reimpresión de Sevilla, 1693.

Para Fuller (2015) habría que estudiar los autos y loas como conjunto estructurado en el que la estudiosa advierte —creemos que excesivamente— un desarrollo progresivo del tema sacramental en Sor Juana: el primero sería *El mártir del Sacramento*, que representa la siembra de la fe en los visigodos, especialmente en Recaredo (Fuller, 2015, p. 16); el segundo, *El cetro de José*, se centraría en la importancia del pan; el tercero (*El divino Narciso*) tendría por tema nuclear el misterio mismo de la

<sup>2</sup> Ángel Vargas publicó una entrevista con el descubridor de este documento, Augusto Vallejo de Villa, en *La Jornada*, el 5 de agosto de 2001. El 31 de octubre de 2001, Salvador Díaz Cíntora publicó la loa con un estudio preliminar en *Letras libres*. El examen estilístico que hace el autor para comprobar que es de la Décima Musa plantea muchas dificultades: si es cierto que la escribió a los ocho años parece excesivo analizar el ‘estilo’ de un escrito semejante para sacar conclusiones de autoría.

<sup>3</sup> De la edición suelta que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Medina ha opinado: «A pesar del pie de imprenta, tengo por madrileña esta edición, fundándose en los tipos..., papel y aspecto general» (ver Méndez Plancarte, 1995, III, p. 513).

<sup>4</sup> Ver Méndez Plancarte, 1995, III, p. 513.

Eucaristía, y todo este proceso a su vez evocaría el de la evangelización de Nueva España:

Sor Juana's autos sacramentales present the conquest and conversion of Mexico as an act of uniting the indigenous people of the New World with Christ by persuading them to renounce their idolatrous pagan practices. The key themes of mayor fineza and Plus Ultra are seemgly separate, but Sor Juana uses the autos and loas to weawe them together. (Fuller, 2015, p. 18)

Los asuntos de los tres autos son problemáticos, hasta cierto punto, y sus protagonistas no fáciles de imaginar como figuras cristológicas. Narciso, por ejemplo, ha representado a menudo el amor propio exagerado y patológico<sup>5</sup>. Como afirma Marie-Cécile Bénassy-Berling (1983, pp. 359-360), la elección de Narciso para protagonista de un auto resulta algo contradictoria con la figura de Cristo:

La vida misma de la Trinidad es un movimiento de amor que conduce entera a cada una de las personas hacia las demás: como las otras dos, el Verbo encarnado se caracteriza pues por una especie de total olvido de sí. ¿Cómo puede entonces compararse Cristo a Narciso, personaje este que se aniquila por haber permanecido en la contemplación de sí mismo?

Aunque Cristo y Narciso parecen antitéticos, el auto explota el motivo del amor desmedido de este divino Narciso por la Naturaleza Humana. Narciso se mira en un pozo y se ve a sí mismo, que es el ser humano también, hecho a la imagen de Dios y se enamora de él, con tan grande amor que está dispuesto a sacrificarse y quedarse en la Eucaristía.

Hermenegildo es otra figura cristológica en la que algunos estudiosos han visto ambigüedades. Bénassy-Berling escribe al respecto que

La actitud de este príncipe es muy poco evangélica, poco conforme a la de los primeros cristianos (1983, p. 323).

El martirio de Hermenegildo, ejecutado en la prisión en la que su padre lo hizo encerrar, es cuestionable en sí, en la medida en que esta muerte puede aparecer a la vez como involuntaria y bien merecida. (1983, p. 326)

<sup>5</sup> Para este auto ver la edición de Robin Ann Rice, 2005.

Pero a este auto, que se edita en la presente ocasión, dedicaremos más extenso comentario enseguida.

*El cetro de José*, sobre el mismo personaje que inspiró a Calderón *Sueños hay que verdad son*, es un curioso auto bíblico que explora ciertas interpretaciones medievales de los «hijos de Jacob que prefiguraban [...] a los hijos de la luz, o sea, a los cristianos»<sup>6</sup>. En cierto momento «Besa Jacob el cetro de José, que tendrá una torta de pan en la punta» (v. 1548), imagen que proviene de «Rabí Moisés, como la Edad Media y la Escolástica llamaron al célebre rabino, médico, astrónomo y filósofo español Moisés ben Maimón, o Maimónides»<sup>7</sup>, y que se adapta como símbolo de la Eucaristía.

Todos los autos de Sor Juana se produjeron en los años dorados de la jerónima, época que coincide con la llegada, en noviembre de 1680, de Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España de 1680 al 1686, y su esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, virreina de la Nueva España. La pareja abandonó México a finales de 1688.

La primera publicación en España de alguna obra de la jerónima, fue la *Inundación castálida* (Madrid, 1689), a base de los manuscritos que la condesa de Paredes había llevado consigo desde México. Este tomo incluye poemas, loas, y, como escrito estelar, el *Neptuno alegórico*. Fue reeditado varias veces bajo el título de *Primer tomo*. Pero el volumen más importante de la monja se imprimió en Sevilla en 1692: *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*.

Los marqueses de la Laguna eran poderosos en Andalucía, lares ancestrales de los Medinaceli: Tomás de la Cerda era hijo del VII duque de Medinaceli y hermano del VIII. La condesa de Paredes costeó y planeó la primera edición del *Segundo volumen*, que se inicia con la *Carta atena-górica* e incluye letras cantadas, y los tres autos sacramentales —primeras ediciones de *El mártir del Sacramento* y *El cetro de José*, y sus loas, y cuarta edición de *El divino Narciso*—. Además, publica el *Primero sueño*, *Amor es más laberinto*, *Los empeños de una casa*, sonetos, romances y otras obras. Las censuras y aprobaciones se mueven en el ámbito de influencias de la condesa: José de Solís Pacheco y Girón, conde de Montellano; Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo en la santa y metropolitana iglesia

<sup>6</sup> Méndez Plancarte, 1995, III, p. 641.

<sup>7</sup> Méndez Plancarte, 1995, III, p. 641.

de Sevilla; varios miembros de la Compañía de Jesús y los Carmelitas descalzos de Sevilla.

*El mártir del Sacramento* y su loa se elaboraron antes del 12 de febrero de 1689 porque en la loa se saluda «a nuestra reina» —María Luisa de Borbón—sobrina de Luis XIV, primera esposa de Carlos II desde agosto de 1679 hasta la muerte de ella en febrero de 1689. No hay datos sobre posibles representaciones de autos de la Décima Musa en algún Corpus Christi de Madrid —es muy poco probable dada la preeminencia de Calderón que perduró aun después de su muerte en 1681—. Pudiera ser que *El mártir del Sacramento* se pusiera en escena en 1690 para conmemorar los cien años del Colegio de San Hermenegildo donde se había presentado la *Tragedia de San Hermenegildo* cien años antes (Hernández Araico, 2008, pp. 261-262). No obstante, como sucede con las demás obras de teatro sorjuaninas, hay un vacío documental completo sobre representaciones de sus autos.

La Décima Musa tenía protectores jesuitas y los miembros de la Compañía de Jesús eran muy devotos del santo visigodo, especialmente en Sevilla donde junto a «la intelectualidad sevillana» «participaron del fomento de su devoción» (Cornejo, 2000, p. 35). En esos años, Jaime Palafox y Cardona —sobrino de quien fue arzobispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza—, era el arzobispo de Sevilla, y Manuel Fernández de Santa Cruz el de Puebla. El obispo de Puebla apoyó la causa de Palafox y Mendoza y pudo haber promocionado también la obra de Sor Juana, su gran amiga y cómplice, en el otro lado del Atlántico. El obispo de Sevilla habría tenido motivos para favorecer los deseos de Fernández de Santa Cruz. Así que, entre los deseos de María Luisa Manrique de favorecer la fama de Sor Juana en España y, específicamente, en Sevilla, donde hubo una relación estrecha entre la familia de su esposo y los jesuitas, el beneplácito del arzobispo de Sevilla y los deseos de conmemorar un personaje como San Hermenegildo, figura predilecta de los Habsburgo, *El mártir del Sacramento* pudo hallarse en un marco de recepción muy positivo, y quizá ser puesto en escena para celebrar los cien años del colegio epónimo jesuita sevillano.

## SEVILLA, LOS JESUITAS Y SAN HERMENEGILDO

La Compañía desarrolló el teatro colegial<sup>8</sup> como «método pedagógico» e «instrumento propagandístico de su ideología, puesto que las representaciones eran abiertas a la ciudad» (Cornejo, 2000, p. 30). El Colegio sevillano de jesuitas estaba bajo la advocación de San Hermenegildo, y no hay que olvidar que Sevilla es un lugar icónico en la vida del santo<sup>9</sup>, pues una de las versiones legendarias considera que sufrió cautiverio y martirio en una torre de las murallas de Sevilla. En realidad abandonó Sevilla, y pasó por Córdoba, donde fue capturado y llevado a Valencia y luego a Tarragona, lugar de su martirio (Sayas y Abad, 2013). En 1569, desconociendo que el santo había muerto en Tarragona, Felipe II dispuso el arreglo y la reparación de la torre de la Puerta de Córdoba en las murallas de Sevilla y, más tarde, en 1583 financió, con fondos propios, el arreglo extenso del lugar que se convirtió en capilla (Cornejo, 2000, p. 29). Así que, pese la confusión sobre el sitio de su martirio, Sevilla estaba estrechamente enlazada con la vida del mártir visigodo.

En el auto, el rey Leovigildo, padre de Hermenegildo, aparece como injusto adversario del catolicismo, y su hijo como un adalid justo que defiende la fe. Octavio Paz hace un reclamo retórico a Sor Juana: «¿Por qué no mostró Sor Juana al otro Hermenegildo, antes del martirio que lo transfigura: ambicioso, rebelde y tiránico?», y juzga la obra como «una pieza hecha de prisa y a la que afean descuidos estéticos e imperfecciones morales» (2001, p. 455). Es seguro que Sor Juana era consciente del debate histórico, pero el visigodo era un personaje que podía glorificar a Sevilla donde habitaban sus mecenas y a los jesuitas cuyo colegio recibió el nombre del santo. Además, no podía exhibir a Hermenegildo como un codicioso insurrecto si era reverenciado como santo patrono de los Habsburgo. Baste señalar que en 1680 Manuel López Ponce de Salas publicó su *Vida de San Hermenegildo*, en la que dedicó todo un capítulo para vincular el linaje de Carlos II a Hermenegildo (ver Fuller, 2009, p. 904).

<sup>8</sup> Ver para el teatro jesuita Menéndez Peláez, 1995 y 2004-2005.

<sup>9</sup> Ver Robin Ann Rice, 2018.

## SAN HERMENEGILDO Y LO HISTORIAL ('HISTÓRICO')

Para situar en un contexto historiográfico la figura del protagonista de este auto conviene revisar someramente algunas fuentes que lo evocan en el marco de los conflictos de poder del reino visigodo. Aunque el siglo *xvi* San Hermenegildo (564–585) se convierte en un modelo de identidad religiosa y política para la corona hispánica, en la tradición historiográfica no gozó siempre de la consideración de mártir santo. Uno de los primeros cronistas en tratar a Hermenegildo es Juan de Biclario (540–621) que registró su biografía poco tiempo después de su muerte, durante el reinado de su hermano Recaredo, y que expresa su admiración por el rey Leovigildo, condenando la rebeldía de Hermenegildo, que fue «aliado del prefecto imperial y del rey Mirón de los suevos» (Álvarez, 1943, p. 13) comportándose de este modo como traidor contra la monarquía de los godos. El rey Leovigildo había concedido a su hijo el gobierno de una parte de la Bética pero Hermenegildo se sublevó. Tanto el abad Juan de Biclario como San Isidoro (560–636) censuraron severamente esta rebeldía filial:

[E]l abad y obispo Juan, pese a su profunda fe religiosa y su acendrado catolicismo, no encuentra paliativo alguno con que justificar la sublevación de Hermenegildo, a quien llama tirano y rebelde, opinión de la que participaba también San Isidoro, que le aplica los mismos calificativos, si bien no llegan ninguno de los dos a denominarle miserable, como hace Gregorio de Tours. (Álvarez, 1943, p. 17)

Ciertos cronistas e historiadores contemporáneos de Hermenegildo no consideraban su insurrección como producto de la devoción religiosa sino como acto de sedición y de ambición política<sup>10</sup>.

Otros autores no hispanos de la época también trataron el tema del levantamiento de Hermenegildo. La familia de Gregorio de Tours (538–594) fue víctima de los maltratos del pueblo visigodo, así que el objetivo de muchas secciones de su relato sobre el episodio fue demostrar «los desastres a lo que lleva la profesión de la “falsa fe” y enseñar que quien practique la auténtica fe se salvará» (Marcotegui, 2003, p. 295). Gregorio no tomó una posición respecto del conflicto paterno-filial, pues se preocupó más en recalcar los aspectos negativos de la fe arriana que de

<sup>10</sup> Para las circunstancias históricas ver Vallejo Girvés, 2012.

culpar al soberano o juzgar al hijo ambicioso, a quien no considera de modo positivo.

Gregorio Magno (540-604) por su parte subraya la gran crueldad de la muerte de Hermenegildo y no menciona la sublevación del hijo contra su padre, pues su texto tiene un fin completamente devocional para enaltecer la religión católica y para desacreditar el arrianismo (Marcotegui, 2003, p. 297).

La fuente histórica principal de Sor Juana es la *Historia general de España*, del padre Juan de Mariana (1536-1623), publicada en Toledo primero en latín y después y traducida por él mismo en 1601, pero Sor Juana, como todos los dramaturgos auriseculares ejerce sobre la materia histórica las posibilidades que le brinda la poesía.

Las diferentes tradiciones historiográficas retratan en su conjunto una figura ambigua, que ha llevado a algunos estudiosos de la obra sorjuanina a ver en el protagonista del auto dimensiones igualmente ambiguas y hasta oscuras, interpretación que difícilmente puede aceptarse, como intentaremos mostrar en las glosas a la pieza.

#### ALGUNOS JUICIOS SOBRE EL AUTO *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO*

*El mártir del Sacramento* parece provocar en buena parte de los estudiosos cierta desorientación. Este que considera Méndez Plancarte como el auto «más logrado y hermoso que haya en su género» (presentación en *Obras completas de Sor Juana*, III), lo tiene Arango (2008, pp. 66-67) por el más representativo auto alegórico historial y uno de los más logrados, uno de los autos «mejor estructurado en el teatro barroco americano». Muy otra es la valoración de Octavio Paz (2001, p. 417) quien afirma metafóricamente que es obra «a la que se ven los andamios y a la que le faltan dos o tres ventanas y una escalera». Brooke (2018, p. 120) lo considera una de las obras más extrañas y enigmáticas de Sor Juana... Se han hallado en él una recontextualización novohispana del tema de la conversión religiosa (Fuller, 2015), evocaciones anticolonialistas y reivindicaciones criollistas (Sabat de Rivers, 1998, 2018), la propuesta de un Dios bisexual y feminista (Egan, 1997), una curiosa defensa del arrianismo (Worley, 2011), la exhibición de un sistema epistemológico ligado a la *new philosophy* empirista (Brooke, 2018), la defensa del pacifismo (Bénassy-Berling, 1983; Egan, 1997), el ataque al sistema monárquico nobiliario (Egan, 1997; Worley, 2011), la alabanza

del sistema monárquico nobiliario (Hernández Araico, 2008; y Worley, 2011), crítica a la Inquisición (Worley, 2011)...

En nuestra edición y nuestros comentarios no vamos a entrar siempre detalladamente en algunas de estas interpretaciones, sobre todo en aquellas que nos parecen más gratuitas —la mayoría de las citadas, dicho sea de paso—. Nuestro objetivo principal es editar el auto en condiciones de garantía, y después, dentro de lo posible y razonable, esbozar un «estado de la cuestión» general y proponer una serie de glosas que puedan situar al auto en su horizonte de expectativas aurisecular, evitando si puede ser la presión de muchos prejuicios que han orientado unas cuantas «lecturas» que han prescindido del texto.

Pero antes de abordar el auto debemos considerar la loa preliminar.

#### LA LOA PARA *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO*

La loa arranca con el paradigma de debate escolástico<sup>11</sup> entre dos estudiantes que disputan, con el arbitraje de un tercero que funge como maestro y supervisor, sobre cuál es la mayor fineza de Cristo. Todo este comienzo abunda en el léxico de la disputa escolástica (*niego la mayor, pruebo, supuesto, argumento, ilación...*).

El estudiante 1 se acoge a la postura agustiniana, que considera el haber asumido la muerte para redimir al género humano como la mayor fineza de Cristo, mientras el estudiante 2 prefiere acudir a Santo Tomás para defender que es mayor fineza haberse quedado en el mundo en forma de Sacramento. El estudiante 3, que se presenta como maestro muy respetado de los otros dos, tercia para evitar que la disputa se dirima a gritos en vez de con razones, y ofrece aclarar la cuestión algo más adelante proponiendo a los otros unos argumentos que le proporcionarán —asegura— bien su habilidad con la magia natural, bien la virtualidad imaginativa de la alegoría, bien algún otro medio que por el momento queda suspenso por la súbita aparición de Hércules acompañado de soldados, que se presenta con las míticas columnas del Non Plus Ultra<sup>12</sup> afirmando que ‘no hay más allá’. Ante la creciente sorpresa

<sup>11</sup> Ver para algunas cuestiones generales sobre las estructuras del debate escolástico en Sor Juana Ponce de León, 2008.

<sup>12</sup> Para comentarios sobre estos motivos iconográficos y su sentido remitimos a las notas al texto.