

01069



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANÁLISIS DRAMÁTICO Y SIMBÓLICO DE
EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO
SAN HERMENEGILDO
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)
P R E S E N T A
BEATRIZ GUTIÉRREZ MUNCH

TUTORAS:

DRA. MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA

DRA. NORMA ROMÁN CALVO

MÉXICO, D. F.

2005



FILOSOFIA
Y LETRAS
U N A M

m 345737

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Dra. María Dolores Bravo Arriaga, maestra y amiga, que me ha asesorado ya en dos tesis, le agradezco su compañía, sus consejos, el tiempo que me ha dedicado robándolo de otras actividades de su agenda cada vez más ocupada.

A la Dra. Norma Román Calvo, también mi asesora y más nueva amiga, le agradezco su siempre amable y entusiasta disposición a compartir sus conocimientos, a transmitir no sólo conceptos sino habilidades y a sumergirse en la lectura crítica captando todos los aspectos de la composición de un escrito.

Al Dr. Juan Coronado, mi sinodal, le agradezco su desinteresada ayuda, su amabilidad, su ánimo accesible y atento.

Al Dr. Óscar Armando García Gutiérrez le agradezco todas sus atenciones y su vivo interés en la lectura de mi tesis.

A la Dra. Eugenia Revueltas, que sin conocerme aceptó de buen grado la lectura de mi tesis, le agradezco su tiempo y sus atenciones.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Beatriz Gutiérrez Munch
FECHA: 16/06/05
FIRMA: Beatriz Munch

Para mi compañero de muchos años:
Lic. Froylán Cuenca Unzueta

ÍNDICE

Introducción	p. 5
Síntesis de <i>El mártir del Sacramento, San Hermenegildo</i>	6
Capítulo Uno	
El Auto Sacramental	9
1.1 Antecedentes. El drama religioso de la Edad Media	9
1.2 El Auto Sacramental en España: surgimiento	10
1.3 Primer estudio	12
1.4 Definiciones de Auto Sacramental. Opiniones diversas	12
1.5 La loa	16
1.6 Temas	17
1.7 Características:	18
1.7.1 Alegoría	18
1.7.2 Prefiguración	19
1.7.3 Anacronismo e intemporalidad	19
1.7.4 Conflicto	21
1.8 Personajes alegóricos	21
1.9 Espectáculo: escenografía y representación	21
1.9.1 La fiesta	21
1.9.2 La procesión	23
1.9.3 La Tarasca	24
1.9.4 Los carros	25
1.9.5 La música	27
1.9.6 Las compañías teatrales	27
1.9.7 La representación	29
1.10 El Auto Sacramental, exclusivo de España y sus posesiones	29
1.11 Prohibición	33
1.12 Conclusiones	36
Capítulo Dos	
San Hermenegildo como Auto Sacramental	38
2.1 Sor Juana y el auto sacramental	38
2.2 <i>San Hermenegildo</i> como poesía cómico sacra	40
2.3 <i>San Hermenegildo</i> como auto sacramental	40
2.4 <i>San Hermenegildo</i> como auto historial alegórico	42
2.5 Conclusiones	46
Capítulo Tres	
Aplicación del modelo actancial para encontrar las fuerzas que originan la acción dramática	48
3.1 Enunciación de los resultados de la aplicación del modelo	51
3.2 Triángulo ideológico	60
3.3 Triángulo psicológico	62
3.4 Triángulo activo	63
3.5 Manifestación	66
3.6 Sincretismo	66

3.7 Conclusiones	67
Capítulo Cuatro	
Espacio y personajes	68
4.1 Espacio y tiempo internos de la obra	68
4.2 Espacio de la representación	68
4.3 Personajes de la Loa	69
4.4 Personajes del auto	70
4.5 Personajes humanos del auto	70
4.5.1 Personajes humanos arrianos	70
4.5.1.1 Leovigildo	70
4.5.1.2 Geserico	79
4.5.2 Personajes humanos católicos	80
4.5.2.1 Hermenegildo	80
4.5.2.2 Ingunda	87
4.5.2.3 Leandro	91
4.5.3 Personaje humano imparcial	93
4.5.3.1 Recaredo	93
4.6 Personajes alegóricos del auto	95
4.6.1 Personajes alegóricos arrianos	96
4.6.1.1 Fantasía de Leovigildo	96
4.6.1.2 España	97
4.6.1.3 Fama	99
4.6.2 Personajes alegóricos católicos, las Virtudes	99
El grupo formado por Justicia, Verdad, Misericordia y Paz	100
4.6.2.1 Fe	102
4.6.2.2 Justicia	104
4.6.2.3 Verdad	105
4.6.2.4 Paz	105
4.6.2.5 Misericordia	106
4.7 Personajes humano-alegóricos del auto	107
4.7.1 Apostasía	107
4.7.2 Los reyes arrianos	108
Capítulo Cinco	
La religión y la monarquía	111
5.1 Concepto de religión	112
5.2 El papel del rey en la religión	114
5.3 Función religiosa de los reyes Leovigildo y Hermenegildo	118
5.4 El martirio del rey	119
5.5 El martirio de San Hermenegildo	121
5.6 La religión arriana	122
5.7 Conclusión	127
Conclusiones	128
Bibliografía	131

Apéndice	
Secuencias para la aplicación del modelo actancial	139
Micro-secuencias	140
Meso-secuencias	142
Macro-secuencia	142

INTRODUCCIÓN

Al iniciar la maestría, no imaginaba que terminaría analizando un auto sacramental. Confieso que desdeñaba el tema religioso, ante el atractivo del desbordamiento de la imaginación en la ficción literaria y la belleza con los diversos matices emotivos de la poesía. Una lectura cuidadosa de *El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz descubrió su riqueza filosófica. No es solamente un auto más que exalta la Eucaristía. Es una lección de historia, es un estudio psicológico de caracteres, es –como otras obras de Sor Juana– una defensa de los derechos humanos a tener acceso al conocimiento, a pensar y a disentir libremente. El motivo principal para elegir esta obra tiene que ver con mi creciente admiración por la monja mexicana del siglo XVII.

El Capítulo Primero es un recuento histórico del auto sacramental. Ya muchos, con mayores méritos, lo han estudiado, pero vale la pena reconsiderar datos para dar a conocer este fenómeno que se dio exclusivamente en España y sus colonias.

El auto sacramental evolucionó de los antiguos moralidades y misterios anónimos que surgieron en toda Europa durante la Edad Media. Viejos códices de Barcelona y Gerona mencionan farsas y églogas que se representaron en la fiesta de Corpus Christi. El auto sacramental florece en el siglo XVI y llega a su apogeo en el XVII, con poetas como Lope de Vega y Calderón de la Barca quien, con sus amplios conocimientos de teología y su capacidad dramática llevó el género a ser el favorito en el gusto del público. Los escritores posteriores siguieron la escuela de Calderón.

El Capítulo Segundo, después de una breve disertación sobre la vida personal de Sor Juana, analiza la ubicación de *San Hermenegildo* dentro de la sociedad y la cultura de su época. También esclarece el género, pues se le ha catalogado en tres formas, como comedia sacra, como auto sacramental y como auto historial alegórico. El auto sacramental ocupaba un lugar fundamental en la vida del español común, pues era la teología llevada a las masas. Por ello es conveniente que el lector pueda formarse una imagen de las condiciones en que fue representado.

La aplicación del modelo actancial, con el fin de encontrar las fuerzas que mueven la acción dramática, ocupa el Capítulo Tercero. Con su ayuda se llega a conclusiones reveladoras sobre la estructura y la ideología de la obra. Es una técnica de estudio que se ha usado poco en México y que resulta útil.

San Hermenegildo es un personaje de capital importancia para la historia religiosa de España. Su trágica muerte provocaría eventualmente la implantación del catolicismo en el reino visigodo. Lope de Vega también trató el tema de su martirio, pero se apegó menos a la historia. El análisis de los personajes que forman parte de este drama en el Capítulo Cuarto permite profundizar en los dos bandos en conflicto: el arriano y el católico, que ya habían surgido a lo largo de la aplicación del modelo actancial.

Otro punto interesante de San Hermenegildo es su simbolismo, que proviene de raíces del pasado: la figura del rey mártir. El sustento religioso de la monarquía es un tema fundamental en esta obra. La historia antigua y la mitología nos ofrecen ejemplos de sacrificios y regicidios rituales. La santidad del rey, su relación con la religión, su actitud moral, son asuntos poco conocidos en un país como el nuestro que está alejado del sistema monárquico. Era necesario estudiarlos para entender lo que representaban los reyes españoles, tanto del siglo VI como del XVII, por eso se les dedica el Capítulo Quinto.

Síntesis de *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*.

Se impone en esta introducción una síntesis de *San Hermenegildo*. Así, quien lo haya leído podrá traerlo nuevamente a la memoria, y quien no lo conozca entrará en contacto con él. Iniciemos con la Loa.

Un par de estudiantes discuten cuál fue la mayor fineza que tuvo Cristo para con los hombres (Sor Juana desarrollaría este tema con más detalle en su *Crisis a un sermón*, que fue publicada bajo el nombre de *Carta Atenagórica* y que provocó en su tiempo una fuerte reacción de rechazo). La discusión se recrudece. Un tercer estudiante intenta hacer la paz entre ambos, y les explica que se debe tener la mente abierta para encontrar lo que hay más allá de los conocimientos y las opiniones actuales. Colón, por ejemplo, no aceptó que las columnas de Hércules fueran el fin del mundo. Mantuvo la mente abierta para buscar más allá de ellas, y descubrió América. El estudiante tercero fundamenta con

argumentos su opinión sobre la mayor fineza de Cristo y se acaba la disputa. La loa termina con saludos encomiásticos a los reyes de España.

Enseguida viene la síntesis del auto sacramental.

El primer personaje que sale a escena es la Fe. El tema es la guerra de religión, por lo que no es extraño que ella encabece el elenco. Azuza a las virtudes como si fueran sus soldados, para que siembren la confusión en la mente de Hermenegildo. Éste aparece en una tienda de campaña, en pie de guerra contra su padre Leovigildo, diciendo que duda entre la guerra y la paz. Entra Geserico a tratar de convencerlo de que se reconcilie con su padre, pero fracasa. En cuanto el embajador de los arrianos abandona la escena, entra Ingunda, esposa de Hermenegildo, reclamándole que no le haya informado de la visita de Geserico. Leandro, confesor de la pareja, les informa que Tiberio exige que le entreguen a Ingunda y a su hijo como rehenes, si quieren su ayuda militar. Tanto Ingunda como Leandro presionan al rey de Sevilla exigiéndole un radicalismo total y la entrega de su vida en aras de la religión católica. La escena cambia a Toledo, donde encontramos al rey arriano¹ Leovigildo. Su Fantasia le muestra a España triunfante y a la serie de los reyes godos arrianos, sus ancestros. Le dice que la gloria que han disfrutado los reyes godos se debe a la religión arriana, y que todo se perderá si Hermenegildo continúa con su plan de implantar el catolicismo. La preocupación que experimenta Leovigildo en el diálogo con su Fantasia se convierte en ira cuando arriba Geserico con el resultado de su embajada. El rey se arma gracias a los consejos de Apostasia, prelado de la ley arriana. Recaredo, hermano de Hermenegildo, trata de convencerlo para que evite la guerra civil, pero no tiene éxito. Obedece de mala gana a su padre y participa en la campaña bélica. Las virtudes se disputan el laurel de la gloria, satisfechas por la guerra empezada. La Fe las conmina a seguir azuzando a Hermenegildo hasta el fin, pero él pierde y huye. Leovigildo le prende fuego a la ciudad y lo persigue. Cuando Recaredo se encuentra con su hermano, lo convence de rendirse. El padre lo apresa para cerciorarse de que se

¹ El arrianismo surgió en 320 ó 321 por diferencias de opinión entre los obispos cristianos. Tras defender las doctrinas del obispo Arrio durante años, fue ahogado por un decreto del emperador Teodosio en 380, pero continuó vivo entre los visigodos. La explicación detallada sobre la historia del arrianismo se encuentra más adelante en esta misma tesis: 5.6, pp. 124-129.

reduce a su mandato. Apostasía quiere darle la comunión. Hermenegildo se niega y es decapitado. Las virtudes cantan de alegría.

He aquí el argumento en pocas palabras. Es una historia llena de acción, en la que el público participa de la angustia de la guerra, la preocupación por la suerte del protagonista y el sobrecogimiento de ver caer su cabeza. La impresión general es devastadora.

El único personaje que odia la guerra en todo momento es Recaredo. Tiene semejanza con el Estudiante 3 de la loa que antecede al auto, quien también busca la paz, el fin de una disputa. Y hay otras coincidencias. Ambos parecen señalar el punto de vista de la escritora. Esto se verá más claro en el análisis. Empecemos.

CAPÍTULO UNO EL AUTO SACRAMENTAL

Antes de incursionar en el análisis de *El mártir del Sacramento*, hay que echar un vistazo a su contexto. Será más fácil comprenderlo si entendemos lo que significaba un auto sacramental para los españoles y los novohispanos.

1.1 Antecedentes. El drama religioso de la Edad Media.

Todos los autores están de acuerdo en que el drama religioso se desarrolló en toda Europa durante la Edad Media. Así lo escribió don Alfonso Méndez Plancarte:

El Teatro Religioso Cristiano nació, en la alta Edad Media, [...] bajo las propias alas de piedra de las Catedrales y las Abadías. En Francia, en Inglaterra, en Alemania, fueron brotando los *Misterios* de la Vida de Cristo y las *Moralidades* alegóricas y satíricas. España balbucea, quizá desde el siglo VII, sus primeras dramatizaciones sacras latinas [...]; y ya en lengua vernácula, el *Misterio* más antiguo de que hay noticia es uno de los Reyes Magos que alegró a la imperial Toledo en el siglo XII.²

Hubo cuatro tipos generales de teatro religioso: tropos, misterios, milagros y moralidades³. Era un oficio necesario, pues ofrecía imágenes vividas para ilustrar la vida de Cristo, los pasajes de la Biblia y los dogmas cristianos a quienes no entendían el latín de la misa ni sabían leer. González Pedroso lo confirma:

y hubo *moralidades y misterios alegóricos* en toda Europa cuando aún no estaba instituida la festividad del Sacramento⁴

Los tropos eran una forma elemental de diálogo dramático introducidos en la liturgia cantada.⁵ Éstos evolucionaron en dramas más largos y desarrollados

² Alfonso Méndez Plancarte. "Estudio liminar", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Tomo III. Autos y loas*. 3 reimp. México: FCE, 1995, p. XII.

³ Ángel Valbuena Prat. *Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)*. New York, Paris: Extrait de la Revue Hispanique, tome LXI, 1924, p. 10.

⁴ Eduardo González Pedroso. *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida, dispuesta y ordenada por don Eduardo González Pedroso*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1865, p. XIV.

⁵ Bruce W. Wardropper. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1648.)* Madrid: Revista de Occidente, 1953, pj. 142.

llamados “misterios”. Los misterios contaban historias, principalmente de la Biblia. Para el siglo XII prácticamente toda la Biblia había sido dramatizada en episodios de un acto. Los “misterios” se hicieron populares y atraían muchedumbres a las iglesias.

Los “milagros” aumentaron al tema bíblico las vidas de santos. Reproducían leyendas de la intervención de la Virgen o de los Santos en los asuntos humanos.⁶ Se fueron haciendo más mundanos para gustar a la colectividad: la esposa de Noé generalmente aparecía borracha y el rey Herodes decía obscenidades. Para el siglo XIV los dramas eran tan mundanos y corruptos que los sacaron de las iglesias. Entonces se incorporaron a la celebración del Corpus Christi, festival callejero en honor de la Eucaristía.

Las “moralidades” aparecieron a mediados del siglo XIV. Tenían una estructura más compleja que los misterios y milagros. Se inspiraban en alegorías conocidas que personificaban ideas abstractas como la Riqueza, la Lujuria, la Fe...⁷ El Vicio y la Virtud luchaban por poseer el alma del Hombre. Estas obras intentaban decirle a la gente cómo debía actuar para ganarse la salvación.

Tropos, misterios, milagros y moralidades se produjeron a lo largo de Europa en diversas lenguas.

1.2 El auto sacramental en España, surgimiento.

En España, el drama religioso continuó su evolución con un último género: el auto sacramental. Méndez Plancarte habla de su historia:

[...] *Farsas y Églogas* medievales, a raíz de instituida en 1263 la fiesta del *Corpus Christi*. enfocan este asunto [...] según ya lo atestiguan viejos códices de Barcelona y Gerona, que datan de los siglos XIV y XV. También al Cuatrocientos se remontan los tres *Autos* o *Misterios*, en “lemosín”, representados en Valencia; o la *Moralidad*, de Villena...

Ya confiados a actores laicos –para más libertad de medios artísticos en música, vestuario y decoración–, esos “actos” [...]; alcanzan un mayor florecimiento bajo los auspicios conjuntos de la Iglesia y los Municipios; y ya ostentando más generalmente su nombre de *Autos*, y constituyendo un género dramático exclusivo de las letras hispanas, prosiguen su sendero vertical, desde Gil Vicente y los “Autos Viejos” del XVI, hasta sus dos espléndidas primaveras del XVII.⁸

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁸ Méndez Plancarte, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

Wardropper⁹ opina que no se trató de una evolución, sino de un salto. Duda que haya habido en este país teatro litúrgico medieval. Pero él mismo informa del *Auto o misterio de los Reyes Magos*, español y anónimo como todos los dramas litúrgicos europeos, que data del siglo XII. Menciona asimismo las *Partidas* de Alfonso X que atestiguan el florecimiento de un drama eclesiástico en España y la determinación del Concilio de Aranda de 1473 de tolerar las representaciones que mueven al pueblo a la devoción: *repraesentationes quae populum ad devotionem movent*.¹⁰ Esos tres testimonios son suficientes para probar su existencia.

Efectivamente, no existen muchos manuscritos que atestigüen el teatro litúrgico medieval en España, pero eso es normal. En nuestro tiempo no se publican la mayoría de las pastorelas y representaciones de la pasión de Cristo. Se elaboran y ensayan para una sola presentación, con actores improvisados. Si hoy en día se pierden estas obras, es natural que desaparecieran las de la Edad Media.

Wardropper habla de seudomisterios y seudomoralidades en los primeros autos sacramentales, pues algunos narraban historias bíblicas o hagiografías, mientras que otros se basaban exclusivamente en la alegoría para explicar los dogmas religiosos. Y reconoce en ellos la herencia de la Edad Media:

El auto sacramental es un tipo de teatro medieval, muy español, en el sentido que perdura hasta la época barroca.¹¹

Sería interesante dilucidar lo que Wardropper considera medieval, porque aunque los temas de los autos del barroco español pueden ser en el fondo ligeramente parecidos a los misterios y moralidades de la Edad Media, todo lo demás es distinto. El avance ideológico es patente. Díez Borque considera que los autos de Calderón son sus obras más complicadas, aquéllas en donde el dramaturgo tuvo oportunidad de lucir su talento:

Son las piezas filosóficas, religiosas, sacramentales y mitológicas las que le permiten mostrar sus conocimientos y formación de filósofo y teólogo, la habilidad para el vuelo

⁹ Bruce W. Wardropper. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

metafórico y las mil posibilidades de la retórica y minuciosa lógica en la exposición del pensamiento.¹²

Si comparamos los sencillos misterios y moralidades medievales que han llegado a nuestros días con los autos sacramentales de Calderón, la distancia ideológica, en retórica, en lógica, en intriga, en recursos de todo tipo, salta a la vista. Es cierto que tiene raíces en la Edad Media, pero también las tiene el teatro isabelino.

1.3 Primer estudio

A Eduardo González Pedroso le cabe el honor de ser el primero que se dedicó al estudio sistemático de los autos sacramentales. Su colección de autos salió a la luz en 1865. Su selección de textos es parca e indiscriminada: incluye algunos sencillos, casi infantiles, mientras que omite otros excelentes, sin tomar en cuenta tampoco las fechas en que fueron elaborados. Aun así, los investigadores que le sucedieron concuerdan en afirmar que fue un valioso precursor, que en su prólogo reúne los materiales para hacer un estudio histórico de la fiesta del Corpus,

que por sí solo facilitó el conocimiento y el estudio de los autos en nuestros días, y que los defendió con tan sólidos argumentos contra los ataques protestantes y neoclásicos que hoy en día ya no pueden repetirse estos ataques.¹³

1.4 Definiciones de Auto Sacramental. Opiniones diversas.

Sobre el origen de la palabra nos ilustra don Alfonso Méndez Plancarte:

El nombre de *Autos*, en las letras escénicas, es etimológicamente la misma palabra que "Actos" (o representaciones teatrales), así como los "autos" de un proceso son, ni más ni menos, sus "actas"... Mas, de hecho, desde tiempo inmemorial ciñóse su acepción a sólo el Teatro Sagrado; y aun dentro de él, a casi únicamente dos temas: el de las alabanzas de la Madre de Dios (*Autos Virginales* o *Marianos*) y el del festejo de la Eucaristía (los *Autos Sacramentales*).¹⁴

En su estudio, Méndez Plancarte señala principalmente dos tipos de autos: los marianos y los sacramentales. Éstos últimos fueron los más comunes,

¹² Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII*, op. cit., p. 168.

¹³ Wardropper. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Alfonso Méndez Plancarte. "Estudio liminar", op. cit., p. XII.

llegando a opacar a todos los demás. Tanto es así que la palabra *auto* no se concibe sin su complemento: *sacramental*. Así la encontraremos al buscarla en un diccionario.

En las primeras épocas del teatro español se usó la palabra *auto* como sinónimo de obra teatral. Desde Gil Vicente este vocablo designó en especial a las obras religiosas¹⁵. A mediados del siglo XVI se limitó su uso a las representaciones de las solemnidades litúrgicas, que comprendían asuntos alegóricos y que eran menos extensas que las comedias.

Hay muchas definiciones para el auto sacramental. Alfonso Méndez Plancarte opina que la mejor es la de Valbuena Prat:

Composición dramática (en una jornada), alegórica, y relativa, generalmente, a la Comunión.¹⁶

Sin embargo, como él mismo apunta más adelante, hay muchos autos eucarísticos que no son alegóricos, mientras que otros, que fueron escritos para la fiesta del *Corpus* o que se representaron en ella, tratan asunto ajeno a la Eucaristía.

El Diccionario de Autoridades¹⁷ lo define como:

AUTO SACRAMENTAL, O DEL NACIMIENTO. Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comedias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del Latino *Actus*, que significa lo mismo.¹⁸

Los tipos principales de *autos* que señala la Enciclopedia Espasa-Calpe son los *sacramentales*, destinados a la fiesta del *Corpus*, y los *autos al nacimiento*, para festejar la Navidad. Éstos tuvieron su origen en los tiempos del cristianismo primitivo y representaban la adoración de los pastores, la huida a Egipto o algún otro episodio de la primera infancia de Jesús. Se representaban en tablados al aire libre en las iglesias y sacristías y a veces también en los teatros. Pero los

¹⁵ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁶ Méndez Plancarte. "Estudio liminar", *op. cit.*, p. XIII. Ángel. Ver también, de Ángel Valbuena Prat, *Los autos sacramentales...* *Op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Edición facsímil. Vol. I, Tomo I. Madrid: Gredos, 1969 [1561] (Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso. V. Diccionarios), p. 489.

¹⁸ La ortografía está modernizada.

más importantes fueron los *sacramentales*, que alcanzaron su forma más perfecta con Calderón.

Había autos a la virgen y a la natividad, pero el auto sacramental se convirtió en una verdadera institución. Era el preferido de la España católica, y es que la Eucaristía está vinculada de la manera más íntima a toda la enseñanza eclesiástica sobre la gracia y los sacramentos. Se consideraba que la Eucaristía contenía en sí toda la doctrina confesional. Por esta razón, Wardropper opina:

Quando se hacía de la Comunión el tema central de un drama, el poeta podía, sin divagar, explorar cualquier faceta del pensamiento católico que se le presentara [...] desde el principio del teatro sacramental, se comprendía la correspondencia entre la Eucaristía y los demás dogmas.¹⁹

Wardropper incluye, en su estudio sobre el teatro religioso del Siglo de Oro, la definición del auto sacramental de Lope de Vega, en *El dulce nombre de Jesús*:

Y ¿qué son autos? –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,
todas de historias divinas.²⁰

Lope señala en esta definición las siguientes características para un auto:

- a) glorificar la Eucaristía,
- b) ser un espectáculo para toda la población de la villa, lo que significa que debe estar auspiciado por las autoridades civiles además de las religiosas,
- c) cumplir con dos objetivos: combatir la ideología de los herejes y ensalzar la fe católica y
- d) representar historias de la Biblia.

Por su lado, Calderón de la Barca también propone una definición en la *Loa a La segunda esposa y triunfar muriendo*. He aquí un fragmento del diálogo entre el pastor y la labradora:

LAB.- Ganado me habéis, pardiez;

¹⁹ Wardropper. *Op. cit.*, p. 105.

²⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

mas decidme, aquellas torres,
o triunfales carros, que
el aire ocupan disformes,
¿para qué fin aquí están?
PAS.- A fin de hacer las mejores
fiestas que pudo la idea
inventar.
L.AB.- ¿Qué son?
PAS.- Sermones
puestos en verso, en idea
representable, cuestiones
de la Sacra Teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso deste día.²¹

Como vemos, Calderón pone énfasis en la instrucción teológica, en la musicalización de las ideas religiosas y en la dramatización de los conceptos abstractos para la fiesta del Corpus. No importa si el vulgo comprende el contenido; no se espera que lo haga. Basta con que capte su importancia para que se dé cuenta de la solemnidad del momento.

Covarrubias e Ignacio de Luzán ensayaron otras definiciones sin añadir nada nuevo. La definición de González Pedroso en 1865 apunta que eran en un acto, lo que ya está implícito en la palabra "auto". Wardropper señala la importancia de ceñirse a estos límites:

El drama sacramental, como los sacramentos mismos, tiene que reducir a un solo punto la historia toda; tiene que resumir, en el espacio breve de un acto ritual, la significación dogmática de la humanidad, desde la caída inicial hasta la Redención, prolongada por medio de la Comunión hasta el momento actual.²²

Este punto de vista dista mucho del teatro religioso que se llevó a cabo en el resto de Europa durante la Edad Media. No se puede comparar la escenificación de una escena bíblica por los curas y feligreses con la elevación de esa representación a la categoría de un sacramento, de un dogma ritual. El auto es algo más que historia: es tiempo sin tiempo, tiempo de la salvación. España no creó el teatro religioso, pero sí lo llevó al dogma ritual. Díez Borque afirma que el auto sacramental, por el hecho de ser anual, en fecha fija y en la calle, lleva a la

²¹ Don Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*. 2 ed. Madrid: Aguilar, 1987, p. 427.

problemática de la relación entre el teatro y el rito, la religión y la fiesta, el “sermón en verso”. Subraya

...el carácter masivo, popular y compartido, aunque puede que pesara más el espectáculo para los ojos que la comprensión completa de los conceptos.²³

1.5 La loa.

El *Diccionario de teatro*²⁴ nos ofrece una definición de loa:

Obra (generalmente en un acto) representada con el espectáculo principal, cuya temática a menudo es diferente de la obra principal. En el teatro español, la loa “...en un principio fue un prólogo en que el autor explicaba sus propósitos o el argumento de su obra, y pedía benevolencia, como en la comedia latina; en tiempos de Lope se convirtió en una composición independiente y de repertorio que los cómicos acomodaban según sus conveniencias”²⁵.

Las loas son preludios de las obras teatrales. Se hicieron costumbre desde las primeras representaciones, como un saludo encomiástico al “generoso auditorio”, una alabanza que pedía silencio y benevolencia, una especie de prólogo muy breve. En el siglo XVII se alargaron y obtuvieron su autonomía. Incluso hubo loas que se usaron para diferentes autos. Por lo común eran:

un solo largo monólogo, sin otra condición que la amenidad: frecuentemente, elogios (“loas”) de la Ciudad respectiva, la Compañía teatral, la Casa de Austria, o bien los más impensados temas: el Amor, la Mujer, la Primavera, los Días de la Semana, los Colores, las varias Letras, el Silencio, lo Pequeño, y hasta la Dentadura, los Ladrones, la Mosca, el Puerco...; o ya, también, la descripción de Jauja, o del Diluvio, o de algún Naufragio, cuando no un episodio novelesco, más o menos autobiográfico, o sólo un cuento, un chiste, una adivinanza...²⁶

Las loas que antecedían a las comedias fueron prohibidas por superfluas y triviales; los reyes permitieron sólo las de los autos del *Corpus*. La mayoría de ellas seguían siendo monólogos, o diálogos breves y sencillos. Fue Calderón quien las encumbró, sobre todo después de 1650 en que se ordenó de sacerdote. Se distinguieron entonces como piezas dramáticas completas, breves e independientes. También anuncian al auto, aunque desarrollen un tema

²² Wardropper, *op. cit.*, pp. 23-24.

²³ José María Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988, p. 27.

²⁴ Patrice Pavis. *Diccionario de teatro*. México: Paidós, 1983.

²⁵ A. Castro Leal. *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943, p. 63.

distinto. Siempre hay un vínculo entre loa y auto. En Sor Juana se puede constatar esto. Sus loas manifiestan parte del tema que se encontrará en el auto. Esto se puede cotejar en el análisis.

1.6 Temas

El asunto de todo auto sacramental era la Eucaristía, pero el argumento variaba de uno a otro. Había en ellos identidad de asunto, pero variedad de argumentos²⁷. Y es que la Eucaristía abarca tanto, que apenas hay dogma que no esté comprendido en ella. El dramaturgo podía inspirarse en cualquier punto de la teología dogmática y moral y no salirse del asunto eucarístico: El sacrificio eucarístico es el sacrificio del Calvario. Incluye el dogma de la Redención, que puede unirse o tratarse por separado con los dogmas del Pecado Original y de la Encarnación. El sacrificio es la oferta a Dios de una víctima propiciatoria, que es símbolo de uno mismo, de cada persona en su relación con la divinidad. Y la Eucaristía necesita del sacerdocio, por lo que resulta inseparable de la Iglesia. Por ello en un auto se puede tratar un tema apologético, histórico, o de algún modo relacionado con la fe cristiana. Se han señalado muchas divisiones entre los autos sacramentales, de acuerdo con el argumento. Parker los divide en dogmáticos, de historia sagrada, apologéticos, morales y de devoción²⁸. Los autos no tienen un solo tema; los argumentos son muy variados, pero el motivo es siempre la Eucaristía.²⁹

Incluso en un solo dogma, el de la Redención, los argumentos pueden ser diferentes, pues comprende varias ideas³⁰: la pérdida de la gracia por parte del hombre, su sujeción al pecado, la imposibilidad de volver a conseguir el favor de Dios por sus propios esfuerzos, la incapacidad de una religión pre-cristiana de ofrecer medios de salvación, la Encarnación, y el sacrificio de Cristo. De ahí surgió la costumbre de convertir las ideas abstractas en personajes dramáticos, llamados alegorías. Sólo así podrían llevarse a escena los dogmas.

²⁶ González Pedroso, *op. cit.*, p. LII.

²⁷ Alexander A. Parker. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983, pp. 45-56.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ *Ibid.*, p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

1.7 Características: alegoría, prefiguración, anacronismo, conflicto.

1.7.1 Alegoría

La alegoría en el auto sacramental ha sido minuciosamente estudiada. Margarita Peña³¹ cita definiciones de Charles Knauth, Jean-Louis Fleckniakoska, Coleridge, Wellek y Warren, y Chandler R. Post. Una de las más cortas es la de Ricardo Arias:

La alegoría es una manera de expresarse en la cual decimos una cosa pero significamos otra. Por eso se llama también inversión.³²

Es una figura retórica, consiste en una metáfora continuada. Ya los griegos la usaban en sentido figurativo. Las figuras de la alegoría a las que se les da un significado son más o menos arbitrarias, es decir, cada autor les da un significado de acuerdo a su modo de verlas. Por ejemplo, el color rojo puede simbolizar la sangre, la guerra, el mal, la ira, la pasión, el amor, la vida, o cualquier otra idea que ese color evoque en quien lo mira. Por otro lado, debe haber un consenso general, para que todos los espectadores entiendan lo que el autor quiso decir con esa figura. Es importante que el signo utilizado sugiera en realidad la idea en la mente del auditorio. Por lo tanto, no puede ser totalmente arbitraria. De ahí la definición de Wardropper:

Podríamos decir, pues, que la alegoría es la descripción extensa de un tema bajo el disfraz de otro *sugestivamente* parecido. Sin la sugerencia o sugestión –procedimiento de que la fantasía se vale– no puede haber alegoría. Tampoco puede haber poesía. La alegoría sólo cabe dentro del marco de la literatura imaginativa y, en particular, de la poética.³³

Este autor explica que el público hispano gustaba de los autos sacramentales, entre otras cosas, porque la alegoría “se presta a ser interpretada según la capacidad del oyente”³⁴. Cada asistente entendía el auto de acuerdo a su alcance intelectual. No necesitaban ser todos eruditos para captarlo; lo

³¹ Margarita Peña. *Alegoría y auto sacramental*. México: UNAM, 1975, p. 8.

³² Ricardo Arias. *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*. 2 ed. México: Porrúa, 1988, p. XXI.

³³ Wardropper, *op. cit.*, p. 92.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

disfrutaban aunque la comprensión fuera solamente parcial. Margarita Peña opina que el éxito también se debe a que era un espectáculo masivo:

Arquetipos de vicios y virtudes, las alegorías corresponden más a una conciencia colectiva que al drama personal.³⁵

Arias subraya lo remoto de este recurso, diciendo que ya lo usaba en España Aurelio Prudencio Clemente en el siglo IV³⁶. La alegoría utiliza signos para ejemplificar conceptos y Santo Tomás de Aquino dijo que un sacramento es ante todo un signo.³⁷ El signo es de asunto sagrado porque santifica a los hombres. Por eso, al tratar el sacramento en forma literaria, en un auto, el lenguaje más adecuado es el de la alegoría. Wardropper opina que se necesita la relación de signo entre el acontecimiento y el sacramento que lo conmemora, perpetúa y trasciende, y señala que la alegoría hace posible la representación dramática de los dogmas.³⁸ Como ha puntualizado Ricardo Arias, el mismo sacramento es alegórico, es el signo de una realidad espiritual.³⁹

1.7.2 Prefiguración.

La prefiguración, que fue tan empleada en el auto sacramental en general, se encuentra presente ya en Diego Sánchez de Badajoz, que escribió en el segundo cuarto del siglo XVI. Traducía, mediante el simbolismo, temas del Antiguo al Nuevo Testamento, esbozando el paralelo entre la vida de Cristo y las historias de la Biblia hebrea.

La prefiguración es una fase preliminar de la alegoría, porque sugiere ciertas analogías de orden simbólico.

1.7.3 Anacronismo e intemporalidad.

La palabra "anacronismo" viene del griego *ana* que significa "contra", y *chronos*, que se refiere al tiempo. Lo anacrónico va en contra del tiempo, ya sea

³⁵ Peña, *op. cit.*, pp.28-29.

³⁶ Arias, *op. cit.*, p. XX.

³⁷ Wardropper, *op. cit.*, p. 96.

³⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁹ Arias, *op. cit.*, p. XXII.

que se anteponga un hecho a su fecha correspondiente, que se posponga, o que haya sólo transversión de tiempos.

Las críticas más acerbas a los autos sacramentales en el siglo XVIII y XIX se basaban en su anacronismo. A los neoclásicos y a los positivistas les parecía ridículo y fuera de toda realidad que platicaran en escena Hércules, Cristóbal Colón, un apóstol y un estudiante contemporáneo al auto. No solamente eso. También podían participar en la conversación la Iglesia, La Justicia o la Castidad. No entendían los neoclásicos y los positivistas que el auto sacramental sucede fuera del tiempo, simplemente no lo toma en cuenta.

Un aspecto del auto sacramental que deriva directamente de la alegoría es su intemporalidad. La falta de tiempo también tiene que ver con su carácter religioso. Se trata de un mundo eterno. En un auto sacramental a nadie le parece extraño que platicuen personajes de épocas distintas entre sí, o con ideas abstractas personificadas. Los actos de los cuales procede el sacramento pudieron tener lugar a intervalos de siglos, pero se unen en el momento en que se administra, y anticipan la gloria futura. Por eso el poeta que escribe un auto sacramental desecha las convenciones históricas. Wardropper dice que

Los dramaturgos de la Eucaristía no cultivaban el anacronismo por primitivismo ni por ignorancia; el anacronismo forma una parte integral del teatro sacramental. La alegoría y el anacronismo, dos rasgos esenciales del Sacramento, no podían estar ausentes de los autos.⁴⁰

El anacronismo, según Bruce Wardropper, tuvo que preceder a la alegoría al establecerse el mundo del auto sacramental⁴¹. El anacronismo no sólo se admite en una obra que versa sobre la Eucaristía: es imprescindible. Afirma que

La combinación de la alegoría dogmática con la base histórica del dogma y la pérdida total del sentido cronológico son, desde luego, características de los autos sacramentales.⁴²

⁴⁰ Wardropper, *op. cit.*, p. 99.

⁴¹ *Ibid.*, p. 188.

⁴² *Ibid.*, p. 190.

1.7.4 Conflicto.

Otra característica ligada al auto sacramental, por su carácter religioso, es que el tipo de conflicto es diferente al de la comedia. En palabras de Margarita Peña:

...los personajes de los autos en relación con los de la comedia, añaden a las complicaciones afectivas, las complicaciones de orden filosófico.⁴³

Es claro que un conflicto amoroso es más atractivo para el espectador que un problema filosófico, pero el auto sacramental no apela tanto a los sentimientos como al fervor, a la estatura moral.

1.8 Personajes alegóricos.

¿Cómo sabía el público que un personaje era alegórico? Generalmente la alegoría se distinguía por el tipo de ropa, pero se dieron casos en que los actores llevaban un letrero o un dibujo simbólico. Los colores también servían para indicar alegoría: estaban asociados con determinadas virtudes y conceptos.

En un principio el vestuario era muy sencillo. Con el tiempo se fue haciendo más lujoso. En el siglo XV la única ropa que diferenciaba a Dios Padre en escena eran unos guantes⁴⁴. Algunos personajes se individualizaban por objetos especiales, como Moisés llevando las tablas de la Ley. Los colores tenían un significado simbólico: En el siglo XVI, la Verdad salió de blanco, la Justicia de azul celeste y la Misericordia de colorado, símbolo de la Encarnación.⁴⁵

1.9 Espectáculo: escenografía y representación.

1.9.1 La fiesta.

El auto sacramental era parte integrante de la fiesta del Corpus. Si estudiáramos en forma autónoma el teatro barroco, sin tomar en cuenta la fiesta en la cual estaba inserto, perderíamos gran parte de su sentido. Aunque el espectáculo teatral fuera independiente de lo que lo rodeaba –el ámbito

⁴³ Peña, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴ González Pedroso, *Op. cit.*, p. XVI.

⁴⁵ *Ibid.*

celebrativo de la fiesta-, ambos participaban de rito y mito. Como ya lo señaló Díez Borque,

...aun con mayor o menor conciencia de separación y autonomía, van encontrándose teatro y fiesta, repetidamente, y en diversidad de ocasiones, en el Barroco hispano e iberoamericano.⁴⁶

S. Carandini⁴⁷ opina que teatro y fiesta se separaron paulatinamente, convirtiéndose en categorías autónomas, pero en el auto sacramental, como dice Díez Borque, las fronteras entre ambos no estaban definidas. El auto era parte integrante de la fiesta:

...hay que reconocer que, aunque separados 'corral', 'calle' y 'templo' como marcos privativos de teatro y fiesta en forma pura, se producen numerosos puntos de encuentro, lugares de convergencia, que nos devuelven a ese ritualismo de los orígenes del teatro; nos llevan a un espacio de indefinición, es decir, a una permeabilidad de fronteras entre los espacios de la fiesta y los espacios del teatro, teniendo en el auto sacramental el ejemplo paradigmático de encuentro fecundo entre fiesta y teatro.⁴⁸

César Oliva, por su parte, piensa que las fronteras entre el teatro y la fiesta fueron suprimidas por completo en la representación de los autos sacramentales, y que eso constituyó el triunfo más grande de este género⁴⁹. Por ello es conveniente estudiar teatro y fiesta en su encuentro y en la relación que guardan el uno con la otra.

En el siglo XIV, el control del drama litúrgico pasó de la Iglesia a los gremios y a las autoridades civiles, y se empezó a pagar a los actores. Las compañías teatrales profesionales entraron en escena en los últimos días del siglo XV. Dice Wardropper que un documento de 1498, publicado por Narciso Alonso Cortés, manifiesta que:

⁴⁶ José Ma. Díez Borque. "Pórtico", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, p. 8.

⁴⁷ M. Faggiolo Dell'Arco y S. Carandini. *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma, Bulzoni Editore, 1987, II, p. 288.

⁴⁸ José Ma. Díez Borque. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, p. 20.

⁴⁹ César Oliva. "La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, pp. 97-114.

...en Valladolid los gremios de artesanos, bajo la dirección de la Iglesia, eran tradicionalmente responsables de la organización de “juegos y entremeses”, no sólo para la festividad del Corpus, sino también para las procesiones reales.⁵⁰

Los miembros de estas corporaciones no pagaban voluntariamente. El documento aclara que las autoridades gremiales debían cobrar lo debido y el merino de la ciudad se podía apoderar de los bienes de los deudores. Tuvo que intervenir el regimiento para obligarlos a pagar su cuota. El documento tiene interés especial porque señala que ya en 1498 los gremios eran “tradicionalmente” responsables de organizar la festividad del Corpus y las procesiones reales. Los artesanos no deben haber visto con agrado esta festividad, por la carga económica que representaba para ellos. El gobierno de las diversas ciudades también participaba en el gasto; muchas actas atestiguan las discusiones sobre el costo de la fiesta del Corpus⁵¹.

1.9.2 La procesión.

El Jueves de Corpus la gente se levantaba cerca de las cuatro de la mañana para obtener un buen lugar. Ese día nadie trabajaba, pues la celebración iniciaba en la mañana con una procesión, y continuaba en la tarde con la representación que se hacía en los carros.

Todas las calles y plazas por las que pasaría la procesión y se montarían los carros se cubrían con toldos para proteger a los espectadores del sol y de la lluvia. Por supuesto que estaban cerradas al tránsito de caballos y carretas. El alcázar que habitaban los reyes se adornaba ricamente, y por orden del monarca se hacía lo mismo con las casas cercanas a él.⁵² Los grandes de España engalanaban igualmente sus casas y las vecinas, de manera que la ciudad entera mostraba mansiones cubiertas con magníficos tapices, sedas y telas de oro, brocateles, terciopelos, colchas y paños de la India. De trecho en trecho, se levantaban altares con vistosos frontales y doseles. El piso de las calles estaba

⁵⁰ Wardropper. *Op. cit.*, p. 64.

⁵¹ N. D. Shergold y J.E. Varey. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

⁵² González Pedroso, *op. cit.*, p. XXX.

en parte cubierto de arena para evitar lodo o polvaredas, y en sitios especiales se hacían figuras con tapices de flores.⁵³

Temprano, en la mañana de Corpus Christi, el nuncio apostólico o algún prelado importante oficiaba misa, a la que asistía la familia real, los nobles, personas ilustres, los consejeros, jueces de los tribunales y los miembros de las órdenes religiosas más ilustres. Los que no cabían en el templo preparaban la fiesta fuera de ella. Inmediatamente después de la misa, comenzaba la procesión. Desfilaban las corporaciones con sus hábitos de gala y sus colores característicos, llevando en andas las imágenes de su devoción. Junto a la procesión y al mismo tiempo que ésta se llevaba a cabo, en pequeños tablados se podían ver danzantes y juglares y, caminando entre la gente, la magnífica tarasca, precedida y seguida por gigantes, gigantones y gigantillas de diversa factura.⁵⁴

1.9.3 La Tarasca.

La figura más importante del desfile, después de la Hostia, era la fabulosa Tarasca. Por concurso, los gremios de artesanos ganaban el derecho a participar en su elaboración. Covarrubias dice que era

una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regozijo... Los labradores, quando van a las ciudades el día de el Señor, están abobados de ver la Tarasca; si se descuidan suelen los que la llevan alargar al pescueço y quitarles las caperuças de la cabeça...⁵⁵

Lope de Vega menciona a la Tarasca en una loa que precede a un auto sacramental. Han hablado de ella varios autores, entre los que están Quiñones de Benavente y Juan de Zabaleta⁵⁶, uno de los cronistas de teatro más importantes de la época. La describen híbrida, “medio sierpe y medio dama”. En dibujos novohispanos⁵⁷ puede verse como una mujer montada encima de un raro cuadrúpedo con ubres, supuestamente un dragón. A veces la hacían bonita, pero por lo general llamaba más la atención por su fealdad. Un híbrido es

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, pp. XXX-XXXIII.

⁵⁵ Covarrubias. *El tesoro de la lengua castellana*. Ver en Wardropper, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁵⁷ Shergold y Varey. *op. cit.*

naturalmente monstruoso, y ése es parte del atractivo de los bestiarios antiguos. Gregorio de Barahona, en 1646, describió la que se presentaría ese año:

...la dicha tarasca a de ser vna serpiente pintada por encima con ojos de plateado y a de menear alas y cola y pescueço y a de dar tarascadas con la voca.⁵⁸

No se sabe su origen, aunque el diccionario de la Academia la deriva de la ciudad provenzal de Tarascon. Zabaleta se adhiere a este punto de vista. La “Tarasque” francesa era un dragón que se sacaba de Tarascon el día de Santa Marta y el domingo de Pentecostés. No tiene nada que ver con el Corpus, y es natural. La costumbre francesa es antigua; probablemente de tiempos paganos, y no hay forma de estudiar su evolución histórica, si no es con base en conjeturas. El Corpus Christi, por su parte, se instituyó en el siglo XIII y se popularizó en España hasta el XVI. Por ello no es descabellado creer que la Tarasca fue importada para la fiesta. Sin embargo, todo esto no pasa de ser una hipótesis. Wardropper se inclina por la etimología latina “tauruscus” para Tarascon, relacionando la figura del toro con la del dragón⁵⁹. Es un punto de vista interesante. Esperemos que alguien siga esta línea de investigación.

La procesión duraba toda la mañana, hasta cerca de las tres de la tarde. A esta hora comenzaban a llegar los carros, que a veces se montaban en varios pisos. A principios del siglo XV, para un auto escrito por el Marqués de Villena, uno de los cuatro carros que se usaron para la representación traía un castillo encima con cinco torres almenadas. Estaba montado sobre una rueda para que, al girar ésta, se mostraran sucesivamente los diversos personajes que guarnecían el castillo.⁶⁰

1.9.4 Los carros.

El *Auto sacramental* se representaba en las calles y los atrios de las iglesias:

Las representaciones primitivas debieron de verificarse dentro de las iglesias, corriendo a cargo de clérigos, pero desde el siglo XVI salieron del todo a la calle y a la

⁵⁸ *Ibid.*, p. XXV.

⁵⁹ Wardropper, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁰ González Pedroso, *op. cit.*, p. XLII.

plaza pública, cayendo, como todas las demás formas escénicas, en manos de histriones o farsantes pagados para este fin.⁶¹

No era para un lugar cerrado. En las didascalias de *San Hermenegildo*, Sor Juana menciona los carros. Al principio del *Auto*, después de hacer una lista de los interlocutores (personajes) que intervienen, la monja apunta:

Ábrese el primer carro, y aparece la Fe en un trono.⁶²

Aún en nuestros tiempos se adornan carros alegóricos en el carnaval, que desfilan por las calles ante la mirada jubilosa de los espectadores. Debe haber sido un espectáculo sumamente vistoso, si en Madrid llegaron a gastarse hasta veinte mil maravedies en la fiesta del Corpus. Quizás el lujo, el elemento espectacular, ayudaba a que el público se sintiera motivado a prestar su atención a algo que sólo comprendía parcialmente.

La parte baja de los carros se cubría con telas y se convertía en el vestidor. Mientras éstos se montaban, los danzantes y gigantes entretenían a la gente. Wardropper explica:

El eje de la plataforma, o sea el vehículo en su forma esencial, se llamaba un "medio carro". La palabra "carro" sin epíteto se refería al escenario completo, que se formaba juntando un medio carro a un "tablado". Los tablados eran de dos clases: los que rodaban sobre ruedas (los "carrillos") y las estructuras más o menos permanentes ("tablados fijos"). Para que cupiera la acción complicada de un auto de la época en el escenario, éste tenía que ser bastante grande.⁶³

Por lo que respecta a la forma en que los carros se enlazaban al tablado fijo, Wardropper opina que debieron unirse por uno de los extremos angostos, pero Shergold y Varey especifican que se colocaban tanto atrás como a los lados:

...a pesar de los dibujos, todavía no era normal poner los cuatro carros detrás del tablado, sino que había dos detrás y dos a los lados. Son los dos de los lados que no caben en 1677 y 1678, y el ensanche del tablado ha sido necesario para dar más lugar para los cuatro al colocarlos detrás. Algo semejante ocurrió en 1665 en la Plazuela de la Villa [...] fue preciso hacer tablados para los espectadores, no solamente frente al tablado de la representación, sino también a los lados, quitando así el espacio

⁶¹ *Enciclopedia...*, *op. cit.*, "sacramental", p. 1142.

⁶² Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 115.

⁶³ Wardropper, *op. cit.*, p. 55.

normalmente ocupado por dos de los carros y haciendo necesario que se pusiesen los cuatro detrás.⁶⁴

Al incrementarse el lujo de la fiesta, los tablados paulatinamente aumentaron de tamaño. Los carrillos se usaron en representaciones más antiguas.

En tiempos anteriores se solían hacer las representaciones para el pueblo en “carrillos”, los cuales se interponían entre los dos carros que llevaban el decorado; pero al aumentarse el número de los carros de dos a cuatro era preferible hacer tablados, por ser mayores y permitir que los dos carros adicionales pudiesen ser colocados detrás con mayor comodidad.⁶⁵

1.9.5 La música.

La música estuvo presente desde el inicio del drama litúrgico medieval. Era acompañamiento de fondo, suave o fuerte; dependía del momento dramático. Las canciones en los autos y la música en general reforzaban el auto: lo hacían más agradable y lo incorporaban a la liturgia. Díez Borque opina que tanto la canción como la música eran un auxiliar de la ambientación: creaban suspenso, marcaban qué cosa iba a ser sobrenatural y ajena a la experiencia cotidiana, además de añadir valor por sí mismas, proporcionando al espectador el estímulo auditivo:

Destacados críticos como Umpierre, Sage, Pollin, Querol y otros han puesto de relieve éstos y otros valores: filosóficos, religiosos, simbólicos de la música en Lope, Calderón, y yo mismo he estudiado la función del texto cantado en los autos sacramentales de Calderón para establecer unas características de comunicación que nos llevan al concepto de espectador-feligrés y a los valores de ritual religioso.⁶⁶

1.9.6 Las compañías teatrales

Desde antes de Semana Santa se contrataba a las dos compañías que el Jueves de Corpus debían representar dos autos sacramentales cada una. Esto se hacía por concurso, para asegurar que fueran las más adecuadas para la ocasión.⁶⁷ También se elegía a los artesanos que construirían la tarasca, un

⁶⁴ Shergold y Varey, *op. cit.*, p. XXI.

⁶⁵ *Ibid.*, p. XXII.

⁶⁶ Díez Borque, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁷ González Pedroso, *op. cit.*, p. XXVII.

gigantesco monstruo fantástico de atractivo especial que asombraba a las multitudes. Para construir los carros fuera de la vista del público, se rentaba un terreno y se entoldaba. Llamaban a este corral *Obrería de la villa*. Los carros generalmente pertenecían al ayuntamiento. Los actores y poetas estaban obligados a supervisar su construcción. Si tenían errores, la compostura se descontaba de sus sueldos.

Una compañía de teatro contaba aproximadamente con unos dieciocho actores que cantaban, bailaban y actuaban.⁶⁸ A ellos se unían un promedio de doce danzantes y diez músicos de ambos sexos. Esto significa que se requería un mínimo de cuarenta personas para la representación, sin contar con el director y productor, llamado en la época “autor de comedias”⁶⁹. Todos estos participantes tenían prohibición expresa de salir de la ciudad o de embriagarse en los meses en que se preparaba la fiesta. El vestuario implicaba un fuerte gasto. Díez Borque explica que las actrices debían cumplir en la vida diaria con las leyes que limitaban el lujo del vestuario⁷⁰, pero al representar lucían “lujosísimos paños”. El *autor de comedias*, director y responsable de la compañía, era el empresario y se ocupaba de la puesta en escena, del vestuario, del reparto de papeles; corregía a su arbitrio el texto que le había comprado al poeta. Sobre él dice Díez Borque:

Solían cobrar unos 600 ducados por las representaciones del Corpus y cien más si ganaban el premio de la *joya*, pero les suponía grandes gastos por la fastuosidad y espectacularidad de la puesta en escena de los autos sacramentales.⁷¹

Don Pedro Calderón de la Barca contaba con una compañía para que representara los autos que escribía. Se le llegaron a pagar a él solo 2900 reales por un auto: 700 por la “ayuda de costa” del municipio y 2200 por parte del rey.⁷² En 1694, se gastaron tres mil ducados por concepto de la construcción de carros nuevos. En decoraciones de carros llegaron a gastarse diecisiete mil reales.⁷³

⁶⁸ *Ibid.*, p. LIV.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII, op. cit.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

⁷² González Pedroso, *op. cit.*, p. XXV.

⁷³ *Ibid.*

1.9.7 La representación

A las cuatro de la tarde comenzaba la representación. Las obras se escenificaban varias veces. Había carros al Rey, al Consejo, a la villa (el cabildo municipal) y al pueblo. Al terminar la primera función en honor del Rey, los carros se ponían en movimiento y dejaban el lugar a la siguiente compañía, mientras ellos se colocaban en otra plaza para representar la misma obra. Como eran cuatro autos, no alcanzaba la tarde del jueves; continuaban el viernes por la mañana.

Toda persona que se sentía de noble cuna y quería distinguirse de manera especial, exigía “obsequio de carros” frente a su casa. Se aumentó esta carga extra sobre las compañías; llegó un momento en que las funciones duraban hasta la octava después del Corpus.⁷⁴

Posteriormente se le permitía a la compañía que rentara un corral y cobrara al público la entrada. De esta manera se reponían de los meses que habían estado en la ciudad ensayando y trabajando para la fiesta, por la que recibían un solo sueldo en total. Sin embargo, era difícil obtener buenos ingresos por autos que se habían visto tantos días.

A pesar de tales dificultades, gracias a la fiesta del Corpus las compañías que en un principio deambulaban a través de todo el país se quedaron fijas en las grandes ciudades para representar en los corrales las temporadas en que esto se permitía.

José Antonio Maravall opina que una característica de la festividad barroca es que era una “fiesta por contemplación”.⁷⁵ La “fiesta por participación” va dirigida a los que en ella intervienen. En el Corpus, como en otras celebraciones barrocas, el público iba a asombrarse, no a ejercer un papel activo.

1.10 El Auto Sacramental, exclusivo de España y sus posesiones.

Como hemos dicho, la fiesta del *Corpus* se instituyó en 1263. Sin embargo, lo primero que algunos consideran un *auto sacramental* español, fue escrito por Gil Vicente y representado en Lisboa en la fiesta del *Corpus* de 1501, doscientos treinta y ocho años después de su institución. Wardropper no está de acuerdo.

⁷⁴ *Ibid.*, p. XXXIV.

⁷⁵ José Antonio Maravall. “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986. p. 91.

Dice que el de Gil Vicente no puede llamarse un auto sacramental; no cumple aún con esta forma. Considera que el auto sacramental no posee fecha de nacimiento, sino que se desarrolló poco a poco de otras formas literarias.⁷⁶

El mejor precursor, según este crítico, sería Diego Sánchez de Badajoz. Escribió, en el segundo cuarto del siglo XVI, veintiocho obras, que su sobrino publicó póstumamente en la *Recopilación en metro* en 1554.⁷⁷ En ellas están presentes los elementos que se fundieron para crear el auto sacramental. Se basan totalmente en la tradición litúrgica de la Edad Media. Su originalidad consiste en la tendencia a la compenetración de misterios, moralidades y farsas en un género nuevo. Esta tendencia también se dio en Francia en los “jeux de pois pilés”⁷⁸, pero en una época tan tardía que Diego Sánchez no pudo aprovecharla.

Wardropper considera que la *Farsa de la Iglesia*, de Diego Sánchez, es el origen del auto sacramental, “un progenitor que apenas se parece a sus nietos”. En este dramaturgo, de acuerdo con la opinión de Wardropper, “la alegoría alcanza alturas insospechadas”⁷⁹

El auto sacramental tuvo gran éxito. Menéndez y Pelayo considera esto muy extraño. Lo llama “teatro pobre y ayuno de lo que puede interesar”⁸⁰. No comprende que haya sido más popular entre la “plebe” que el drama profano:

Género es éste, repito, que con ningún otro del mundo tiene fácil comparación, y en este sentido puede afirmarse que el drama estrictamente teológico (no el drama religioso con accidentes y estructura de drama profano) no existe ni ha existido en el teatro de ninguna nación, fuera de España.⁸¹

¿Por qué fue el auto sacramental exclusivo de las letras hispanas? Méndez Plancarte señala que fue “exclusivo”. Menéndez y Pelayo recalca que “no existe ni ha existido” en ninguna otra nación, fuera de España. Está ausente del teatro barroco y neoclásico del resto de Europa. Y no sólo falta el auto sacramental, sino también desaparecen las otras piezas que en la Edad Media se representaron en las calles y en los atrios de las iglesias. Shakespeare incluso llegó a ocultar

⁷⁶ Wardropper, *op. cit.*, p. 198.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁰ *Enciclopedia...*, *op. cit.*, “Sacramental”, pp. 1139-1140.

⁸¹ *Ibid.*

deliberadamente cualquier elemento religioso en sus obras. George Steiner especifica:

...es uno de los principios rítmicos del arte de Shakespeare que el elemento religioso debe ser difuso, provisional e implícito en la poesía, y no manifiesto en el argumento o la moraleja.⁸²

No deja de ser curiosa esta actitud de Shakespeare. La explica parcialmente el mismo Menéndez y Pelayo:

Desde luego, surge una grave cuestión, preliminar y fundamento de todas: si lo sobrenatural, lo invisible y con mucha mayor razón las abstracciones, las personificaciones morales, las ideas puras, los atributos divinos, las pasiones en abstracto, las virtudes y los vicios, etcétera, caben en el arte. Ésta es la primera dificultad.⁸³

No sólo esto, sino que abunda, más adelante:

¿Caben en la dramática? Aquí casi me atrevería yo a contestar que no. La dramática... vive de pasiones, de afectos, de caracteres humanos... Hacer un drama con personajes simbólicos, hacer un drama con personajes abstractos, es un verdadero *tour de force*, perdonable sólo a fuerza de ingenio y a título de excepción y singularidad.⁸⁴

Es posible que Shakespeare concordara en que la religión no cabe en la dramática. En todo caso, no quiso incluirla en el teatro, mientras que en España y sus posesiones los autos ejercían una poderosa influencia sobre el pueblo que acudía a verlos en masa. Los críticos de la escuela francesa neoclásica del siglo XVIII hablaron de ellos con menosprecio. Fue un género nacional, característico de una época y de una sociedad.

Diez Borque también se pregunta sobre qué tanto entendía el hombre común de los populares autos sacramentales:

...tengo dudas acerca de la comprensión por el público general de los complicados conceptos y adensamiento ideológico de los autos sacramentales: se ha suprimido el pastor, el ángel, la figura que explica el contenido, pero ¿se había conseguido que el público general interpretara los símbolos y desvelara los significados profundos? Es problema sobre el que habrá que meditar, sometiendo a crítica esa pretendida "facilidad" del español del siglo XVII para "oír verso" y reconstruyendo una estética y

⁸² George Steiner. *La muerte de la tragedia*. Trad. E. L. Revol. 2 ed. Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 173.

⁸³ *Enciclopedia...*, op. cit., "Sacramental", p. 1140.

⁸⁴ *Ibid.*

sociología de los sentidos para delimitar las funciones del *ver* y del *oír*, en las que aquí no puedo entrar.⁸⁵

El apogeo del auto sacramental puede deberse a la Contrarreforma, que prohibió la novela y consideraba poco decente la comedia. El arte debía servir al dogma. Las fiestas religiosas fueron uno de los pocos entretenimientos para el pueblo español. Se dio un fuerte impulso al auto. En opinión de Margarita Peña:

El auge del auto sacramental en los siglos XVI y XVII no es sino una fracción –intelectual, estética– de la lucha española contra la herejía protestante.⁸⁶

Si se trataba sólo de luchar contra la herejía, lo lógico es que los conceptos se entendieran fácilmente. Es cierto que la alegoría volvía visibles los conceptos:

La alegoría calderoniana, como la de tantas obras de autor conocido, o anónimas, cumple una función didáctica, vuelve visibles los conceptos, desarrolla la dialéctica cristiana y en resumen, se pone al servicio de una causa, llámese ésta Contrarreforma o bien, reafirmación del celo católico.⁸⁷

A pesar de volver las ideas visibles, también las oscurecía. Los autos son muy complicados. Para entenderlos cabalmente se necesita conocer bien la Biblia, tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo. Se requiere saber de historia, sobre todo de la española. Es necesaria agudeza de ingenio, porque a veces hay tres o cuatro alegorías seguidas. Hay analogías, metáforas, giros tortuosos, y se manejan significados en varios niveles:

Son pocos los autos que se acercan un poco a la unidad de pensamiento propio de la dramática. Con mucha frecuencia se mezclan, no solamente figuras reales y seres abstractos, sino personajes de muy distinta raza, de siglos muy lejanos entre sí, y de tan extraña y revesada significación alegórica, que es menester que ellos mismos se descubran y declaren quiénes son, en larguísimas relaciones.⁸⁸

El carácter abstracto y simbólico de los autos no impidió que fueran aceptados por el pueblo: ¿los españoles y novohispanos de los siglos XIV al XVII tenían tanta cultura religiosa e histórica para gustar de ellos? Es una pregunta

⁸⁵ Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII*, op. cit., p. 166.

⁸⁶ Peña, op. cit., p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁸ *Enciclopedia...*, op. cit., "Sacramental", p. 1140.

que se han hecho varios estudiosos. En realidad no era necesario que entendieran todo. Tampoco sabían latín, y asistían a misa. Ricardo Arias explica que la gente no veía los autos como entretenimiento, sino como parte de un culto. Para ellos era muy parecido a escuchar la misa. Buscaban beneficios espirituales más que diversión. El auto era una prolongación de la liturgia.

Lo que afirma la doctrina católica sobre actos del culto y muy en especial sobre los sacramentos, vale también para los autos: el beneficio que el espectador deriva no depende de su capacidad para entender lo que presencia. El sacramento y el auto actúan independientemente: *ex opere operato* no *ex opere operantis*. La mera asistencia reverente a estas representaciones podía ser garantía de beneficios espirituales.⁸⁹

Estas palabras ofrecen nueva luz sobre el particular. La gente no asiste a misa porque sea divertida, aunque la prefiere cantada con un buen coro. De ahí la popularidad de los autos. Y, además, no cabe duda de que la gente gustaba de ellos. Pedía ver autos de Calderón de la Barca incluso ochenta años después de su muerte. Parker comenta esta preferencia:

...con la defensa de los autos de Calderón, aun después de su muerte, la Junta no sólo manifestaba su juicio crítico sino que, al destacar el hecho de que con ello se aseguraba el éxito de los festejos, recurría explícitamente al gusto del público [...] Es, por tanto, inconcebible que la gente ordinaria no pudiera comprender sus obras. Si se hubiera complacido únicamente a causa del espectáculo, como se ha sugerido, entonces igual hubiera servido un auto de Zamora. No sabemos la medida en que los comprendía, pero sí que debía serlo lo suficiente como para que manifestara su preferencia.⁹⁰

Y aclara el crítico que la gente habría seguido pidiendo los autos de Calderón si no hubieran sido prohibidos en 1765.

1.11 Prohibición

El oficio de juglar fue declarado legalmente “infame” por Alfonso X desde el siglo XIII⁹¹, y en el ánimo de la gente esto se extendió a músicos, actores y cómicos. Los autos sacramentales que se presentaban en Corpus Christi les otorgaron cierto prestigio del cual carecían antes, pero su mala reputación continuó. Su situación social en el siglo XVII era bastante triste, como lo

⁸⁹ Arias, *op. cit.*, p. XXVI.

⁹⁰ Parker, *op. cit.*, p. 16.

⁹¹ González Pedroso *op.cit.*, p. XVII.

describe Díez Borque: es cierto que eran conocidos y admirados, incluso podían enriquecerse, pero pesaba sobre ellos la descalificación moral. Las actrices eran consideradas prostitutas. A los actores se les negaban los sacramentos. Se prohibía enterrarlos en sagrado. Se les criticaba por representar papeles de santos, porque se pensaba que su vida era “marginal”. A un actor no se le permitía comprar un título de nobleza, mientras que un industrial, un comerciante o un labrador rico sí podía hacerlo.

Pero no es una “marginalidad” que se transfiera al propio significado y función de la comedia, alterando el sentido de su mensaje, como dice Sanchis Sinesterra.⁹²

En la “infamia” de los actores se basó la prohibición de los autos sacramentales en el siglo XVIII. González Pedroso opina que fue un pretexto⁹³. El Neoclasicismo influyó en escritores españoles que consideraron la fiesta de Corpus Christi como un resabio de primitivismo de la Edad Media. Don Blas Nasarre, don José Clavijo y Fajardo, don Nicolás Fernández de Moratín condenaron unánimemente los autos. Sus virulentos ataques hallaron eco en Carlos III, quien los prohibió en 1765. Adujo que era un escándalo que personas de dudosa moral estuvieran personificando santos y conceptos sagrados.

El proceso de prohibición de los autos fue gradual. Ya desde 1665 alguien quiso eliminarlos, pero por motivos económicos. Cada año salían más caros:

D. Juan de Tapia, ya viejo, y Regidor de Madrid desde hacía muchos años, [...] sometió a la consideración del Ayuntamiento en 1672 una carta que había escrito en 1665, a la muerte de Felipe IV, pidiendo la suspensión de “las representaciones en carros”, y excusando así una gran parte de los gastos que Madrid tenía que costear.⁹⁴

Antes de sufrir ataques de los seguidores del Neoclasicismo, la fiesta había sido afectada por la prohibición de las danzas. A pesar de las elogiosas palabras de personajes como Zabaleta y Damián de Vega, que encomiaban la alegría en el culto religioso y las comparaban con las danzas del rey David, otros, más quisquillosos en el terreno moral, no las veían con buenos ojos.

⁹² Díez Borque, *op. cit.*, p. 53.

⁹³ González Pedroso, *op. cit.*, p. IX.

⁹⁴ Shergold y Varey, *op. cit.*, p. XXIX.

En 1690 Andrés de Herrera pidió que se suprimiesen las danzas, alegando que los ejecutantes bailaban delante de la Hostia con el sombrero puesto, y que se mezclaban promiscuamente hombres y mujeres, la cara cubierta de una máscara. A la reverencia sustituía la familiaridad. En 1699, un decreto real prohibió las danzas del Corpus. Se había admitido oficialmente un argumento de tipo puritano, igual que se aceptaría en el siglo XVIII para suprimir los autos sacramentales.⁹⁵

Los críticos neoclásicos del XVIII iniciaron una investigación estética de los cimientos teóricos de los autos. Bruce Wardropper explica que,

cuando Ignacio de Luzán publica su *Poética* en 1737, la crítica neoclásica aún no encuentra ambiente para censurar a fondo un género teatral tan grato al público. Luzán se limita a describir el auto, diciendo que es un género que sólo se cultiva en España; de ahí que se salga del ámbito de su preceptiva neoclásica. Únicamente después, cuando se afirma el prestigio de las nuevas normas poéticas, surge la incompreensión y, finalmente, la prohibición de los autos.⁹⁶

Luzán no se atrevió a condenar por completo los autos, porque gozaban del favor popular, pero sus seguidores, más seguros en su posición, los atacaron abiertamente. En 1749, Blas Antonio Nasarre los acusó por primera vez de estar llenos de “anacronismos horribles”. Desde 1762 José Clavijo y Fajardo embistió contra ellos, diciendo que eran “irreverentes y blasfemos”. Nicolás Fernández de Moratín atacó la estructura alegórica, que para él no tenía mérito. Estaba sometido al realismo, por lo que le parecía totalmente inaceptable que dialogaran personajes alegóricos, divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones.

Parker piensa que era lógico que los escritores españoles que defendían el neoclasicismo condenaran los autos. Para ellos, el arte dramático debía ser verosímil, además de respetar las tres unidades de tiempo, de lugar y de acción. Esos principios no tenían nada que ver con lo que Calderón había querido hacer, ni con la tradición que seguía, ni con su herencia cultural.

No se puede inculpar a los neo-clásicos por no darse cuenta de que Calderón ya tenía una respuesta, inteligente y perfectamente coherente, a todo lo que pudieran decir sobre la verosimilitud y las unidades de tiempo y lugar. Los autos pertenecían a un mundo cultural tan ajeno al suyo que, como es natural, no hicieron el menor esfuerzo para estudiarlos o comprenderlos.⁹⁷

⁹⁵ Wardropper, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷ Parker, *op. cit.*, pp. 21-22.

Los neoclásicos veían el arte de forma diferente: querían encasillarlo dentro de una serie de normas y alejarlo de la plebe. Lo consideraban patrimonio de las personas cultas, así que excluyeron al pueblo del derecho a disfrutarlo:

Cultura popular de este tipo, que sale a las calles y plazas de las villas, y que constituye espectáculo para todos, desde el Rey y sus ministros para abajo, no es la clase de festividad que pudiera presentar atractivo alguno para la cultura elegante y refinada del siglo XVIII que excluía al vulgo de esta elegancia y refinamiento. El teatro tenía que estar al servicio de la ilustración y de la reforma educativa.⁹⁸

Parker nos aclara que los autos sacramentales fueron prohibidos principalmente por razones de moda estilística, por seguir una corriente diferente de lo que se había hecho tradicionalmente. Efectivamente, la religión ya no cabía en los teatros⁹⁹. Debía quedarse en las iglesias para no degradarse, y es que había dejado de ser tópic dramático en el resto de Europa.

Uno de los muchos inconvenientes que existen en una monarquía absolutista es que, como el poder está concentrado en una sola persona, guiada por normas religiosas, es fácil que, escuchando lo que el monarca cree que son opiniones de peso, prohíba todo lo que le parezca pernicioso para la moral o el bien público. Esto sucedió en el imperio español, y la serie de anatemas, además de ser muy gravosos, a la larga perjudicaron el desarrollo de la ciencia y del arte, además de privar a los ciudadanos de cualquier tipo de entretenimiento.

Conclusiones

La fiesta del Corpus, con sus mascaradas, con los juegos en que los nobles demostraban su valor, con la procesión de las congregaciones religiosas, con el desfile de carros, con las danzas, la Tarasca, los gigantones y gigantillas, con las mojigangas con que participaba el pueblo, con los adornos de la ciudad entera, era un espacio en que todos participaban. Lo ha dicho Díez Borque:

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

Es el espacio de lo lúdico, más o menos asumido vivencialmente, frente al espacio autónomo del teatro, separado de la vida real de los espectadores.¹⁰⁰

Era la fiesta litúrgica más importante del año. Los españoles derrochaban, cantaban, bailaban y se alegraban, al mismo tiempo que mostraban su fervor al celebrar la presencia de Jesús en la hostia, en una mezcla de rito, mito y banquete. No era una alegría espontánea, sino reglamentada, obligatoria: el desahogo necesario para una sociedad clasista, en la opinión de Bonet:

Mecanismo de defensa colectiva, de válvula de escape de las tensiones y los desgastes producidos por la dureza del trabajo diario y las diferencias de clases [...] Frente al libre albedrío personal se oponía el rígido orden político y social. La sumisión al dogma y a la monarquía estaban fuera de discusión, de la misma manera que cada individuo pertenecía, sin posibles cambios, a un estamento o clase social.¹⁰¹

Al mismo tiempo que la fiesta era un mecanismo de defensa de la monarquía y una válvula de escape para que todos se mantuvieran rígidamente dentro de su estamento social, el teatro en sí se utilizaba como propaganda política en favor de la sociedad clasista. José Antonio Maravall¹⁰² ha estudiado el mensaje ideológico en los dramaturgos más importantes del siglo XVII, encontrando que el teatro era un aliado de la monarquía y del régimen absolutista. Formaba parte importante de una cultura dirigida, urbana y masiva, cuya función de propaganda era un inseparable componente, sobre todo en las fiestas, las manifestaciones más características del barroco. Maravall opina que en la comedia del XVII se dio un dirigismo restaurador, que contribuyó a mantener un elevado grado de inmovilismo social, cuyo objetivo fue contener las innovaciones del orden y de la estructura que se juzgaban amenazadoras.

¹⁰⁰ Díez Borque, "Relaciones de teatro y fiesta...", *op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹ Bonet Correa, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁰² José Antonio Maravall. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, pp. 71-96.

CAPÍTULO DOS

SAN HERMENEGILDO COMO AUTO SACRAMENTAL

En el capítulo anterior hemos visto cómo era la fiesta de Corpus Christi en España. A pesar de que Sor Juana vivía en Nueva España, era el mismo medio social. Barroca ella también, tuvo que enfrentarse a las contradicciones de ser una intelectual en una sociedad que no permitía pensar a las mujeres, una católica que estaba a favor de la libertad de cultos y que se atrevía a escribirlo.

2.1 Sor Juana y el auto sacramental.

La figura de Sor Juana Inés de la Cruz es una de las más conocidas en la historia de nuestras letras. Es difícil hablar sobre ella sin repetir frases conocidas.

Podríamos decir que se nutrió de las letras españolas: de Lope, de Calderón, de Góngora y otros. Escribió dentro del marco que había sido ya establecido antes de su tiempo. Aprovechó las técnicas, pero fue ella misma, totalmente original. Imprimió su sello personal. Octavio Paz considera su obra “algo único, irrepetible y autosuficiente”¹⁰³, aunque parezca una variedad de los estilos imperantes en su época. Ella sabía que no podía singularizarse demasiado. Por eso escribió dentro de los límites ya impuestos, tanto los que se referían al estilo como al género y a la temática. Sin salir de la tradición encontró la manera de expresar ideas que nos parecen modernas, por su punto de vista inteligente y tolerante. Y para expresar este punto de vista diferente del de sus contemporáneos, se apoyó con todos los textos a su alcance: desde la Biblia y los padres de la Iglesia hasta Góngora y Calderón. Es la opinión de Paz que:

El estudio de la obra de sor Juana nos pone inmediatamente en relación con otras obras y éstas con la atmósfera intelectual y artística de su tiempo, es decir, con todo eso que constituye lo que se llama “el espíritu de una época”. El espíritu y algo más fuerte que el espíritu: *el gusto*. Entre la vida y la obra encontramos un tercer término: la sociedad, la historia. Sor Juana es una individualidad poderosa y su obra posee innegable singularidad; al mismo tiempo, la mujer y sus poemas, la monja y la intelectual, se insertan en una sociedad: Nueva España al final del siglo XVII.¹⁰⁴

¹⁰³ Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Seix Barral. 1997. p. 14.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Abreu Gómez, entre otros autores, se interesó en la bibliografía de Sor Juana¹⁰⁵. ¿Cuáles fueron sus libros preferidos, sus principales influencias? Ella bebió de muchas fuentes, tanto tradicionales como contemporáneas. El padre Calleja menciona esa biblioteca:

Su quitapesares era su Librería, donde se entraba a consolar con cuatro mil amigos, que tantos eran los libros de que la compuso, casi sin costa, porque no había quien imprimiese, que no la contribuyese uno, como a la Fe de erratas.¹⁰⁶

Su producción en verso incluye romances, romancillos, seguidillas, endechas, endechas reales, redondillas, epigramas, décimas, glosas, quintillas, sonetos, liras, ovillejos, silvas, etc., poemas de amor, filosóficos, canciones, bailes, loas a los virreyes y a otros personajes destacados de su época, villancicos y letras sacras. En prosa nos legó su descripción del arco que planeó para los virreyes marqueses de la Laguna y condes de Paredes, con el nombre de *Neptuno alegórico*, la *Carta Atenagórica*, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, los *Ejercicios devotos para los nueve días antes del de la Purísima Encarnación*, los *Ofrecimientos para el Santo Rosario...* y otros documentos. Para el teatro escribió las comedias *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*. Incursionó en el auto sacramental en tres ocasiones: *El divino Narciso*, *El divino José* y *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* con sus loas. Hablemos sobre este último.

El padre Méndez Plancarte lo fecha entre 1680 y 1691¹⁰⁷. No se puede señalar un año exacto, pero en 1692 salió publicado *El Mártir del Sacramento* en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana. En 1680 se casó Carlos II¹⁰⁸. Parker aclara que la boda se concertó en 1679¹⁰⁹. En la loa, Sor Juana se dirige al rey, a su esposa y a la reina-madre. Es posible que la Condesa de Paredes, que salió de México para España el 28 de abril de 1688, haya llevado con ella el manuscrito. Iba dirigido a los reyes de España. Es muy probable que fuera

¹⁰⁵ Ermilo Abreu Gómez. *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*. México: SRE. 1925, 455 p.

¹⁰⁶ Diego Calleja. "Aprobacion del Reverendissimo Padre. Diego Calleja. de la Compañia de Jefus", en *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico...* [1670] Edición facsimilar. México: UNAM. 1995. p. 30. La ortografía está modernizada.

¹⁰⁷ Alfonso Méndez Plancarte. "Estudio Liminar". en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. III. Autos y Loas*. Reimp. México: FCE, 1995. p. LXXI.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Alexander A. Parker. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel. 1983. p. 226.

realizado poco antes de la partida de los virreyes, durante el tiempo que permanecieron en la Nueva España, después de ser depuestos de su cargo.

Sor Juana definió *San Hermenegildo* como un *auto historial alegórico*. La división en la que se encuentra, dentro del *Segundo Volumen* publicado en Sevilla en 1692, es la de “Poesías Cómico-Sacras”. Don Alfonso Méndez Plancarte lo considera auto sacramental, y lo cuenta “entre los más perfectos ejemplos de la madera calderoniana, par a par de los óptimos de don Pedro”¹¹⁰. Queda la duda. ¿Se trata de un auto historial alegórico, de un auto sacramental o de una comedia sacra?

2.2 *San Hermenegildo* como poema cómico sacro

En el Renacimiento español la palabra “comedia” no era de carácter genérico. Llevaba ese nombre toda obra teatral representable. El *Segundo Volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* publicado en 1692 se encuentra dividido en los siguientes capítulos: “Crisis sobre un sermón”, “Poesías Lírico-Sacras”, “Poesías Cómico-Sacras”, “Poesías Líricas” y “Poesías Cómicas”. *El Mártir del Sacramento San Hermenegildo* se encuentra entre las “Poesías Cómico-Sacras”, porque se trata de una obra de teatro con motivo religioso.

2.3 *San Hermenegildo* como auto sacramental

El mártir del Sacramento cumple con las características de un auto sacramental:

1. Está constituido en **un acto**, sin división alguna.
2. Se escribió para la fiesta de **Corpus Christi**.
3. Su tema es el **Sacramento de la Eucaristía**. En otros autos, el alma humana se encuentra en peligro y la Eucaristía la salva al final de la obra. Aunque en este caso no sea así, el motivo eucarístico está presente en la historia de *San Hermenegildo*, gracias a cuyo sacrificio España se hizo católica.
4. Según algunos autores, la alegoría, el simbolismo y la metáfora son la razón de ser del género. La **alegoría** es parte muy importante del auto que nos ocupa: entre sus personajes hay cinco virtudes de Hermenegildo, la Fantasía

¹¹⁰ Méndez Plancarte. “Estudio liminar”. *op. cit.*, p. XV.

de Leovigildo, España, la Fama y la Apostasía. La anécdota principal, sin embargo, pertenece a la realidad. Los personajes más importantes representan hombres que existieron y que forman parte de la historia de España.

5. El auto cuenta con **prefiguración** en lo que se refiere a la realeza. Va dirigido al rey de España. La historia que relata es para beneficio de la familia real. Además de darles información sobre sus ancestros, se refiere al simbolismo de la monarquía y muestra las consecuencias de actuar basándose únicamente en el consejo de las autoridades religiosas, sin respeto por la lógica y el sentido común.
6. El **anacronismo** aparece sin afectar la verosimilitud de la historia. En la loa, en una discusión entre estudiantes universitarios, se presentan primero soldados de la Grecia antigua cargando las columnas de Hércules y después Cristóbal Colón, que había muerto hacía más de un siglo, pero eso sólo parece anacrónico sin serlo realmente: éstos últimos no participan en la conversación; sólo ejemplifican el discurso del Estudiante Tercero, quien explica su presencia de esa manera: un ejemplo visual aprovechando la compañía de actores. Se podría considerar anacrónico que los reyes visigodos arrianos desfilen uno tras otro, pero esto se explica porque fueron convocados ante Leovigildo por su propia Fantasía.
7. El auto se diferencia de otros que hacen caso omiso del tiempo: aquí se relata una historia cronológicamente. Lo que se puede considerar **intemporal** es el conflicto filosófico.
8. El **conflicto** es interesante, porque el auto está estructurado **en varios niveles**. La información total no se consigue en una primera lectura. Podemos ver el desarrollo de la acción, pero surgen preguntas en lo que respecta a la actitud de Hermenegildo. Con el conocimiento del **simbolismo** de la monarquía y del martirio se aclaran varias dudas, y finalmente se puede ver la obra como una **totalidad estructurada**, en donde todas las piezas encajan: la historia sirve para transmitir conceptos, con ayuda de la alegoría.

2.4 *San Hermenegildo* como auto historial alegórico

Esto nos lleva a la tercera categoría. En un principio pensé que se trataba de un auto historial alegórico debido a su núcleo anecdótico y a la información que tiene sobre la sucesión de los reyes visigodos. Entonces recordé una portada facsimilar de un libro de Calderón de la Barca publicado en el siglo XVIII, reproducida en sus obras completas. La portada dice: “Autos Sacramentales, Alegóricos, y Historiales del insigne poeta español don Pedro Calderon de la Barca”¹¹¹. Es la edición de Pando y Mier de las obras completas de Calderón de 1717¹¹². Al revisar en el volumen publicado por la editorial Aguilar de autos sacramentales de Calderón, cuáles llevan el doble subtítulo de Alegóricos e Historiales, me di cuenta de que tal nomenclatura no concuerda ni con los personajes ni con el asunto tratado. La mayoría de los Autos que se denominan de esa manera son puramente alegóricos, y no tratan un tema histórico.

Ahora bien, todas las definiciones mencionan que los autos sacramentales son exclusivamente alegóricos. *El mártir del Sacramento* relata hechos verídicos en su mayor parte, y los personajes que simbolizan ideas abstractas permanecen en un segundo plano, apoyando u obstaculizando el desarrollo de la acción dramática. Los autos, aunque basados en el asunto eucarístico, podían tratar argumentos diversos, y la historia, sagrada o profana, se encuentra entre ellos.

De los setenta y nueve autos sacramentales que se atribuyen a Calderón¹¹³, treinta y cuatro tienen exclusivamente personajes alegóricos; treinta y dos son principalmente alegóricos, incluyendo algún personaje bíblico, mitológico o histórico. Éste último es por lo general un santo. Entre los personajes bíblicos, que son los más numerosos, la mayoría pertenecen al Antiguo Testamento, aunque hay once autos con personajes del Nuevo Testamento. Todos los autos tienen algo de alegoría, pero variable en proporción, y existe uno, *El Santo Rey Don Fernando, Segunda Parte*, que no tiene personajes alegóricos. Todos son históricos, exceptuando a un par de ángeles, algunos soldados y una niña vestida de imagen. Lo curioso es que éste, el único auto

¹¹¹ Don Pedro Calderón de la Barca. *Obras Completas. Tomo III. Autos Sacramentales*. 2 ed., reimp. Prolog. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1987, p. 4.

¹¹² Parker, *Autos sacramentales...*, *op. cit.*, p. 147.

¹¹³ Calderón de la Barca, *op. cit.*, 1915 p.

exclusivamente histórico, no está catalogado como “historial alegórico”, mientras que otros que no tienen relación con la historia llevan este subtítulo.

Parker investigó el calificativo ‘historial’ y se dio cuenta de que Calderón llamaba *la letra* o *lo historial* a la narración que sirve de cimiento para la acción dramática¹¹⁴. El significado es muy amplio, porque lo ‘historial’ puede ser algún acontecimiento recogido en su propio tiempo, en la historia, en la Biblia, un episodio del acontecer diario o que proceda de fuentes literarias. Lo historial puede ser histórico, aunque no es necesario que lo sea. Aun cuando el auto tenga un argumento histórico, el escritor no se siente obligado a respetar la verdad de los hechos:

...a dos visos, guardando
los retóricos preceptos
de decir uno y ser otro;
pues fuera, a correr sin velos,
historia y no alegoría,
en cuyos tropos es cierto
que anteponiendo los unos
y los otros posponiendo,
puede la imaginación
variar lugares y tiempos...¹¹⁵

Un auto sacramental no necesariamente se ceñía a la verdad histórica. El dramaturgo podía cambiarla apelando a las licencias retóricas y al uso de la alegoría. Sabemos que Sor Juana, en *San Hermenegildo*, se ceñió a la verdad histórica, pero también utilizó la narración para transmitir conceptos. No vio la necesidad de cambiar los hechos para proyectar ideas, como lo hacía Calderón:

La retórica energía
allá en sus tropos penetra
que un sentido es de la Letra
y otro el de la Alegoría,
cuando explicarte pretende
con lo que se contradice,
pues siendo uno lo que dice
es otro lo que se entiende¹¹⁶

¹¹⁴ Parker. *Autos sacramentales...*, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁵ *Las órdenes militares*, I, vv. p. 104.

¹¹⁶ *El tesoro escondido*, IV, p. 374.

Todo esto nos puede llevar a pensar que no había categorías bien delimitadas entre los diferentes tipos de autos sacramentales, pero esto es falso. Parker refiere que

En la época de Calderón se distinguía entre dos clases de autos: “autos sacramentales alegóricos” y “autos históricos alegóricos”¹¹⁷

Es posible que Valbuena Prat estuviera pensando en esta misma distinción cuando dijo que Calderón escribió dos tipos de autos: históricos y teológicos. Pero para Valbuena los autos *históricos* no eran históricos:

En unos lo que persiste es el estudio de los personajes, la pasión, lo humano, la parte esencialmente *histórica*; al paso que en otros culmina la belleza de la forma, y la idea, el símbolo, lo *teológico*.¹¹⁸

Este crítico aclara que el tema histórico se trataba en los autos llamados “a noticia”. Autos a noticia incluían temas del antiguo Testamento o de la historia o leyenda de España. Por otra parte, en los autos mitológicos y los inspirados en relatos y parábolas del Nuevo Testamento predominaba la alegoría. Estos últimos no eran “a noticia”.

La distinción, sin embargo, no era tan clara como aparenta. Calderón se acogió a la costumbre de asociar las obras, históricas o no, a la celebración de Corpus Christi. Las asimiló por medio del uso alegórico del asunto histórico. Usaba el asunto histórico para ilustrar una lección moral. Por eso no tenía escrúpulos en cambiar la historia cuando le convenía. Con los temas bíblicos era diferente; no deducía una lección moral, sino que llegaba a una interpretación teológica o exegética.¹¹⁹

Parker afirma que aparte de los autos sacramentales totalmente alegóricos y simbólicos que trataban problemas de creencia y aceptación de dogmas, había dos grupos de comedias religiosas: las históricas y las hagiográficas. Las históricas comentaban relatos bíblicos o episodios de los primeros años de la Iglesia. Las hagiográficas, también llamadas “comedias de santos”, eran

¹¹⁷ Parker. *Autos sacramentales...* op. cit., p. 147.

¹¹⁸ Valbuena Prat, *Los autos sacramentales...* op. cit., p. 21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

biografías o leyendas que enseñaban a la gente el camino a la santidad. Derivaban de las obras jesuitas. La tradición de obras de mártires duró más de un siglo. Los jesuitas las escribían en latín para representarse en sus escuelas, pero como alcanzaron mucha popularidad, dramaturgos laicos de Francia, España y Alemania incursionaron en ellas para los teatros públicos:

Hay incluso un ejemplo inglés de una de estas obras de mártires: *Virgin Martyr* de Massinger, sobre la vida de Santa Dorotea. El tema general es la persecución de un cristiano por la fe que profesa, y cómo elige la muerte antes de retractarse.¹²⁰

A pesar de tratarse de un auto sacramental, el que nos ocupa no está lejos de la hagiografía. Es la historia de un mártir, como tantas otras que gozaron de popularidad en la época. Pero si el asunto es común a lo que se hacía en su época, tiene un tratamiento original. El tema histórico no era ajeno al drama, la comedia y el auto sacramental. La historia, en crónicas, leyendas y romances, era una fuente segura de argumentos que el público conocía y que el dramaturgo podía usar para plantear conflictos fuertes, como la oposición de clases. Díez Borque opina que

...esta utilización del *pasado* podía servir como motivo de exaltación patriótica y cristiana, asociando, en la lucha contra el no católico, los dos grandes sistemas de valores, para mostrar una España “católica, gloriosa y triunfante”. como dice E. W. Hesse¹²¹

Tres puntos se resaltan aquí: la exaltación patriótica y cristiana, la lucha contra el no católico y España gloriosa y triunfante. Si los buscamos, los podemos encontrar todos en *San Hermenegildo*, con diferencias significativas: la “exaltación patriótica y cristiana” que siente Leovigildo al pensar en la historia de España¹²² lo lleva al abuso del poder, al baño de sangre y al filicidio. En “la lucha contra el no católico” vemos la victoria del no católico sobre el católico. La “España gloriosa y triunfante” es no católica. El auto es una hagiografía de San Hermenegildo, pero retrata en los arrianos la actitud de los monarcas católicos

¹²⁰ Parker. *La imaginación y el arte...*, op. cit., p. 350. Un estudio de orígenes y desarrollo de las obras de mártires en Europa fue escrito por Elida Maria Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Martyrerdrama des 17. Jahrhunderts*. Berna/Munich. 1967.

¹²¹ Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII*, op. cit., pp. 171-172.

¹²² Sor Juana. *Segundo volumen...* op. cit., pp. 139-140, vv. 1049-1088.

del siglo XVII, y para hacerlo emplea las técnicas de los dramaturgos católicos en un sentido diferente del usual.

Díez Borque dice que, en general, los dramaturgos evitaban criticar

...una situación político-económica tan deteriorada y equivocada de mantener el prestigio de España en numerosos campos a la vez, a costa de una sangría en hombres y dinero que agotó nuestra economía. El drama histórico puede ser instrumento de propaganda bélica y exaltación patriótica, a la vez que sostén de la monarquía absoluta.¹²³

Así es que nuestra monja tuvo por un lado la inteligencia para darse cuenta de los errores del sistema político en que vivía, y por otro lado el valor de criticarlo en una obra literaria dirigida a los reyes de España y a los altos eclesiásticos. Hizo lo que los demás dramaturgos evitaron. Su obra lo prueba.

Conclusiones

Por su género, *San Hermenegildo* es una comedia. En la edición de 1692, está ubicado entre las Poesías Cómico-Sacras. Esto lo clasifica en tres palabras: es poema por su versificación, es cómico por tratarse de una obra de teatro y es sacro por el asunto religioso.

Por el subgénero, es un auto sacramental; cumple con casi todas sus especificaciones: Fue escrito para representarse en la fiesta de Corpus Christi. Su asunto es la Eucaristía, al narrar la historia del mártir del Sacramento. Contiene alegoría, tanto en metáforas de la obra en sí como en personajes y en los diversos niveles en que se desenvuelve la acción. Hay prefiguración, puesto que los reyes del siglo VI se refieren metafóricamente al rey del siglo XVII. El anacronismo está presente sólo como ejemplificación de conceptos, sin afectar la verosimilitud de la acción. La intemporalidad es la única característica que no se cumple. Aquí hay tiempo lógico y necesario para el desarrollo de acciones creíbles. El conflicto se lleva a cabo en el nivel físico, con guerra y muerte, en el psicológico, con manipulación, destrucción de lo más amado y autoinmolación, y en el nivel filosófico al presentar la absurda crueldad y las contradicciones en la lucha por la supremacía entre dos religiones casi iguales.

¹²³ Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII*, op. cit., p. 172.

Por el tema, es un auto historial alegórico: cuenta con alegoría y narra el martirio de un personaje de la historia de España.

CAPÍTULO TRES

APLICACIÓN DEL MODELO ACTANCIAL PARA ENCONTRAR LAS FUERZAS QUE ORIGINAN LA ACCIÓN DRAMÁTICA

En *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz, apliqué el Modelo Actancial, un método de análisis que tuvo su origen en los estudios de Vladimir Propp (1895-1970).

A mediados del siglo XX se conocieron en Europa las investigaciones realizadas por un grupo de rusos, que propusieron nuevos modos de analizar la literatura en los primeros años del establecimiento del régimen socialista soviético. A esta escuela de pensamiento se le conoce como formalismo. En 1958 salió publicada la traducción inglesa del libro *Morfología del cuento* del etnólogo y folklorista ruso Vladimir Propp, el cual había sido editado en Moscú en 1928. Propp no se consideraba a sí mismo formalista, pues actuó en forma independiente, pero varios críticos lo incluyen dentro de esta escuela. Trató de encontrar las partes constitutivas del cuento ruso popular maravilloso. Descubrió que en ellos había elementos que no variaban, a los cuales llamó *funciones*. Distinguió treinta y una funciones y las agrupó en siete esferas de acción, de acuerdo con siete categorías de personajes.

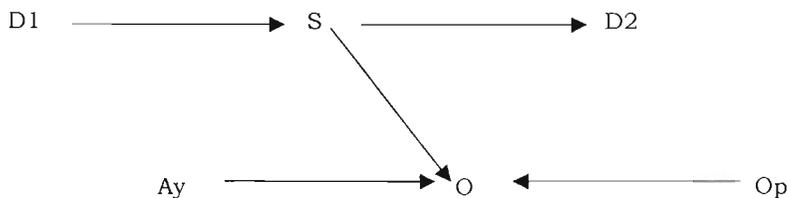
En forma separada y casi simultánea trabajaba en Francia el filósofo y profesor universitario Étienne Souriau (1892-1979). Analizando los textos dramáticos, encontró un sistema de seis fuerzas que diseñaban las situaciones dentro de la acción dramática. Simbolizó estos sistemas mediante signos astronómicos y del zodiaco y publicó sus observaciones en 1950.

Apoyándose en los sistemas de Propp y de Souriau, Algirdas Julien Greimas (1917-1992) construyó un modelo de análisis general que puede ser aplicado en todo relato y mito, donde presenta seis fuerzas o categorías que él llama actantes. Éstos están distribuidos en tres parejas: Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Ayudante-Oponente. La primera pareja se encuentra unida por una relación de deseo. Es la más importante de las tres, ya que marca la trayectoria de la acción. La segunda está inspirada en el circuito del habla. El proceso de comunicación debe contar siempre con un emisor y un receptor, que aquí se denominan Destinador y Destinario. La tercera pareja está vinculada por el eje del poder, o bien, el del saber. Produce las circunstancias en las cuales

se va a desarrollar la acción. El Ayudante y el Oponente pueden estar o no representados por personajes antropomorfos. Greimas explicó que podía tratarse también de “proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas en relación con su deseo”¹²⁴.

En su libro *Lire le theatre*, Anne Ubersfeld tomó el Modelo Actancial de Greimas y lo modificó para aplicarlo al drama. Su libro fue traducido y adaptado al español por Francisco Torres Monreal, quien lo editó llamándolo *Semiótica teatral*¹²⁵.

El modelo actancial se aplica en escenas o secuencias, para encontrar el nivel profundo de la acción. Resulta un instrumento útil y sencillo para el análisis. Se toman en cuenta las siguientes fuerzas:



“S” representa al Sujeto y “O” al Objeto de su deseo. La flecha que los une está ligeramente inclinada para indicar el movimiento, la acción que lleva al Sujeto hacia su Objeto. “D1” simboliza el Destinador, esto es, el impulso que actúa sobre el Sujeto y que lo obliga a tomar una acción efectiva para lograr su Objeto; “D2” es el Destinatario, o sea el personaje beneficiado por la acción. “Ay” representa al Ayudante del Sujeto. Se encuentra en el eje inferior, ya que es una fuerza que actúa directamente sobre el Objeto. Lo mismo pasa con “Op”, el Oponente. Exceptuando al Sujeto, que siempre es antropomorfo, las otras fuerzas que intervienen en la acción dramática pueden ser personajes, objetos, ideas abstractas, etc.

¹²⁴ Algirdas Julien Greimas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971, p. 275.

¹²⁵ Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*. Trad. y adapt. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Univ. de Murcia, 1989.

He utilizado el modelo para esclarecer la acción dramática en un nivel profundo del Auto Sacramental *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

Intento una lectura cuidadosa, para que no escape al análisis ningún dato importante. La aplicación del modelo actancial es apropiada para analizar una obra en detalle, tomando en cuenta todos los sujetos que actúan y dibujando un modelo para cada acción que se lleva a cabo. La presentación con flechas, sin embargo, resulta excesivamente larga y monótona, por lo que la he vaciado en una tabla, que incluyo en el apéndice.

El modelo actancial se aplica a cada escena. A esto le llamamos micro-secuencia. Inicié la aplicación con la Loa que precede al Auto. Después apunté las micro-secuencias del Auto en sí. Vacié el resultado del análisis en una tabla que se presenta a continuación. Partiendo de las micro-secuencias, saqué las más importantes, primero de la Loa y después del Auto. Estas micro-secuencias que pueden servir como un resumen se llaman meso-secuencias. Revisé después las meso-secuencias con el objeto de elegir la más importante. Para ello tomé en cuenta la frecuencia en que aparece el Sujeto de ese modelo en la obra y su trascendencia para las acciones sucesivas. Analicé con cuidado cuál de los Sujetos es el más activo para determinar su importancia. Ahí encontré una dificultad, que explico más adelante. Terminé los cuadros con la enunciación de la macro-secuencia, o sea, de la acción principal de la obra. De ella se puede derivar el tema general del Auto Sacramental, la ideología y las motivaciones de los personajes.

Para aclarar el procedimiento, enumero nuevamente los pasos del análisis semiótico:

- 1.- Aplicar el modelo actancial a cada escena.
- 2.- Vaciar en una tabla bajo el nombre de **micro-secuencias**.
- 3.- Sacar los modelos más importantes o **meso-secuencias**.
- 4.- Extraer del total el modelo general o **macro-secuencia**.
- 5.- Poner esta última en palabras para que resulte la **enunciación** general de la obra.

En México el análisis semiótico se empezó a utilizar hace aproximadamente treinta años. Es una forma relativamente nueva de estudiar la obra literaria.

En el Apéndice se pueden consultar las tablas en donde se vaciaron los resultados de la aplicación del modelo actancial. A continuación explico el resultado del trabajo.

3.1 Enunciación de los resultados de la aplicación del modelo

En la loa se presentan un par de estudiantes discutiendo sobre la mayor fineza de Cristo. El tema de la mayor fineza de Cristo sería tratado por Sor Juana con más amplitud en un escrito posterior: la *Carta Atenagórica*, en la que hay toda una argumentación teológica contra los postulados del jesuita portugués Antonio de Vieyra. Un tercer estudiante, mayor que los anteriores, intenta conformarlos. Para ello hace aparecer a un grupo de personas que afirman que no hay nada más allá de las columnas de Hércules, y después a otro grupo, encabezado por Cristóbal Colón, que dice que sí lo hay, que vienen de una tierra hasta entonces desconocida. Tanto el grupo que defiende el *non plus ultra* como el grupo de marineros resultan ser parte de la argumentación del Estudiante Tercero. La Loa entera puede considerarse como una escena, por lo cual se le designó solamente una micro-secuencia, que puede expresarse de la siguiente manera:

El deseo de terminar con el pleito impulsa al Estudiante Tercero a apoyar la opinión de Santo Tomás, en beneficio de la paz. Éste dijo que el mayor beneficio de Cristo a la humanidad fue quedarse en el Sacramento de la Eucaristía. Es tesis muy a propósito para incluirla en un auto sacramental, que debe tratar precisamente el tema eucarístico. Para defender su posición, el Estudiante Tercero se apoya en tres argumentos: la eucaristía es el mayor beneficio para el hombre; el quedarse en ella fue posterior a la decisión de padecer, y el motivo del lavatorio queda invalidado. Inicialmente, el Estudiante Primero se opone a la argumentación del Estudiante Tercero, pero después se convence y termina la disputa.

Paso a ocuparme del auto. Sor Juana Inés de la Cruz no puso en él división alguna, como consta en la edición facsimilar publicada por la UNAM en 1995. Lo he dividido en veintidós micro-secuencias, tomando en cuenta cada una de las acciones dramáticas. Para hacerlo más claro aún, separo la introducción y el desenlace del grueso de la obra.

La mayoría de los Autos Sacramentales son exclusivamente alegóricos. Éste tiene intercaladas escenas históricas con escenas puramente alegóricas. La diferencia entre ambas es fácil de distinguir. Puse en cursiva las micro-secuencias alegóricas, como se ve en la tabla del apéndice. Es posible que su lectura no sea clara, por lo que también voy a enunciar las micro-secuencias.

Introducción:

1.- La curiosidad de descubrir si Hermenegildo puede conformar las Virtudes contrarias¹²⁶ impulsa a la Fe a desear que éstas ejerciten su constancia, confundiéndolo para ver cuál de ellas prevalece. Esto es en beneficio de la religión católica, o sea la misma Fe. Las Virtudes le ayudan en su propósito y no hay oposición. Esta escena es alegórica, igual que la siguiente.

2.- Sus contrarias imaginaciones impulsan a Hermenegildo a desear saber qué hacer, en beneficio de sí mismo: avenirse con su padre es caritativo y logrará la Paz, pero afectará a Verdad y a Justicia, quienes le instan a hacer la guerra. A su deseo de saber qué hacer se oponen las Virtudes; decide consultar al obispo Leandro.

3.- Por orden del rey Leovigildo, Geserico desea convencer a Hermenegildo de que obedezca a su padre en beneficio de la paz del reino y de la defensa de la religión establecida, el arrianismo. Le ayudan a convencerlo la historia, la necesidad de una nación unida, la lealtad, el patriotismo y la paz, pero se opone a ello la religión católica, representada por Leandro e Ingunda, su esposa.

Desarrollo:

4.- Ingunda le reclama a Hermenegildo que le oculte la entrevista con Geserico. Escucha la conversación detrás del cancel, y no encuentra oposición de su marido.

5.- La entrevista con Tiberio impulsa a Leandro a convencer a Hermenegildo de que entregue como rehenes a su esposa y a su hijo, para que Tiberio lo auxilie con tropas. La misma Ingunda ayuda a convencer a Hermenegildo de entregarla, pero él se opone.

¹²⁶ Las Virtudes, como personajes del Auto Sacramental, son interesantes; no son teologales ni cardinales. Trato este tema con amplitud en el capítulo de Personajes, pp. 117-126.

6.- El discurso de Leandro impulsa a Hermenegildo a enviar a sus familiares como rehenes de guerra, en beneficio de la Fe católica. Le ayuda a ello su resignación y nadie se opone. Estas últimas cuatro micro-secuencias son históricas. La siguiente es alegórica.

7.- La religión arriana impulsa a la Fantasía de Leovigildo a convencer a este rey (mostrándole la genealogía de la monarquía visigoda y la gloria que ha conseguido España con el arrianismo), de que se venga de Hermenegildo que ha mudado de religión. Le ayudan a la Fantasía su propia fuerza, España y la Fama; nadie contradice.

8.- Lo que ha mostrado la Fantasía impulsa a Leovigildo a desear que Hermenegildo regrese al arrianismo, en beneficio de la estirpe real de los visigodos. Le ayudan la embajada de Geserico y sus propias oraciones. Se opone Hermenegildo.

9.- Las noticias que trae Geserico impulsan a Apostasia, mayor prelado de la religión arriana, a desear que Leovigildo use su poder contra Hermenegildo, en beneficio del rey de España y del arrianismo. Le ayuda su influencia sobre Leovigildo. Se opone Recaredo, que no desea la guerra.

10.- La declaración de guerra de Leovigildo impulsa a Recaredo a desear convencer a su padre que muestre clemencia con Hermenegildo. Se ayuda con argumentos a favor de su hermano, pero se oponen Apostasia y el mismo Leovigildo.

11.- Nuevamente se presenta la alegoría: El rompimiento de Hermenegildo con Leovigildo impulsa a las Virtudes a disputarse el laurel de la gloria, en beneficio de cada una de ellas. A esta disputa se opone la Fe.

12.- En una escena histórica, el asedio de Sevilla impulsa a Hermenegildo a huir a Oset para beneficiar a Sevilla. Le ayudan sus soldados y no hay oposición, pues Leovigildo no lo advierte.

13.- La huida de Hermenegildo impulsa a Leovigildo a incendiar Sevilla para satisfacer su ira. Le ayudan sus soldados y nadie se opone.

14.- La derrota impulsa a Hermenegildo a desear refugiarse en el templo, en beneficio de sí mismo. Le ayuda la oportunidad pero se opone Recaredo que en ese momento sale de la iglesia.

15.- El encuentro con Hermenegildo impulsa a Recaredo a desear que su hermano se rinda para que no lo maten. Le ayuda su amor fraternal y no hay oposición.

Desenlace:

16.- La rendición de Hermenegildo impulsa a Leovigildo a desear apresarlos para ver si es cierto que se reduce a la ley arriana. Le ayuda su poder real y Recaredo se opone.

17.- La petición de Leovigildo impulsa a Apostasía a desear darle la comunión a Hermenegildo en beneficio del arrianismo. Le ayuda Leovigildo y se opone Hermenegildo.

18.- La prisión impulsa a Hermenegildo a desear el sufrimiento para que su alma alcance el cielo. Le ayuda el haberlo perdido todo.

19.- La situación de Hermenegildo impulsa a Apostasía a ganarse su confianza con promesas de libertad, para ofrecerle la comunión. Se oponen a ello las Virtudes de Hermenegildo.

20.- La propuesta de Apostasía impulsa a Hermenegildo a defender el Sacramento de la Eucaristía en beneficio de la Fe católica. Le ayuda el argumento de que sólo los sacerdotes católicos tienen autoridad para consagrar. Se opone Apostasía.

21.- La resistencia de Hermenegildo impulsa a Apostasía a ordenar que corten la cabeza del rey de Sevilla, en beneficio de la religión arriana. Le ayudan su poder y el mismo Hermenegildo; no hay oposición.

22.- En una última escena alegórica, debido a la muerte de Hermenegildo, las Virtudes se alegran y cantan porque hay un mártir del Sacramento en beneficio de la Fe católica.

De las veintidós micro-secuencias, cinco son alegóricas: la primera, la segunda, la séptima, la undécima y la vigésimo segunda. Las otras diecisiete son históricas. Para hacer una secuencia principal de todas ellas, había que tomar en cuenta los sujetos que aparecen con más frecuencia. Me concentré en ellos, haciendo a un lado los incidentales. Principié con Hermenegildo. Aparece como sujeto en seis ocasiones.

Cuando nos encontramos con él por vez primera, las cuatro Virtudes lo acosan. Misericordia y Paz le aconsejan que obedezca a su padre, que no provoque una guerra civil en España. Justicia y Verdad lo conminan a hacer la guerra en defensa de la religión católica. Hermenegildo, impulsado por sus contrarias inaginaciones, desea saber qué hacer. Decide pedirle consejo a su confesor, el obispo Leandro. Aquí encontramos una situación contradictoria. Si la indecisión consiste en estar del lado de su padre, que representa a la religión arriana, o ponerse del lado de la religión católica, apoyada por el obispo Leandro y por Ingunda, esposa de Hermenegildo, ¿por qué Hermenegildo decide pedir consejo a Leandro? ¿Cómo puede el obispo ser juez y parte? Esto nos hace pensar que la indecisión no es tal, pues es claro que Leandro le va a aconsejar la guerra en defensa de la religión católica. Cuando Hermenegildo parece dudar ya es católico. Fue convertido por Ingunda y Leandro. Ya impuso esta religión en todo su reino, el de Sevilla. Además, poco después nos enteramos de que Leandro ha ido a Constantinopla a solicitar el auxilio de las tropas del emperador romano Tiberio, para hacer la guerra a Leovigildo. Entonces, la decisión de luchar contra su padre ya había sido tomada por Hermenegildo antes de que se aparecieran ante él las cuatro Virtudes con proposiciones contrarias. En cualquier caso, al presentarse, Hermenegildo parece luchar contra sí mismo.

En su segunda acción, Hermenegildo, impulsado por Leandro, acepta, con dolor, enviar a Constantinopla a su esposa Ingunda y a su hijo como rehenes del emperador Tiberio; esto, a cambio de ayuda militar. No desea hacerlo, pero accede a separarse de su familia para demostrarle a Leandro y a Ingunda que la religión católica es lo más importante para él. Con ello se resigna a lo que él considera que es la voluntad de Dios.

Las siguientes dos acciones de Hermenegildo son la huida y el intento de esconderse en un templo, debido a que pierde la guerra. El quinto deseo que exterioriza es el de padecer por Cristo, para ganarse el cielo. Hasta aquí ha prevalecido la inercia en el carácter de Hermenegildo. Digo "inercia" porque todas sus acciones las ha llevado a cabo presionado por terceras personas. Son otros quienes lo impulsan a actuar. Al principio, se deja guiar completamente por el obispo Leandro y por su esposa Ingunda. Cuando está solo y pierde la guerra, acepta la propuesta de su hermano Recaredo de rendirse. La única acción que

realiza sin obedecer un consejo externo es la última, la que lo convertirá en mártir: defender el sacramento católico de la Eucaristía, negándose a tomar la comunión de manos del prelado arriano.

Todas estas contradicciones en el carácter de Hermenegildo hacen pensar que hay más de un solo nivel de información en la obra. El rey de Sevilla parece llorar, enternecido con el cariño de su padre, pero no hace nada por conformarse o reunirse con él. Parece dudar entre la guerra y la paz, pero lo conocemos en una tienda de campaña, en pie de guerra, y ya pidió tropas a Tiberio. Por otro lado, no hay razón válida para esta guerra, pues Leovigildo permite el libre uso de la religión católica en sus tierras: lo afirma Recaredo. La pregunta lógica que viene a la mente es: ¿por qué o para qué lucha Hermenegildo? Y la respuesta lógica es que lucha impulsado por su confesor y por su esposa, y lo que desea es implantar el catolicismo como única religión. Por lo tanto, ninguna de las micro-secuencias refleja en verdad su deseo. Los diferentes niveles de información que la obra tiene, los mensajes que hay que leer entre líneas, no permiten sacar la macro-secuencia de las micro-secuencias. Hay que inferirla por la otra información: la oculta.

La secuencia que engloba el sentido de la obra, independientemente de las acciones que vemos realizar a Hermenegildo, es la que inferimos por sus actos anteriores: está en pie de guerra contra su padre, ha pedido tropas a Tiberio, ¿por qué?, ¿para qué?

Presionado por el obispo Leandro, su confesor, y por Ingunda, su esposa, Hermenegildo desea implantar el catolicismo en España como religión única, en beneficio de la Fe católica. Le ayuda el poder que le otorgó su padre y se opone su mismo padre, Leovigildo.

Antes de elegir ésta como la macro-secuencia de la obra, hay que analizar a los otros personajes. Leovigildo aparece como sujeto en cuatro ocasiones. contra las seis de Hermenegildo; sin embargo, también impulsa la acción de Geserico, y lo encontramos discutiendo con su propia Fantasía. Si añadimos estas dos, ya son seis las micro-secuencias en que Leovigildo puede ser considerado Sujeto. Si tomamos en cuenta que Leovigildo actúa en consonancia con Apostasía, quien lo apoya en todo momento, y que éste aparece como sujeto en cuatro ocasiones, el total de acciones de los defensores de la religión arriana

sube a nueve. Ahora bien, podemos hacer lo mismo con el bando católico, y añadir las acciones de la Fe, las otras cuatro Virtudes, Ingunda y Leandro, que suman cinco a las seis de Hermenegildo, haciendo un total de once acciones de los defensores del catolicismo.

A primera vista, parecería que los arrianos son los más activos: Geserico intenta convencer a Hermenegildo con muchos argumentos: la historia de España, su unidad, la lealtad, el patriotismo y la paz. La Fantasía de Leovigildo le da vida en imágenes alegóricas a la historia que contó Geserico. Leovigildo no muestra indecisión: ama a su hijo, pero actúa como rey, haciendo uso de su poder en todo momento. Si Hermenegildo no puede ser convencido con argumentos, se recurrirá a la fuerza. Leovigildo vence en la batalla, le prende fuego a la ciudad de Sevilla, carga a su hijo de cadenas, lo encarcela y le presenta la prueba de la comunión para ver si es cierto que se reduce a la obediencia. Toda esta actividad muestra a los arrianos como agresores, pero hay dos puntos en contra de considerarlos los sujetos más activos: en primer lugar, el análisis de la situación inicial de Hermenegildo y de sus motivaciones secretas nos ha mostrado ya que él comenzó las hostilidades y que su padre sólo está defendiéndose; en segundo lugar, una simple operación matemática nos dice que el total de acciones de los católicos es de once contra las nueve de los arrianos.

Leovigildo y Apostasía son personajes activos, con muchos ayudantes y oponentes (la oposición marca la acción dramática; por ella tenemos lucha de fuerzas), mientras que Hermenegildo es más pasivo y en tres de sus seis micro-secuencias no tiene oposición. Esto significa que el 50% de sus intervenciones cuenta con acción dramática, mientras que en los defensores del arrianismo es el 75%. Sólo tres de sus nueve intervenciones carecen de oposición.

Este hecho no es extraño. Un mártir por definición es el que sufre la persecución de otros, no el que lleva a cabo las acciones. Ya es sorprendente que cuente con acción dramática en el 50% de sus intervenciones. Si Sor Juana lo hubiera presentado más activo, no se habría justificado ni su martirio ni su santidad.

Rainer Hess¹²⁷ explica que el drama religioso trabajó con tipos genéricos esquematizados, quitando a sus personajes las características humanas

individuales y las diferencias psicológicas. La división tajante entre buenos y malos se acentuó en estas comedias sacras con una intención moralizante. Cita en su libro la explicación que ofrece Brinkmann al respecto:

Elo no es tanto una incapacidad para ver lo singular en las cosas cuanto la voluntad deliberada de ver por doquiera el sentido de las cosas en sí, en su relación con lo sublime, en su idealidad espiritual, en su significación universal. Se busca en todo precisamente lo impersonal, el valor de modelo, de caso general. La carencia de visión personal es hasta cierto punto intencional, pero más aún una consecuencia de la mentalidad universalista imperante a la sazón que una característica propia de un bajo grado de desarrollo intelectual.¹²⁸

Como la intención era moralizante, los personajes estaban muy esquematizados en tipos fijos. Representaban determinadas cualidades y defectos, por lo que los dramaturgos se ceñían al esquema. Los personajes no eran individuos psicológicamente complejos. El drama debía ser universal y sin tiempo. Los personajes sagrados: Dios Padre, Cristo, María, los ángeles, profetas, santos, eremitas y héroes de la Fe debían mostrar con su actitud diferentes grados de lo bello y lo bueno. Sólo los personajes profanos podían ser cómicos o mostrar defectos como la indecisión. Hess insiste en la pasividad que era característica inherente de los personajes sagrados:

Los personajes sagrados se caracterizan [...] por su "pasividad", y ello en un doble sentido del vocablo: padecen, como los santos y los mártires, y desde el punto de vista dramático permanecen inmóviles, no actúan, quedan distanciados del personaje profano. Esta distancia estática, que significa perfección, suele ser simbolizada en los dramas religiosos por medio de la metáfora del espejo.¹²⁹

La construcción de los dramas religiosos españoles de los siglos XV y XVI, continuadores de la tradición medieval, no puede aplicarse al auto sacramental de Sor Juana. Hay muchas diferencias. En primer lugar, los personajes de *San Hermenegildo* son individuos complejos psicológicamente hablando. No son tipos que personifiquen determinadas cualidades y defectos, puestos ahí exclusivamente por una lección moral. Son seres bien dibujados. En segundo lugar, no encontramos comicidad alguna. Sin embargo, tomando en cuenta que los autos sacramentales del siglo XVII se nutren de la tradición medieval, la

¹²⁷ Rainer Hess. *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*. Versión española de Rafael de la Vega. Madrid: Gredos. 1976. p. 20.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

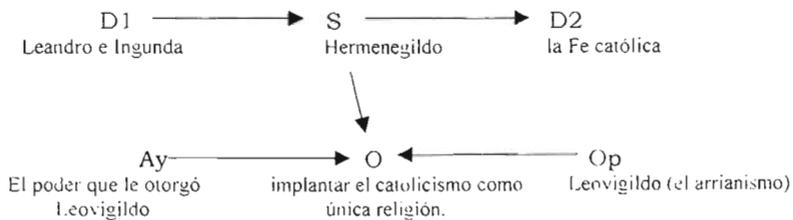
pasividad de los personajes sagrados de los dramas religiosos antiguos puede explicar que Hermenegildo se nos presente de una forma tan pasiva. No es que efectivamente lo fuera; Sor Juana, en un segundo nivel de información, nos dice que él se levantó en armas contra su padre y pidió tropas al emperador extranjero. Eso no muestra pasividad, pero en el auto sí es pasivo. Ella no podía mostrarlo abiertamente agresivo, porque se trataba de un santo.

Así se explica la actitud tierna y amorosa de Hermenegildo, pero repito que no se puede soslayar la información oculta que se maneja en esta obra barroca, llena de intersticios.

Un tercer nivel de información está en que la obra no solamente trata del martirio de Hermenegildo y de una guerra de religión, sino del significado de la monarquía, de su razón de ser, razón que está íntimamente ligada a la figura del mártir.

Debido a la complejidad de la obra y a la lucha de fuerzas, decidí trabajar con dos macro-secuencias que muestren los puntos de vista de las fuerzas en conflicto. En esta obra aparecen dos cuadros actanciales generales: uno donde el sujeto es Hermenegildo y el otro donde el sujeto es Leovigildo. Primero veamos el cuadro de Hermenegildo, porque es el que da nombre al auto y el sujeto más importante:

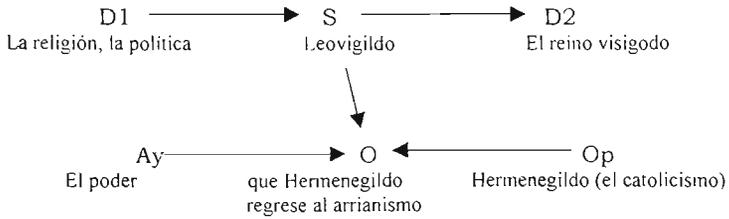
CUADRO I



Lo podemos enunciar de la siguiente manera: Presionado por el obispo Leandro, su confesor, y por Ingunda, su esposa, Hermenegildo desea implantar el catolicismo como única religión, en beneficio de la Fe católica. Le ayuda el poder que le entregó su padre, Leovigildo, y se opone a ello su mismo padre, quien representa otra religión: el arrianismo.

A continuación presentamos el cuadro en que Leovigildo es sujeto:

CUADRO II

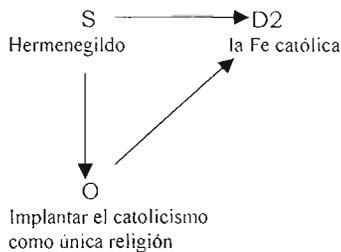


La religión arriana y la política (historia, tradición y poder) impulsan al rey visigodo de España, Leovigildo, a desear que su hijo Hermenegildo, rey de Sevilla, regrese al arrianismo, para que pueda continuarse su linaje en el trono de España bajo la religión de los visigodos: el arrianismo. Le ayuda su poder y se opone Hermenegildo, quien se sostiene en la religión católica, influenciado por su esposa Ingunda y por el obispo Leandro.

Este personaje es muy activo, pero su actitud es una reacción a la guerra que le está declarando el hijo.

Si observamos los triángulos que se forman, será posible profundizar tanto en la acción dramática como en los motivos ideológicos y psicológicos que mueven a actuar a los personajes. El primero de estos triángulos es llamado ideológico.

Triángulo ideológico

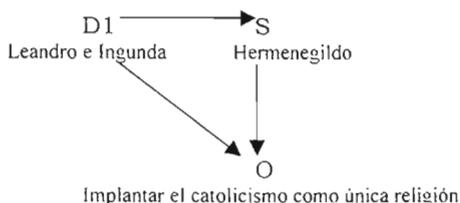


El triángulo ideológico: Sujeto-Objeto-Destinatarario señala quién es el beneficiario de la acción. Aquí se forma el triángulo porque cada uno de los actantes tiene relación con los otros dos. Hermenegildo desea implantar el catolicismo y siempre piensa en la Fe; su esposa y su confesor se la recuerdan en

egoístas, pero para determinar esto hay que tomar en cuenta que Leovigildo hizo reyes a sus hijos en vida, cediéndoles territorio. Además, cuando su Fantasía se presenta frente a él, lo convence con las figuras de España, de la Fama y de la sucesión de la monarquía visigoda. Lo que Leovigildo desea no es el poder para sí mismo, pues ya lo tiene, sino la gloria de España. Quiere la unidad y la continuación de su estirpe en el trono. Cree que sin la religión arriana faltará también todo esto. Se ve obligado a convertirse en enemigo de su hijo preferido a cambio de su ideal. Bajo este último punto de vista, sus motivos no son egoístas, sino altruistas.

Pasemos al segundo triángulo, el psicológico.

Triángulo psicológico



Leandro e Ingunda impulsan a Hermenegildo a desear implantar el catolicismo como única religión. Es el acto que engloba el auto sacramental. Todas las fuerzas están relacionadas, así que se forma el triángulo. A Hermenegildo lo presionan constantemente, su esposa más. Ella está al tanto de todo lo que él hace, lo espía, le habla mal de su padre, cuestiona su fe:

¿Qué haces por Dios, si no vences
Por él tu mayor cariño?¹³¹

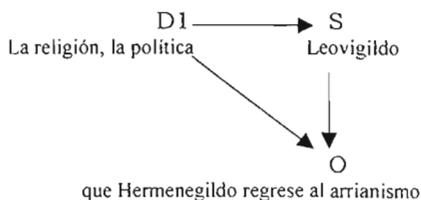
Lo dice también Geserico:

Y de Leandro, en fin, solicitado
No menos, que de Ingunda persuadido,
Por el cristiano bando declarado,
No admite de las paces el partido...¹³²

¹³¹ Segundo volumen.... op. cit., p. 133, vv. 783. 784.

¹³² Ibid., p. 142, vv. 1161-1164.

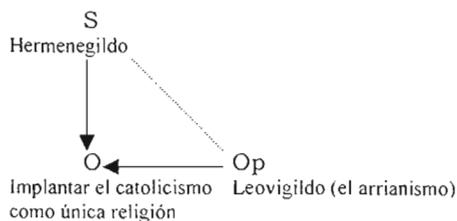
Es evidente en la obra la influencia de Leandro y de Ingunda sobre Hermenegildo. Este triángulo sirve para mostrar lo que motiva a actuar al personaje. La comparación con el de Leovigildo remarca que ambos gobernantes se sentían obligados por sus respectivas creencias. Leovigildo por el arrianismo y Hermenegildo por el catolicismo. La tragedia sobrevino porque ninguno quiso ceder en la defensa de su religión:



La religión arriana y la política, conformada esta última por la historia de España, la tradición goda y el poder, impulsan a Leovigildo a desear que Hermenegildo regrese al arrianismo. El triángulo se forma porque para la defensa de la religión, del poder visigodo y de la tradición es necesaria la reconversión de Hermenegildo. Este triángulo nos permite observar que Leovigildo no está actuando como padre de Hermenegildo, sino como monarca. Se siente responsable de la defensa de su religión. Cree que la continuidad de los visigodos en el poder dependen de su capacidad para controlar a su hijo. Está dominado por creencias inculcadas desde su infancia y siente que lo presionan no solamente su pueblo y los prelados arrianos, sino la historia. Este triángulo también nos permite saber que la ideología de Leovigildo es la que le ha sido transmitida por la tradición del arrianismo visigodo, y por ella es capaz de sacrificar a su hijo amado.

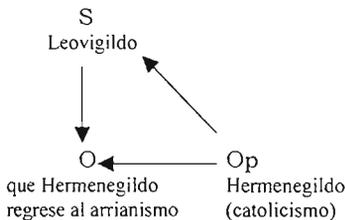
En seguida se mostrará el triángulo activo.

Triángulo activo



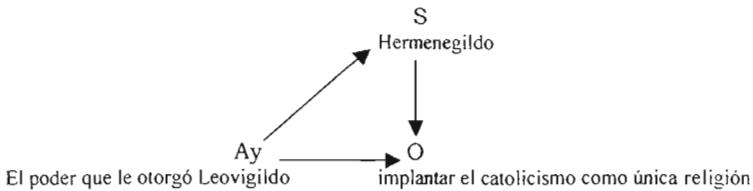
Este triángulo determina la función del Oponente. Se le llama “activo” porque la oposición crea conflicto, y éste conduce a la acción dramática. El “triángulo activo” marca el grado de acción y de tensión dramática.

Leovigildo se opone a la determinación de Hermenegildo de implantar el catolicismo. El triángulo no se forma por completo, pues Leovigildo no se opone a Hermenegildo, sino al catolicismo. En caso de que Hermenegildo hubiera dado marcha atrás, habría recuperado su reino y la buena opinión de Leovigildo. La lucha aquí se da entre las dos religiones en conflicto. No era el deseo de Leovigildo luchar contra su hijo y acabar con su vida. Lo hizo por la religión arriana, pero no tomó en cuenta que creaba un mártir. Por eso la causa de Hermenegildo, el catolicismo, triunfa al fin, a pesar de y precisamente porque Hermenegildo muere.



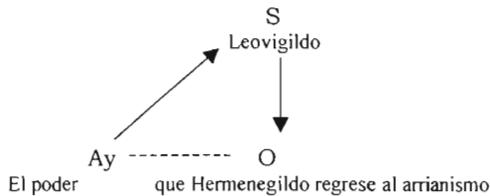
Hermenegildo, debido a su fe católica, se opone al deseo de su padre de que regrese al arrianismo. Aquí se forma el triángulo porque no solamente se opone al Objeto; también al Sujeto. Su oposición es personal; rechaza tanto al arrianismo como a su padre. La prueba de esto es que le hace la guerra. Se alía con el emperador romano para combatirlo. Y cuando Ingunda acusa a Leovigildo de crueldad, Hermenegildo no intenta defenderlo. El triángulo activo está completo en sus tres direcciones. Por la fuerza del rechazo, podemos ver que a pesar de que en el auto Leovigildo aparenta ser vencedor, pues ganó la guerra, no consigue su propósito más importante: el de someter a su hijo y reconvertirlo al arrianismo.

Para completar lo señalado en el triángulo activo, es conveniente analizar un último triángulo, aquél en donde aparece el Ayudante:



El poder que Leovigildo otorgó le ayuda a Hermenegildo a implantar el catolicismo como única religión. Aquí se forma el triángulo, pues el poder le ayuda a Hermenegildo y también le ayuda al catolicismo. El problema es que el poder no es de Hermenegildo por derecho. Los reyes godos eran electos y Hermenegildo no lo fue. El reino de Sevilla se lo dio su padre. El poder en realidad es de Leovigildo. Aprovechando el poder de su padre, Hermenegildo le hace la guerra a su mismo padre.

Ahora veamos al ayudante de Leovigildo:

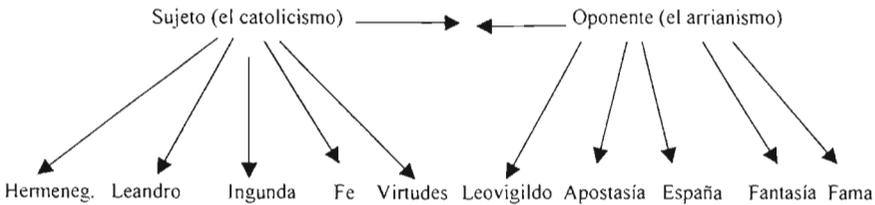


El poder que ayuda a Leovigildo a conseguir sus propósitos no es únicamente su situación en el trono, sino la fuerza armada, la tradición y la Iglesia arriana en conjunto. El poder que Leovigildo esgrime no es un auxiliar momentáneo cuyo interés estribe exclusivamente en la reconversión de Hermenegildo. El poder pertenece a Leovigildo en todo momento. Está a su disposición. Nada le estorba para utilizarlo porque, exceptuando a Recaredo, sus súbditos comparten el deseo de su gobernante. Sin embargo, no se forma el triángulo porque Leovigildo no consigue su propósito. Fracasa porque no puede matar la religión y, cuando mata al hombre, favorece su causa.

Al observar los actantes podemos ver que dentro de cada uno se manifiestan determinados personajes. Veamos cuáles son:

Manifestación

La lucha de fuerzas se realiza en el enfrentamiento entre el poder político y la oposición que representan los católicos, pero dentro de estas fuerzas están comprendidos tanto los personajes antropomorfos como los alegóricos. Si revisamos el Cuadro Primero podemos comprobar que se manifiesta lo siguiente:

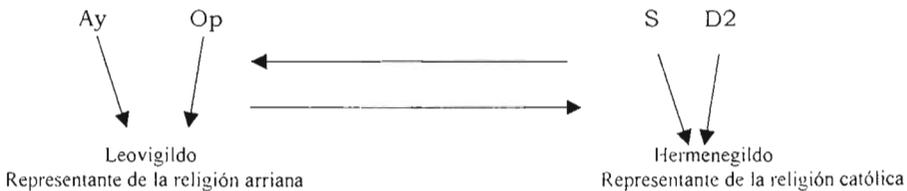


Tres personajes históricos y cinco alegóricos se unen en el bando católico. Dos personajes históricos y tres alegóricos forman el bando arriano. Los católicos son más numerosos.

Hermenegildo no muere solamente por su religión, sino por una presión política, debido a su posición como rey de Sevilla. La lucha de fuerzas está dada por el choque entre las creencias de personas que se han amado y respetado. Padre e hijo se enfrentan como representantes de diferentes religiones. Ambos se parecen en la actitud de dejarse dirigir por su respectivo padre espiritual. Repetidamente preguntan a los dos prelados qué hacer y las respuestas de éstos últimos justifican sus actos.

Sincretismo

El sincretismo es la forma en que un mismo personaje puede tomar el lugar de diversas fuerzas que están moviendo la acción dramática.



Podemos encontrar a Hermenegildo como Sujeto y como Destinatario. Este último lugar le pertenece porque si logra implantar el catolicismo, él cree que se va a beneficiar personalmente: va a ganar el cielo. Ir al cielo le importa más que hacer católica a España. Lo dice al final.

Leovigildo también ocupa dos lugares: el Ayudante y el Oponente. Esto parece contradecirse, pero no es así: Leovigildo se opone al catolicismo, pero él fue quien otorgó el poder que su hijo está usando para implantarlo.

Conclusiones

La obra está construida por una sucesión de escenas dramáticas y alegóricas. Un Auto Sacramental generalmente tiene exclusivamente alegorías; aquí no es así. Una escena dramática presenta una situación que se complica hasta llegar a una resolución. Sor Juana, como hemos dicho, puso quince escenas con acción dramática, sacadas de la historia de San Hermenegildo mártir, e intercaló cinco alegóricas. En éstas el interés dramático decae por falta de un oponente.

En la obra se enfrentan dos ideologías, la católica y la arriana. La ideología predominante en la obra es la arriana, puesto que los que detentan el poder son arrianos. La ideología del público es católica; por eso la Fe católica y las Virtudes triunfan al final del Auto Sacramental, gracias al martirio del héroe. La ideología de la autora es favorecer la libertad de cultos, por eso muestra la guerra, la muerte, la destrucción de los hogares, el incendio y el sufrimiento como resultado de una guerra de religión.

CAPÍTULO CUATRO ESPACIO Y PERSONAJES

4.1 Espacio y tiempo internos de la obra

El auto exige un buen grado de imaginación por parte del público. En la loa los estudiantes salen de las aulas de la universidad, e inmediatamente un hecho ocurre en el estrecho de Gibraltar, en las costas de Cádiz. La obra comienza en una tienda de campaña cerca de Sevilla; más adelante estamos en el palacio del rey Leovigildo en Toledo, luego en las calles incendiadas de Sevilla, en medio de la batalla y del humo que sale de armas, cañones y de las casas en llamas. De ahí nos trasladamos a las puertas de una iglesia en Oset, después a una celda en una torre y finalmente al cadalso. Todo esto, por supuesto, no lo ve el público. Se lo imagina, porque el escenario está totalmente vacío y la universidad, el mar, el palacio y la ciudad en llamas sólo se encuentran en las palabras de los personajes. Mientras pasa todo esto, aparecen figuras ante los ojos de los espectadores que representan a toda la serie de los reyes godos, a España, a la Fama y a las Virtudes. El público, por tanto, debía estar acostumbrado a la personificación de ideas abstractas.

Como vimos en el capítulo uno¹³³, tradicionalmente el auto sacramental era intemporal. *San Hermenegildo* no lo es. Su acción cubre un periodo de varios meses, desde el inicio de los preparativos para la guerra hasta el fin de ésta y la decapitación del vencido. Se lleva a cabo en varios lugares.

Tanto en el manejo del tiempo como el del espacio Sor Juana sigue las modalidades del teatro español marcadas por Lope en *El arte nuevo de hacer comedias*¹³⁴ y continuadas por Calderón: no respeta las unidades aristotélicas que se exigirían más adelante, en el Neoclasicismo. Nadie lo hacía en su época.

4.2 Espacio de la representación

Podemos imaginar cómo se representó esta obra gracias a las didascalias que nuestra monja anotó referentes al espacio. Ella habla de tres carros que se abren y cierran, con diferentes escenografías.

¹³³ p. 18.

¹³⁴ Lope Félix de Vega Carpio. "Arte nuevo de hacer comedias", en *Obras selectas, Tomo II*. México: Aguilar, 1991, pp. 1007-1011.

La *Loa* inicial para *El mártir del Sacramento* no menciona carro alguno. La primera acotación indica: "Dentro ruido de Estudiantes". No señala de dónde salen, tanto los estudiantes como los soldados y Colón, en qué lugar representan, ni a dónde se van cuando terminan. Sabemos que no actúan sobre un carro, pues el primero se abre cuando comienza el auto.

En las fiestas de Corpus Christi se construía un tablado frente al alcázar de Madrid. Así queda aclarado que, cuando menos en los autos que se representaban ante el rey de España, no había necesidad de deslindar el espacio en las didascalias. Había un tablado en forma, entoldado y alumbrado convenientemente, que incluía barandillas en tres lados. González-Pedroso dice que fue agrandado progresivamente y "llegó a tener ochenta pies de longitud"¹³⁵.

Cuando comienza *El mártir del Sacramento*, después de mencionar a los interlocutores, la acotación dice: "Ábrese el primer carro, y aparece la Fe en un trono."¹³⁶ La Fe canta llamando a las cuatro Virtudes, y la segunda acotación señala: "Aparecen en el segundo carro la Verdad con un espejo, la Misericordia con un ramo de oliva, la Paz con una bandera blanca, la Justicia con un peso [o sea, unas balanzas], y una espada: cada una en una nube". Después de que las Virtudes han escuchado los deseos de la Fe, "Ábrese el tercer Carro, y aparece una tienda de campaña, y en ella Hermenegildo dormido, y cantan las Virtudes".

Cada carro que se abría ofrecía un espectáculo diferente, una sorpresa. En los dos primeros iban hermosas mujeres vestidas con los colores y los accesorios característicos de la virtud que representaban, y en el último se encontraba el primer personaje humano de la obra, anunciando el inicio de la acción dramática.¹³⁷

4.3 Personajes de la Loa

La loa que antecede al auto tiene como personajes: tres estudiantes, Cristóbal Colón y dos grupos de soldados: los que señalan las columnas de Hércules como el fin del mundo y los soldados españoles que acompañan a Colón. Aparte de ellos aparece la Música como personaje alegórico, cantando con

¹³⁵ *Ibid.*, p. XXXIII.

¹³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz. *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz...Edición facsimilar 1692*. México: FFYL, UNAM, 1995, p. 121.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 124.

dos coros. No me detendré en ellos por no ser necesarios para la comprensión del drama.

4.4 Personajes del auto

Tanto en la loa como en el auto hay dos tipos de personajes: los alegóricos y los humanos. En el auto los primeros incluyen a la Fe, la Verdad, la Misericordia, la Paz, la Justicia, la Fantasía de Leovigildo, España y la Fama. Entre los segundos podemos contar a San Hermenegildo, a Leovigildo, su padre, a Recaredo, su hermano, al embajador Geserico, a Ingunda, la mujer del santo, y a san Leandro. Aparte de éstos que se clasifican claramente dentro del grupo humano o alegórico, hay otros más difíciles de clasificar. La Apostasia, por ejemplo, participa de características de ambos grupos. Es alegórico por el nombre y porque representa a toda la religión arriana; él mismo declara ser más abstracto que concreto. Sin embargo, dentro de la obra no forma parte de la imaginación o fantasía de ningún otro personaje; interactúa con los demás en forma activa. Es el prelado más importante de la religión arriana. Por otro lado, los reyes godos anteriores a Leovigildo desfilan uno tras otro en la imaginación del rey de España. Son humanos, pero en el auto son parte de un concepto.

Analizo primero los personajes humanos y después los alegóricos. Inicio con Hermenegildo y su padre, las respectivas cabezas de los bandos en conflicto. Lo que hago a continuación es descubrir los motivos de cada personaje para explicar su actitud y su misión providencial. Con una lectura cuidadosa del texto he podido sacar conclusiones iluminadoras, que apunto a continuación.

4.5 Personajes humanos del auto

4.5.1 Personajes humanos arrianos

4.5.1.1 Leovigildo, rey de España, cabeza de la Iglesia arriana

Leovigildo es el padre de Hermenegildo y de Recaredo. Los visigodos lo eligieron rey. Él quiere cambiar la tradición de las elecciones para que su hijo mayor, Hermenegildo, lo herede. Es su hijo predilecto, al que más ama, y para acostumbrar a los visigodos a ver a Hermenegildo en el poder, lo hace rey de Sevilla.

Leovigildo es arriano. No se trata solamente de que crea en los dogmas arrianos, sino que siente que es su deber histórico y su responsabilidad como rey defender el arrianismo. Sus ancestros fueron arrianos, pero no se trata sólo de una religión heredada. Todos los visigodos son arrianos: el arrianismo es la característica que los une como nación y como raza, pero tampoco es nada más eso. Siente que si ha llegado tan alto, es porque representa a Dios en su tierra. Su misión es no permitir que sus súbditos se desvíen. Considera que su autoridad le fue otorgada directamente por Dios, y por lo tanto es la cabeza de la Iglesia arriana.

El golpe más fuerte que Leovigildo recibe es la decisión de Hermenegildo de convertirse al catolicismo. Simplemente no la puede entender ni tolerar. Para él se trata de una traición. Hermenegildo ha traicionado a su pueblo, a su raza, a sus ancestros, a su padre, a su rey y a su Dios. Pero Hermenegildo no se contenta con ser católico: le hace la guerra y se alía con un emperador extranjero, con el fin de convertir a toda España al catolicismo. Eso es lo que enfurece a Leovigildo y lo que precipita la tragedia.

Leovigildo es un personaje complejo porque, como su hijo Hermenegildo, sufre una lucha interna y experimenta un cambio progresivo: al dejarse llevar por la defensa de su religión y lo que cree que traerá el bienestar a su pueblo, se va volviendo intolerante.

Ahora bien, Leovigildo no da la orden para que decapiten a Hermenegildo, sino Apostasía, con el poder que el rey le ha otorgado. Es una manera de decir que la religión arriana lo mata. No es su padre, sino la Iglesia arriana la que da el golpe fatal.

Es cierto que los versos hablan de la crueldad de Leovigildo. Primero es Ingunda quien lo acusa:

665

Pues si oí
Yo, detrás de aquel cancel,
Hablar al Embajador,
Que entre caricia y rigor
De Leovigildo cruel,
Te acusaba de infiel,
Y ya amigo, ya enemigo,
Te representa el castigo.¹³⁸

En la segunda ocasión, es la Fe quien se queja:

1630

Eso diré yo mas bien:
Pues ya sitiada Sevilla
Por Leovigildo cruel
Está, y dentro Hermenegildo
Defendiéndose...¹³⁹

Al escuchar el epíteto, hay que tomar en cuenta que ambas son sus enemigas. Es cierto que Leovigildo muestra crueldad al incendiar Sevilla, al encarcelar a Hermenegildo y al darle poder a Apostasia para cortarle el cuello, pero comete esas atrocidades creyendo que sus acciones son para un bien ulterior. Analicemos a este personaje en el Auto.

La primera noticia que tenemos de él es por parte de su embajador, Geserico. ¿Por qué no se presenta en persona? ¿Por qué tenemos que conocerlo a través de un tercero? Los personajes dramáticos se conocen por lo que dice cada uno de sí mismo, por lo que otros dicen de él y por lo que dice el autor. Introducir a un personaje con las palabras de otro es una técnica ya usada. De todas maneras, es válido preguntarse por qué lo hace. ¿Qué necesidad hay de Geserico como embajador? Hay varias respuestas posibles. Este recurso permite crear expectación en el público, inducir en ellos el deseo de conocerlo. Además, hay que tomar en cuenta su majestad. Se trata del rey de la península ibérica, un ser difícilmente accesible, del cual todos hablan pero pocos conocen. Con este recurso Sor Juana desarrolla asimismo el fenómeno de distanciamiento. Hace al rey interesante y marca la distancia que siempre separa a un rey de su súbdito, aunque el súbdito sea su hijo.

Naturalmente, el trato con la realeza era uno en el siglo VI, cuando sucedieron estos hechos, y otro en el siglo XVII, cuando fueron narrados. El Leovigildo real tenía más contacto con su pueblo que Carlos II. El primero había sido electo y corría peligro de muerte. Los visigodos expresaban su inconformidad cometiendo regicidio. Además, antes de Leovigildo, ningún gobernante se había singularizado por usar corona, ropa o adornos diferentes a los demás. La gente no estaba acostumbrada a honrarlo como se hacía con la majestad española del Barroco. La situación, por tanto, era distinta entre ambos.

¹³⁸ Segundo volumen..., *op. cit.*, p. 132, vv. 662-669.

Pero por varias alusiones sabemos que Sor Juana intenta, si no compararlos, si acercarlos. Narra la historia de la monarquía española para la satisfacción, el entretenimiento y el aprendizaje de la familia real. Era una manera de darse a conocer ante Carlos II.

El relato se presenta con la voz de Geserico, que actúa como representante de la monarquía. En él se inserta un motivo de orgullo para la realeza:

420 Del regio, claro linaje
 De los baltos, apellido,
 Que desde su origen trae
 Sobre escrito su valor,
 Pues en su antiguo lenguaje
425 Significaba *Atrevido*:
 No sé qué mayor realce,
 Qué alcornia más congruente,
 Ni qué nombre más loable
 Puedan tener nuestros reyes
430 Entre sus timbres reales,
 Que el sobre nombre de baltos,
 Que a las generosidades
 De un león español, conviene,
 El que atrevido se llame.¹⁴⁰

Ya Calderón había utilizado la etimología de los nombres para intelectualizar a los personajes bíblicos.¹⁴¹ Era un recurso para conseguir un propósito determinado. En *La cena de Baltasar*, Baltasar y Daniel no son solamente nombres de personas, sino conceptos. Baltasar, “tesoro escondido”, representa metafóricamente el alma humana. Daniel, “juicio de Dios”, representa metafóricamente la conciencia.

En el caso del León Español “atrevido”, no cabe duda de que este elogio va dirigido a Carlos II. El león formaba parte del escudo real. Los españoles, por otra parte, se sentían orgullosos de su hombria y de su valor.

Pero volvamos con Geserico y su descripción de la situación que vive Hermenegildo. Despliega argumentos poderosos y lógicos para hacerlo entrar en razón y detener la ya empezada guerra. Emplea palabras de respeto afectuoso para referirse a Leovigildo. En ninguna parte del discurso hallamos indicio de que éste sea tiránico ni irracional:

¹³⁹ *Ibid.*, p. 146, vv. 1328-1332.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 128, vv. 420-434.

¹⁴¹ Parker, *Autos sacramentales...*, *op. cit.*, pp. 151-154.

535

¿Qué razón honesta puedes
Hallar, para rebelarte
Contra aquél de quien el ser
Y la fortuna heredaste?¹⁴²

Censura a los aliados de Hermenegildo. Habla del francés (ostrogodos), que levantará su fortuna “de nuestras ruinas” y del griego (Imperio Romano de Oriente) que esperará el fin de la guerra para saquear el país. Sor Juana moderniza los nombres. En lugar de hablar de ostrogodos y romanos menciona al “francés” y al “griego”. Quiere resaltar que Hermenegildo se apoya con extraños, que vendrán a destruir su patria. Al usar la primera persona del plural, “nuestras ruinas”, resalta la sensación de unidad, de pertenencia. Esa idea de patria y familia no concuerda con la de estar bajo una cruel tiranía, padeciendo la imposición de un Leovigildo malvado, y menos con los versos siguientes:

575

Poco podrá ya durar,
Y más en tales pesares,¹⁴³

La imagen que nos da de Leovigildo es la de un venerable viejo que sufre por la ingratitud filial:

585

Ni en la fama de tu gloria
Pongas mancha tan notable,
Como que a tu Padre mismo
La vida y Reino quitaste.¹⁴⁴

El rey está en peligro de perder la vida a manos de su hijo. El agresor es Hermenegildo, no Leovigildo. Éste es un padre amante:

590

Si quieres reconciliarte
Con tu Padre, ya te esperan
Sus abrazos paternales
Desarmados;¹⁴⁵

¹⁴² *Segundo volumen...*, *op. cit.*, p. 130, vv. 533-536.

¹⁴³ *Ibid.*, vv. 575-576.

¹⁴⁴ *Ibid.*, vv. 583-586.

¹⁴⁵ *Ibid.*, vv. 588-591.

El que hace la afrentosa guerra contra su familia es Hermenegildo:

595 No quieras dar ocasión
 A que una guerra se trate
 Tan afrentosa, que no
 Será menos lamentable
 Al vencedor que al vencido;
600 Pues el que victoria aclame,
 Será con llanto de haber
 Vertido su propia sangre.¹⁴⁶

¿Podemos hacer a un lado las palabras de Geserico, considerando que su interés está del lado del padre, que están coludidos contra Hermenegildo y que por eso habla bien de Leovigildo? No, porque no hay dolo en su discurso. El mismo Hermenegildo se enternece al oírlo. Geserico, como representante de Leovigildo, es honesto. Constatamos esto más adelante, cuando se encuentra en Toledo. Las descripciones que hace de Hermenegildo y de Sevilla son elogiosas.¹⁴⁷ No hay en sus palabras la más leve censura. Sólo lamenta no haber podido reunir en armonía al padre con su hijo:

1100 No quisiera, Señor, decirlo, pero
 Tu obediencia me obliga a relatarte
 El disgusto, que no quisiera darte.¹⁴⁸

Dice antes de comenzar su relación. Y, cuando la termina, expresa de nuevo su pesar:

 Éstas son, pues decírtelas me ordenas,
 En breve relación tus largas penas.¹⁴⁹

Cuando el espectador entra en contacto directo con Leovigildo, ya sin la intervención de un mediador, lo hace de manera un poco confusa, porque el rey está persiguiendo a un ser alegórico, la imagen de su propia fantasía.

Aquí cabe una explicación. Santo Tomás de Aquino, basándose en Aristóteles, explicó que los cinco sentidos del cuerpo –vista, oído, olfato, tacto y gusto– se corresponden con otros sentidos del alma, también llamados “potencias

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 131, vv. 595-602.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 141-142, vv. 1129-1168.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 140, vv. 1098-1100.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 141, vv. 1167-1168.

sensitivas internas”, que en lugar de cinco, son tres: la cogitativa, la imaginación y la memoria.¹⁵⁰ También San Ignacio habla de los sentidos internos –dato importante, porque los jesuitas influían en la enseñanza y la política. Santo Tomás decía que por medio de los sentidos exteriores recibimos las formas sensibles. Éstas son conservadas por la imaginación o fantasía, que es lo mismo. La estimativa es facultad de los animales de conocer las cosas por instinto natural. La estimativa natural de los animales se llama en el hombre “cogitativa” o razón particular. Lo que ha conservado la fantasía, es finalmente puesto en poder de la memoria.¹⁵¹

De aquí que la llamada en los animales estimativa natural se llame en el hombre “cogitativa”, la cual descubre esta clase de representaciones por medio de una cierta comparación. Por eso se le llama también “razón particular”, a la cual los médicos le asignan un determinado órgano, que es la parte media de la cabeza.¹⁵²

La cogitativa es la parte pensante del alma. Guarda en la memoria las imágenes de todas las cosas que el cuerpo capta con los sentidos. La imaginación o fantasía toma de la memoria esas imágenes para darle forma y cuerpo a conceptos abstractos. De esa manera se puede pensar. Así se representaba Santo Tomás las funciones de la mente, a las que él llamaba “potencias sensitivas internas”. Por lo tanto, cuando Leovigildo persigue la imagen de su propia Fantasía, en realidad está reflexionando. El diálogo con su Fantasía es una metáfora que indica que está pensando, y por medio de la figura la escritora puede mostrar al público ese pensamiento utilizando personajes alegóricos.

La Fantasía le muestra a Leovigildo la serie entera de la monarquía visigoda, para terminar diciéndole que todas esas glorias las debe a la religión arriana. Ésta, según Santo Tomás, es la manera en que trabaja la mente, o lo que es lo mismo, el alma. Lo que muestra la Fantasía es lo que Leovigildo cree. En el auto lo importante es lo que los personajes creen. La guerra de religión es

¹⁵⁰ Santo Tomás de Aquino. *Suma Teológica. Tomo III. 2ª parte. Tratado del hombre. Cuestión 76. De unione animae ad corpus. De la unión del alma con el cuerpo. Artículo 3. Si, además del alma intelectual, hay en el hombre otras almas esencialmente diferentes de ella. Respuesta.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, p. 212.

¹⁵¹ *Ibid.*, l q. 78 a. 4.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 277, 278.

una guerra de ideas que redundaba en la realidad. Ciertamente que las más cruentas han sido las guerras de religión. Por su espíritu de tolerancia, Sor Juana quiso contraponer las ideas religiosas al amor por los seres queridos, por la familia.

Leovigildo toma la religión como razón de Estado. Es arriano porque todos los monarcas godos lo han sido, y también porque siente que, sin el arrianismo, caerá el reinado visigodo, que hasta ese momento se ha mantenido en el poder. Su religión le otorga el prestigio de lo establecido desde la antigüedad. Como explica Méndez Plancarte:

...es expresión frecuente del P. Mariana [...] la atribución del "poderío de los Godos" a su Arrianismo: "¿Menospreciarás la autoridad de tus Antepasados?"¹⁵³

Leovigildo escribe a su hijo: "De aquella Religión te apartas..., con cuyo favor y amparo el nombre de los Godos se ha aumentado en riquezas y ensanchado en poderío?"¹⁵⁴

Representa la adhesión a las tradiciones y la aceptación de su pueblo. Encarna las creencias nacionales que se oponen a las extranjeras. Fuertes argumentos lo tienen aferrado al arrianismo en un Estado prácticamente teocrático. Y es la misma situación que vive Carlos II con la religión católica: para el monarca del siglo XVII, al igual que para el del siglo VI, la religión es razón de Estado, es tradición heredada, es la Fe de su pueblo, es dogma nacional opuesto al protestantismo extranjero y conlleva la creencia de ser la base ideológica sobre la cual se edificó el imperio español. Él también, si es necesario, defenderá su religión con las armas en la mano, como lo hizo, poco más de un siglo antes que él, su homónimo Carlos I. Carlos II puede entender a Leovigildo, porque su posición es parecida.

Lo más importante de este fragmento es su falsedad. La caída del arrianismo no disminuyó la gloria visigoda. Si convenimos en lo erróneo del pensamiento de Leovigildo, y si aceptamos también la comparación de su creencia con la de los españoles del siglo XVII con respecto al catolicismo, ¿no implica esto que es falso que España deba su gloria a la religión católica?

Sor Juana, como escritora del auto, toma el papel de la Fantasia de los reyes al mostrarles brevemente, en imágenes, la historia antigua de la monarquía

¹⁵³ Méndez Plancarte. "Notas", *op. cit.*, p. 574, vv. 523-534.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 579, vv. 891 y ss.

hispana. Méndez Plancarte afirma que, efectivamente, los historiadores hacían descender a los reyes de España de Recaredo y, por lo tanto, de Leovigildo:

El iniciador de la Reconquista contra los Moros, “el infante Don Pelayo, venía de la alcuña y sangre real de los Godos”...; el primero de los Reyes de León, Alfonso el Católico, “descendía de la nobilísima sangre del Rey Recaredo” y casó con una hija de Don Pelayo; y “los Reyes que sucedieron en España, de estos príncipes tienen el origen de su linaje y su continua propagación”... (*Mariana*, Hist. Gral. de España, lib. VII, caps. I y III).¹⁵⁵

Con esto se explica que Leovigildo no sea presentado como un tirano, sino como un rey, quizás equivocado, pero de buena fe. Ama a su hijo y lo dice:

¡Oh, amor paternal! ¡Qué imperio
Es el tuyo!¹⁵⁶

Amor, perdona
Si por lograrlo, te ofendo.¹⁵⁷

Pero antes que su amor de padre para él están sus obligaciones como jefe de Estado, ante su pueblo, ante su Iglesia y ante la historia. Uno de los grandes temas de la obra es la monarquía. Sor Juana no puede mostrarlo como dictador, porque se trata de un rey y de un antepasado de Carlos II. Por razones que se verán en el último capítulo, la poeta no podía adjudicar graves defectos o inmoralidad a un monarca. Haciendo a un lado el parentesco del rey del siglo XVII con el del siglo VI, queda la cuestión de su derecho divino al trono. Por eso nuestra monja justifica las acciones de Leovigildo poniéndolas en concordancia con sus creencias y lo introduce en diálogo con dichas creencias, mostrando al espectador la parte de su mente que organiza su pensamiento: la Fantasía.

Su Fantasía lo convence de la necesidad de la guerra, y la religión (representada por el obispo arriano) echa más fuego a la hoguera, de manera que, cuando Geserico termina su relación, la ira se ha apoderado del rey visigodo, y son nulas las palabras suaves de Geserico y las buenas razones de Recaredo para reportarlo. Esa ira irracional lo obligará a incendiar Sevilla, a perseguir a su hijo hasta Oset y, a pesar de que Hermenegildo se rinde voluntariamente, Leovigildo

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 563, v. 469.

¹⁵⁶ *Segundo volumen...*, op. cit., p. 149, vv. 1526-1527.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 150, vv. 1567-1568.

personalidad. Su intervención es pequeña y ya la tratamos en relación con el rey Leovigildo.

4.5.2 Personajes humanos católicos

4.5.2.1 Hermenegildo, rey de Sevilla

Hermenegildo es un hombre joven a quien la fortuna ha sonreído. Su padre le ama tanto que le ha dado el trono de Sevilla para acostumbrar a los visigodos a verlo como gobernante. De esa manera piensa Leovigildo que no serán necesarias las elecciones, y que Hermenegildo podrá heredar el trono de toda España a su muerte. El hermano de Hermenegildo, Recaredo, también lo ama. No hay rivalidad o pleito alguno entre hermanos. Por su parte, Hermenegildo corresponde al cariño de su familia. Las lágrimas acuden a sus ojos al escuchar la embajada que su padre le envía y, cuando se encuentra con su hermano, corre a abrazarlo.

El problema surge porque Hermenegildo se ha convertido al catolicismo. Lo hizo por amor. Lo que siente por su esposa Ingunda avasalla todo lo demás. Ella lo ha convencido y le ha dado un confesor, el obispo Leandro, quien le exige que lo dé todo por Cristo. Por obediencia a su confesor, Hermenegildo declara la guerra a su padre y para esa guerra pide auxilio de tropas al emperador romano de Oriente, Tiberio.

Hermenegildo es un personaje complejo como Leovigildo. Sufre una lucha interna y se va volviendo cada vez más radicalmente católico a lo largo de la obra.

La lucha interna se hace presente desde que aparece en escena, durante los preparativos para la guerra. Discute consigo mismo, y la discusión no es entre el bien y el mal. Este último no tiene cabida en su pecho generoso. Se enfrentan unas virtudes contra otras que parecen contrarias y lo ponen en el dilema de obedecer a su padre y mantener la paz en su reino, o defender la religión católica con las armas en la mano.

Ahora bien, analizando la obra se encuentra un segundo nivel de información. La paradójica disputa entre las virtudes introduce más contradicciones: Hermenegildo parece no saber qué hacer, dividida su alma entre Justicia y Paz, entre Verdad y Misericordia. Pero desde que se abre el carro y el santo aparece ante el público, lo encontramos dentro de una tienda de campaña. Ya está en pie de guerra cuando parece desear la paz; ya tomó partido. Por otra

Aquí tenemos la respuesta. Hace la guerra para defender la religión católica. Pero, ¿de qué o de quién la defiende, si Leovigildo permite el libre uso de la religión en sus reinos? ¿Qué impulsa a Hermenegildo? ¿La Verdad? ¿La Justicia? ¿Piensa que la Verdad y la Justicia están de parte de la Fe católica y por eso guerra? Entonces lo que quiere es implantar el catolicismo en España. Ésta es la proyección y la implicación histórica que tiene Hermenegildo. Y es también la acción que provoca la tragedia. Por definición, en una tragedia griega hay un orden inicial, un equilibrio. Las acciones del héroe rompen ese equilibrio y provocan el caos. A través del desarrollo, se llegará a un nuevo orden, un nuevo equilibrio. Aristóteles señala en su *Poética* cómo debe ser la tragedia:

...el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, mas el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor, no peor que tal ejemplo.¹⁶²

¿Qué impulsa a Hermenegildo a levantarse en armas contra su padre para implantar la religión católica? Sor Juana deja claro en las palabras de Geserico y en las de Recaredo que el pleito de Hermenegildo contra su padre es suicida, es contra sí mismo; y parece que él está de acuerdo. De ahí su lucha interna. Entre el conflicto personal y su misión providencial (instaurar el catolicismo), lo que más le interesa es no dejar que España se desvíe. En esto se parece a Colón, que aparece en la loa y cuya misión también era instaurar el catolicismo en las tierras que conquistase en nombre del rey de España. La similitud entre Hermenegildo y Colón es otra prueba de que Sor Juana manejaba la estructura, la composición y la correlación temática a la perfección. Apoyaba sus argumentos de muchas maneras.

Después de que Hermenegildo escucha la embajada que trae Geserico por parte de Leovigildo, dice que no puede responder porque su corazón late apresuradamente y se asoman las lágrimas a sus ojos sólo de oír el cariño que le profesa su padre.¹⁶³ En otras palabras, se niega a dar una respuesta y sigue con sus planes de guerra, al mismo tiempo que el amor paternal le enternece hasta las lágrimas. Vemos que las contradicciones no terminan con este personaje.

¹⁶² Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Leviatán, 2002, Capítulo XIII:13-17, p. 56.

¹⁶³ *Segundo volumen...*, op. cit., p. 131, vv. 603-614.

No hay una razón lógica para el conflicto. Hermenegildo podría seguir siendo católico y convertir a España a la muerte de Leovigildo. Podríamos pensar que tiene una razón lógica: si deja que el arrianismo continúe, quizás a la muerte de su padre no podrá convertir a todos al catolicismo. Pero, por otra parte, los visigodos siempre han sido arrianos. Es larga la lista de los reyes arrianos de España. Entonces, ¿cuál es la prisa?

En el diálogo conyugal con Ingunda, Hermenegildo afirma que ella, junto con el obispo Leandro, lo convirtió; que no puede ocultarle el menor pensamiento, que ella es su dueño y que posee su alma. Y cuando Leandro le informa que debe entregar como rehenes de Tiberio a Ingunda y a su hijo, él contesta que prefiere la muerte antes que entregar a su esposa. Se necesitan las voces unidas de Ingunda y Leandro para convencerlo y es la primera vez en la obra que realmente vemos llorar a Hermenegildo.

He aquí la razón de la guerra, el motivo por el cual la lucha no puede posponerse. Hermenegildo es presionado. Como señala Geserico:

Y de Leandro, en fin, solicitado,
No menos que de Ingunda persuadido,
Por el cristiano bando declarado,
No admite de las paces el partido;¹⁶⁴

La Fe impulsa a Hermenegildo, aunque está ligada a Leandro e Ingunda. Ellos ponen de manifiesto que necesita sacrificarse. Ingunda le exige:

785 ¿Qué haces por Dios, si no vences
 Por él tu mayor cariño?
 Si así lo dispone Dios,
 ¿Por qué tú has de resistirlo?¹⁶⁵

Y luego Leandro:

835 Ya tú has dejado a tus padres
 Por su amor, pues obra fino
 Otro más costoso examen
 En tu mujer y en tu hijo,
840 Que aún no se lo has dado todo
 A Dios, pues aún quedas vivo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 142, vv. 1161-1164.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 133, vv. 783-786.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 134, vv. 835-840.

Buscando su propia muerte, insulta al obispo arriano, lo llama “vibora ingrata”¹⁶⁹, “no tienes autoridad”¹⁷⁰ y “eres traidor comunero”¹⁷¹. Para terminar, pide abiertamente que le corten el cuello:

1905 Cortad, pues por la defensa
Del Sacramento os le entrego.¹⁷²

Si aceptamos que con las palabras de Hermenegildo se ha pintado la imagen de un hombre obediente en todo a su confesor, porque le ha entregado el alma a su esposa y a la religión católica, sin reservar para sí el menor pensamiento, ya no hay contradicciones. Su comportamiento es explicable. El rey de Sevilla no hace la guerra porque odie a su padre. El cariño que menciona en el diálogo con Geserico es sincero, pero debe obedecer a Leandro; ya no tiene voluntad propia y está dispuesto a entregarlo todo. Esta falta de voluntad aflora también en el encuentro con su hermano:

1505 Porque veas que a tu gusto
Más que a mi dictamen cedo,
Voy, no porque de mi padre
Alguna clemencia espero.¹⁷³

Ha entregado su alma y da todo a quien lo pida, siempre y cuando crea que la exigencia viene del Dios de los católicos. Esto es lo que hacen los santos y los místicos: se despojan de su voluntad para entregarla a Dios. Ahora bien, ¿no es exagerado que Apostasia ordene al verdugo la muerte de Hermenegildo porque éste no quiso comulgar de su mano? Hay que tomar en cuenta que Hermenegildo era su príncipe. Le debía obediencia y lo mandó matar.

La comunión se presenta como la prueba máxima que los arrianos imponen a Hermenegildo para constatar su lealtad o falsedad. Para calibrar su importancia es interesante saber lo que establece Santo Tomás en la *Suma Teológica*. El bautismo de los herejes y los cismáticos es válido¹⁷⁴. Un cristiano

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 155, v. 1835.

¹⁷⁰ *Ibid.*, v. 1877.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 156, v. 1890.

¹⁷² *Ibid.*, vv. 1905-1906.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 149, vv. 1503-1506.

¹⁷⁴ Santo Tomás de Aquino. *Suma Teológica*. Tomo III. 2ª parte. *Tratado del hombre*. Cuestión 64. Artículo 9. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

no católico que se convierte al catolicismo no debe ser rebautizado si ya lo ha sido. Lo mismo sucede con las ordenaciones sacerdotales y episcopales¹⁷⁵. Son válidas en la Iglesia católica, si un sacerdote ordenado en otra iglesia cristiana se convierte al catolicismo. Méndez Plancarte cita al padre Mariana sobre este punto:

De “los Arrianos” en especial –y aún más concretamente, de los de España-, el Papa S. *Siricio*, describiendo en 385 a Himerio, obispo de Tarragona, declaró que era válido ese Bautismo, y bajo excomunión prohibió rebautizar a los convertidos (Denz., n. 88). Y en el Concilio Toledano IIIº (589), con Recaredo y la flor de los Visigodos, “ocho Obispos Arrianos fueron admitidos en la Iglesia Católica y reconocidos en su Jerarquía, con sólo la abjuración de sus extravíos y la profesión de la recta fe, sin que a nadie ocurriese ni la idea de rebautizarlos o reordenarlos... (*Mariana*, lib. V, c. 15).¹⁷⁶

El mismo Santo Tomás confirma la validez de la consagración eucarística de herejes y cismáticos¹⁷⁷. Méndez Plancarte explica por qué un católico no puede recibir la comunión de un no católico:

...de suerte que no puede recibirse de ellos la Comunión, no porque no sea el verdadero Cuerpo de Cristo, sino porque sería participar en su sacrilegio de consagrarlo y administrarlo ilícitamente, y significaría “comunicar con los no católicos” en las cosas divinas... (3ª, q. 82, art. 9, donde por cierto cita la alabanza de S. *Gregorio Magno* a S. *Hermenegildo*, que “hizo lo que debía”...)¹⁷⁸

La Consagración Eucarística de los herejes y cismáticos es válida; si se trata del verdadero Cuerpo de Cristo. Méndez Plancarte dice que es sacrilegio que consagren porque no deben hacerlo, es ilícito. Yo no entiendo esto: si un hereje o cismático es verdadero sacerdote y verdadero obispo, si puede consagrar, ¿por qué no debe hacerlo? El concepto de “comunicar” con los no católicos es más comprensible, y lógica su prohibición a los católicos. Sobre este asunto, Méndez Plancarte abunda:

La Eucaristía es el *Sacramento de la “Comunión”* (o Comunicación), no sólo por unírnos con Cristo, sino por ser el máximo símbolo de la unión entre los Cristianos. Recibirlo de manos de determinado Obispo o Sacerdote, es lo mismo que “estar en comunión con él”, o sea, pertenecer a la misma Iglesia. Si *Hermenegildo*, pues, lo

¹⁷⁵ *Ibid.* Suplemento, Cuestión 38, Artículo 2.

¹⁷⁶ Méndez Plancarte, *op. cit.*, pp. 593-594.

¹⁷⁷ Santo Tomás, *op. cit.*, Cuestión 82, artículo 7.

¹⁷⁸ Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 593.

recibía de la mano del Obispo Arriano, ello implicaba la profesión de su Herejía. Tal fue la trampa que se le tendió, como la forma más suave de apostatar del Catolicismo, poniéndolo a escoger entre eso o la muerte.¹⁷⁹

San Hermenegildo se negó a comulgar con los arrianos, esto es, a “comunicar” con ellos, a participar de sus creencias. A ello se debió la indignación de éstos. Consideraron que mintió al afirmar que se reducía a los deseos de su padre, puesto que no consintió en comulgar con los dogmas arrianos. Eso era muy grave, pues significaba que, si lo dejaban libre, volvería al intento de separar su reino y a hacer la guerra para lograrlo. Hermenegildo seguía defendiendo el catolicismo. Nunca se rindió en realidad al arrianismo. Por eso a Leovigildo y a Apostasia no les quedó más remedio que matarlo; de otra manera habrían traicionado al arrianismo.

4.5.2.2 Ingunda

Ingunda es una mujer joven y hermosa. Cuando menos, Hermenegildo la considera muy bella; está enamorado de ella. Leandro dice que es “ejemplar de martirios”¹⁸⁰, con lo que quiere decir que ha sufrido mucho. Leandro llama “martirios” a las discusiones que Ingunda tuvo con la madrastra de Hermenegildo, Gosvinda, por motivos religiosos. El matrimonio fue arreglado. Ingunda era hija del rey de Austrasia (Francia), y antes de casarse pasó un tiempo con su suegro en Toledo. Ahí, el catolicismo de Ingunda chocó con el arrianismo de Gosvinda.

Ingunda es un personaje simple. Es católica, siempre lo ha sido; no varía en personalidad o actitudes. Su intervención en la obra es muy pequeña, pero bastante significativa. Como hemos dicho, ejerce una fuerte influencia en Hermenegildo, y su dominio sobre él se expresa desde que sale a escena:

655 Hermenegildo: Ingunda bella,
De cuyos ojos el Sol,
Mendigando su arrebol,
Apenas es una estrella,
¿Qué quieres?
Ingunda: Una querella
Tiene mi amor contra ti.
Hermenegildo: ¿Tú, esposa, queja de mí?

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 591.

¹⁸⁰ *Segundo volumen... op. cit.*, p. 133, v. 134.

De mi ignorancia será,
Que mi amor nunca podrá
Darte ocasión.¹⁸¹

Él se deshace en halagos desde que la ve, y la contestación que recibe es una queja que él es incapaz de comprender, ya que no hace otra cosa que tratar de complacerla.

Ingunda es una defensora del catolicismo. Ahí reside su interés principal. Cuando ve llegar al embajador visigodo, se oculta detrás de un cancel para escuchar la conversación. Le dice a su marido:

665 Pues si oí
Yo, detrás de aquel cancel,
Hablar al Embajador,
Que entre caricia, y rigor
De Leovigildo cruel,
Te acusaba de infiel,
Y ya amigo, ya enemigo,
Te representa el castigo:
670 Teniendo tu tal pesar,
¿No me tengo de quejar,
Que disimules conmigo?¹⁸²

Esto debió sonar extraño a los espectadores del siglo XVII. San Pablo repite en sus epístolas que la mujer debe obedecer a su esposo, que el marido es la cabeza del hogar, y la cabeza de su mujer. La esposa no tenía más opinión que la de su marido. Entonces, ¿cómo se entiende que le reclame el guardar secretos de Estado? ¿Cómo se entiende que ella incluso confiese haberlo espiado y que él no se moleste por eso? Fray Luis de León especifica claramente la opinión que se tuvo durante siglos de la mujer. Su libro, *La perfecta casada*, se seguía regalando a las jóvenes que iban a contraer matrimonio en la primera mitad del siglo XX. Ahí Fray Luis dice:

Porque, como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal, y de su costumbre e ingenio una cosa quebradiza y melindrosa...¹⁸³

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 131, vv. 653-662.

¹⁸² *Ibid.*, p. 132, vv. 662-672.

¹⁸³ Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Int. Joaquín Antonio Peñalosa. 6 ed. México: Porrúa, 1993 ("Sepan Cuantos...", 145), p. 12.

Por “flaca” fray Luis quiere decir que no tiene fortaleza. “Deleznable” significa que se desliza o resbala con facilidad, y también que es inconsistente y de poca resistencia. Fray Luis se refiere a una mujer como “animal” y como “cosa”. Esos apelativos no concuerdan con la actitud de Ingunda.

En Inglaterra se estimaba a la mujer más que en España. Ahí reinaba, sin consorte, Isabel I. Sin embargo, cuando Shakespeare trata un tema parecido, la mujer se comporta tan sumisa que raya en la abyección. En *Julio César*, Porcia ve a su esposo Bruto preocupado, y le pregunta la razón. No intenta espiarlo, a pesar de que vio a hombres encapuchados entrar a la casa a hablar con él. Y justifica su pregunta con un largo discurso¹⁸⁴.

Porcia se arrodilla para pedirle a su marido que confíe en ella y le diga la razón de su tristeza; se hiere voluntariamente para mostrar que es fuerte y no divulgará los secretos de él. Usa estos recursos porque siente que, por su sexo, su esposo no la considera digna de confianza. Ha dedicado su vida a obedecerlo; por lo tanto, si quiere ganarse su respeto necesita acciones radicales. Ha hecho suya la opinión de que las mujeres son poca cosa y desea probar que ella tiene un valor.

Ingunda no lleva a cabo ninguna acción parecida a éstas. Convengo en que la comparación no es muy exacta, porque Porcia no es reina, e Ingunda sí lo

¹⁸⁴ William Shakespeare. “Julius Cæsar, Act II, Sc. II” en *The complete works of William Shakespeare*. New York: W.G. Clark & W. Aldis Wright, 1917, p. 627:

“...upon my knees, / I charm you, by my once commended beauty, / By all your vows of love and that great vow / Which did incorporate and make us one, / That you unfold to me, yourself, your half, / Why you are heavy, and what men to-night / Have had resort to you: for here have been / Some six or seven, who did hide their faces / Even from darkness. / *Brutus*: Kneel not, gentle Portia. / [...] / You are my true and honorable wife, / As dear to me as are the ruddy drops / That visit my sad heart. / *Portia*. If this were true, then should I know this secret. / I grant I am a woman; but withal / A woman that Lord Brutus took to wife: / I grant I am a woman; but withal / A woman well-reputed, Cato's daughter. / Think you I am no stronger than my sex, / Being so father'd and so husbanded? / Tell me your counsels, I will not disclose 'em: / I have made strong proof of my constancy, / Giving myself a voluntary wound / Here, in the thigh: can I bear that with patience, / And not my husband's secrets?”

El fragmento se puede traducir de la manera siguiente:

“PORCIA. De rodillas / te conmino, por mi belleza que antes elogiabas, / por todas tus promesas de amor y por ese gran voto / que una vez nos incorporó, haciéndonos uno, / que me descubras a mí, que soy tú mismo, tu mitad, / por qué estás pesaroso, y qué hombres esta noche / se acercaron a tí, porque aquí había / seis o siete, que escondían sus rostros / de la misma oscuridad. / BRUTO. No te arrodilles, gentil Porcia. / [...] / Eres mi verdadera y muy honrada esposa, / tan querida para mí como las gotas carmesíes / que visitan mi triste corazón. / PORCIA. Si esto fuese cierto, conocería tu secreto. / Acepto que soy una mujer, pero / una mujer que Bruto tomó por esposa. / Acepto que soy una mujer; sin embargo, / una mujer bien reputada, la hija de Catón. / ¿Piensas que no soy más fuerte que mi sexo, / teniendo tal padre y tal esposo? / Confía en mí. No te defraudaré: / he probado mi constancia, / infligiéndome una herida voluntaria / aquí, en el muslo. ¿Puedo soportar esto con paciencia, / y no los secretos de mi esposo?”

es. Quiere decidir como reina. Pero hay que tomar en cuenta que no heredó la corona; tampoco fue electa: manda solamente en calidad de consorte.

Su intervención comienza con “una querella” contra su marido¹⁸⁵, continúa con la pregunta “¿No me tengo de quejar que disimules conmigo?”¹⁸⁶ Luego muestra su desagrado hacia el padre de él¹⁸⁷, y termina exigiendo saber lo que Hermenegildo piensa contestar¹⁸⁸. No es una actitud de obediencia ante su esposo y su rey.

Mas esto dejando a un lado,
¿Qué le intentas responder
A tu padre?¹⁸⁹

La reacción de Hermenegildo es convencerla de que ella no puede tener queja de él, porque le pertenece por completo.

680 Pecara contra el derecho
De la natural razón,
Si encubriera el corazón,
A quien es dueño del pecho.¹⁹⁰

El papel de espía conviene a quien será afectada por el resultado de la entrevista. No puede simplemente entrar, porque entonces Gericero guardaría silencio. Por eso escucha. Dicen que todo se vale en la guerra y en el amor, y ella está en pie de guerra para implantar su religión. Por eso habla tan mal de su suegro. Cuando ella dice que Leovigildo es cruel, éste no ha mostrado serlo aún. Es cruel para ella porque no es católico. El carácter pintado por Sor Juana está de acuerdo con lo que la reina de Sevilla ha hecho: alejar a su esposo de su familia y cambiar su religión.

Dice Ingunda que Leovigildo, “ya amigo, ya enemigo / te representa el castigo”¹⁹¹. El castigo a que ella se refiere es que Leovigildo se arme. Pero es lógico que si el hijo le está haciendo la guerra, el padre va a responder. A eso llama ella “el castigo”, como si, para no ser cruel, él se rindiera sin defenderse.

¹⁸⁵ Sor Juana, *op. cit.*, p. 131, vv. 656-657.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 132, vv. 671-672.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 132, vv. 666-669.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 132, vv. 708-709.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 132, vv. 707-709.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 132, vv. 679-682.

Cuando aparece el arzobispo, Ingunda muestra su reverente obediencia¹⁹², una actitud totalmente distinta de la anterior (a Leandro no le ordena; él es su confesor), y luego hace causa común con él para convencer a su esposo de que lo sacrifique todo por la religión católica¹⁹³.

Es un alarde de concisión de Sor Juana haber pintado tan expresamente, en pocas palabras, con un breve diálogo, toda la situación entre marido y mujer, con sus respectivos caracteres.

4.5.2.3 Leandro

Es un personaje simple que no varía en personalidad o actitud. Aparece en la obra principalmente como el confesor de Hermenegildo y como el que, junto con Ingunda, lo convirtió al catolicismo. Por sus parlamentos queda claro que es un hombre modesto (como deben ser o aparentar los ministros de la Iglesia). Intenta besar los pies de los reyes de Sevilla, pero ellos no lo dejan. Ambos le demuestran respeto y obediencia. El obispo hace honor a su nombre ("Leandro" del griego *leios*, "dulce", "suave", y de *andrós*, "hombre"), habla con dulzura. A pesar de su mansedumbre y la excelente opinión que tiene de los dos, en materia de religión les exige una entrega total. A ella le dice:

730 *Leandro* Bien esa humildad indicio
 Es, Señora, de la vuestra,
 Y bien menester ha sido,
 Que os dotase de ella el Cielo,
735 Pues ejemplar de martirios
 Os faltan por pasar muchos.
 Sin los que habéis padecido.¹⁹⁴

Le anticipa que no le trae buenas noticias, y que ella tiene que padecer. Está preparando una guerra en defensa de la Fe católica, mas no se refiere propiamente a eso. En lugar de mencionar la victoria, el orgullo, la gloria, habla de sacrificarse por Cristo. A Hermenegildo lo conmina:

820 El constante, Hermenegildo,
 En defensa de la Fe,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 132, vv. 668-669.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 132-133, vv. 725-730.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 133, vv. 780-788.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 133, vv. 730-736.

Aun los lícitos cariños,
 Aun los más justos afectos
 Debe posponer por Cristo:
 825 Por aquesto, en su Evangelio
 Nos está diciendo él mismo,
 Que el que no a su madre y padre,
Y aun su vida ha aborrecido,
 830 Cuando le importa a su amor,
 No es su discípulo digno.
 Eleva el dolor, si no
 Puedes dejar de sentirlo,
 Para que tu llanto sea
 Ofrenda, y no desperdicio.
 835 Ya tú has dejado a tus padres
 Por su amor, pues obra fino
 Otro más costoso examen
 En tu mujer y en tu hijo,
Que aun no se lo has dado todo
 840 A Dios, pues aún quedas vivo.¹⁹⁵

Leandro no ha conseguido gran cosa de Tiberio con su embajada, y en cambio a Hermenegildo le pide un alto precio. Tiberio le exige a Ingunda y al niño como rehenes, y luego las tropas romanas abandonan a su aliado. Hermenegildo no compara en una balanza el costo con el beneficio. Él sólo obedece lo que le piden, porque siente que la orden viene de Dios. Quiere mostrar su constancia y acepta dolorosamente las condiciones.

Y Leandro, ¿qué piensa después de convencerlo? Porque el rey de Sevilla está cumpliendo con las exigencias del prelado más que con las de Tiberio. Su primera reacción ante Tiberio es no aceptar. Pero a Dios y a su representante en la tierra no les puede negar nada. La opinión de Leandro, quien sigue constante en su humildad, se dirige a Dios y se da a conocer al público una vez que se queda solo. La función de los monólogos es, como sabemos, representar el pensamiento del personaje:

850 Qué constancia,
 Señor, en Hermenegildo,
 Tan admirable habéis puesto,
 Que en el más arduo conflicto
 A esfuerzos de resignado
 Subió a vencerse a sí mismo.
 855 Perfeccionad vos la obra
Con vuestro amor infinito,
Para que el fin de su vida
No desdiga del principio.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 134. vv. 820-840. Los subrayados son míos.

A Hermenegildo le pide primero que por amor de Dios aborrezca su vida si es necesario. Luego le dice que no lo ha dado todo, porque todavía está vivo. Y aquí le pide a Dios que perfeccione a Hermenegildo, para que el fin de su vida no desdiga del principio. Parece como si hubiera estado convenciendo al rey de Sevilla de convertirse en un mártir del catolicismo y aquí ya diera por hecho que va a morir. Son tres referencias a su muerte en el espacio de treinta versos. ¿Está profetizando el futuro? ¿Prepara al auditorio para el desenlace o busca la muerte de su confesando? Si fuera una profecía no le pediría que aborreciera su vida, ni remarcaría que no lo ha dado todo a Dios mientras no muera. Sobre todo con esto último afirma que debe dar todo a Cristo, que debe morir.

El carácter de Leandro está bien ilustrado con sus palabras. Quiere implantar la religión católica. Su deseo de que Hermenegildo se convierta en mártir surge constantemente en su discurso.

4.5.3 Personaje humano imparcial:

4.5.3.1 Recaredo

Es hijo de Leovigildo y hermano menor de Hermenegildo. A su padre lo respeta y lo obedece en todo. A su hermano le tiene mucho cariño. Cuando Geserico regresa a Toledo, acude con rapidez para saber si ya se arregló la paz. Teme que en el enfrentamiento muera su padre o su hermano¹⁹⁷. Usa varios argumentos para evitar la guerra. Le pide a Leovigildo prudencia, justificando a su hermano por la falta de experiencia y la juventud¹⁹⁸. Le recuerda a Leovigildo el amor que siente por su heredero y primogénito¹⁹⁹; insiste en que al matarlo, se destruirá a sí mismo, puesto que Hermenegildo es su viva imagen²⁰⁰. Trata de asustarlo, diciéndole que puede perder esa guerra²⁰¹. Para terminar, dice que él sería el más favorecido si muriera Hermenegildo, pues en la ausencia de su

¹⁹⁶ *Ibid.*, vv. 849-858. Los subrayados son míos.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 143, vv. 1195-1197.

¹⁹⁸ *Ibid.*, vv. 1200-1202.

¹⁹⁹ *Ibid.*, v. 1207.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 144, vv. 1209, 1212.

²⁰¹ *Ibid.*, vv. 1213-1224.

hermano él heredaría el trono, pero que lo quiere, que es su sangre, que prefiere no ser rey y que Hermenegildo viva²⁰².

Este personaje tiene un papel relativamente pequeño; apenas 134 versos. En su primera intervención intenta disuadir a Leovigildo de la guerra filicida²⁰³. Después, por obedecer al padre, lo vemos luchando de mala gana contra los católicos²⁰⁴:

Recaredo ¡Ah, Cielos! ¡Qué mal aliento
 Contra mi sangre la espada!

Al encontrarse con Hermenegildo de huida, lo convence de rendirse para salvar su vida²⁰⁵. Pide a su padre piedad para su hermano²⁰⁶:

Recaredo Señor, que mires, te ruego,
 Que vino con el seguro
 De tu piedad.

En su última intervención, aún tiene la esperanza de inclinar a Leovigildo a la clemencia²⁰⁷:

Recaredo ¡Ay! ¡Que yo fui de tu mal,
 Sin querer, el instrumento!
 Pero espero que el rigor
 Del rey se pasará presto,
 Y te volveré a su gracia.

Es el único personaje del auto que aboga por la paz. Sus esfuerzos, aunque infructuosos, van siempre encaminados a reunir en armonía a su familia. Actúa con un desinterés total, buscando el beneficio de los demás. Sus argumentos son lógicos, sencillos. Es el personaje más simpático y cuerdo. Él no tiene sueños como su hermano ni platica con su fantasía como su padre. No persigue la gloria como Apostasía o la inmortalidad como Leandro. No hace uso de adjetivos despectivos como Ingunda, pues no considera a nadie su enemigo.

²⁰² *Ibid.*, vv. 1225-1232.

²⁰³ *Ibid.*, p. 141, vv. 1125-1126, p. 143-144, vv. 1193-1232.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 147, vv. 1396-1405.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 148, vv. 1448-1502.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 149, vv. 1536-1538.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 150, vv. 1559-1563.

Es común que en una obra teatral, exista el llamado “personaje de juicio”, es decir, el personaje que piensa, que tiene el juicio. Recaredo es el único que no está cegado por el fanatismo religioso. Podemos decir que es un personaje complejo por su lucha interna al tener que participar en la guerra y también cambia: su progresión es hacia la angustia por la suerte de su hermano.

Recaredo atraviesa el conflicto sin tomar otro partido que el de la cordura, el sentido común, el amor fraternal y filial. De la misma manera, Sor Juana parece que no se inclina por algún bando, pues justifica incluso a Leovigildo; es obvia la ausencia de un villano. En un drama en que el héroe anhela el martirio, todos los personajes actúan de buena fe, guiados por lo que creen que es correcto.

En su pugna por la paz, Recaredo se parece al Estudiante Tercero de la Loa, quien también tiene como objetivo zanjar una disputa. El interés principal de este estudiante es que se adjudica haber escrito el auto de *San Hermenegildo*, por lo que podemos decir que Sor Juana, la verdadera escritora, se retrata en él.

Si estoy en lo cierto y Recaredo representa el punto de vista de Sor Juana, no puede haber duda que nuestra monja estaba a favor del libre albedrío incluso en lo que respecta a elegir religión. Y, como se ve en el discurso de este personaje, también repudiaba la imposición y la tiranía de cualquier indole:

1465 Pues la diversidad sola
De ella (cuando no hay exceso
De tiranía) no basta
A dar razón ni derecho
A los rebeldes...²⁰⁸

4.6 Personajes alegóricos del auto

Los personajes que he comentado hasta ahora representan seres humanos; los alegóricos encarnan ideas, conceptos, abstracciones. De ahí que su análisis sea diferente. Todos los alegóricos son personajes simples; como representan ideas, no cambian durante el desarrollo de la acción.

²⁰⁸ Sor Juana, *Segundo volumen...*, op. cit., p. 148, vv. 1465-1469.

4.6.1 Personajes alegóricos arrianos

4.6.1.1 Fantasía de Leovigildo

¿Qué quiso decir Sor Juana al poner ante los ojos del espectador a la Fantasía del rey de España? Intentaremos explicar este concepto.

Además de los cinco sentidos corporales, los escolásticos distinguían tres sentidos internos, los espirituales. La Fantasía era un sentido espiritual. Santo Tomás decía que por medio de los sentidos exteriores recibimos las formas sensibles. Con la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto captamos información sobre el mundo que nos rodea. Estas formas sensibles que han sido atrapadas por los sentidos son tomadas por uno de los sentidos interiores: la imaginación o fantasía. La fantasía pasa las formas a la cogitativa, que las interpreta. Finalmente, las formas son guardadas en la memoria.²⁰⁹ Se necesita la cogitativa porque ahí reside el sentido común, que impide a la fantasía crear locuras, utilizando las imágenes que tiene a su alcance. Sin embargo, cuando el cuerpo duerme, también la cogitativa descansa. Entonces la fantasía aprovecha para sacar imágenes de la memoria y presentarlas al soñador. Así se explicaban los sueños los escolásticos. Como el sueño era producto de la fantasía, no era de fiar. Era fruto de la imaginación.

Fantasía, como personaje del auto sacramental, es la contraparte de Fe. Es ella quien, mostrándole a Leovigildo la serie de la monarquía goda, le exige que impida el catolicismo de Hermenegildo. Leovigildo sueña despierto cuando persigue a su Fantasía.

Sor Juana privilegia a la religión católica al poner en el bando de Hermenegildo a cinco Virtudes, y en el de Leovigildo a su propia Fantasía. Pero hay que hacer notar que cuando Hermenegildo entra en contacto con las virtudes está dormido. Se le aparecen en un sueño; también podrían ser parte de su fantasía. Por otro lado, la lógica de la Fantasía de Leovigildo es impecable, y las imágenes que muestra son parte de la historia. Si se trata de un sueño no es tan

²⁰⁹ Santo Tomás de Aquino. *Summa teologica. Tomo III, Segunda Parte: Tratado del hombre*. Trad. y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presidida por el Excmo. y Rvdmo. Sr. don Francisco Barbado Viejo. O.P. Obispo de Salamanca. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. 1 q. 78 a. 4., ver también pp. 277-278.

engañoso como podríamos pensar, pues no se aleja de la realidad. Leovigildo cree firmemente que Dios sustenta las glorias de España, y que es la fidelidad a la religión lo que mantiene el imperio godo.

4.6.1.2 España

Este personaje alegórico no representa la tierra que habitan los españoles, sino el concepto de nación. Aparece coronada, hermosa, triunfante porque así la concebían en el tiempo de Sor Juana: una de las naciones más poderosas, si no la mayor del mundo.

Para que Sor Juana presentara a España en toda su gloria, puede haberse inspirado en *El año santo en Madrid* de Calderón de la Barca. Ahí aparece la Iglesia en situación parecida. Caía la fachada del carro al tablado, formando una escalera que servía de grada para el trono en el que estaba sentada la Iglesia, con manto imperial, tiara en la cabeza, en una mano el báculo de tres cruces y en la otra una llave dorada. Al compás de la música de chirimías subía el trono en elevación. Advierte Calderón que el movimiento de la figura debía hacerse “con mucha majestad”²¹⁰.

Sor Juana incluye la descripción en el parlamento de Leovigildo, antes de que aparezca España en el trono:

	Leov.	Una belleza,
		Que de laurel corona la cabeza,
		Y de acero lustroso
		Viste y adorna a un tiempo el pecho hermoso,
915		Con un cetro en la mano,
		Indicio de dominio soberano,
		Y en otra una corona,
		Que con una celada se eslabona;
		Con que siendo corona la celada,
920		También el cetro es cetro y es espada:
		Y a su diestra la Fama,
		Que a su atención a todo el Orbe llama,
		Y en un aparador, que tiene a un lado
		Regiamente adornado,
925		Guarda coronas sacras, cetros reales
		Vestido de laureles imperiales... ²¹¹

²¹⁰ Calderón de la Barca, don Pedro. *Obras completas. Tomo III Autos sacramentales*. 2 ed. Madrid: Aguilar, 1987, p. 548.

²¹¹ Sor Juana, *Segundo volumen...op. cit.*, vv. 911-926, pp. 136-137.

En las didascalias se aclara que España viste manto imperial, al igual que la Iglesia de Calderón. Es un acierto de Sor Juana el relacionar en su auto a España con la Iglesia del de Calderón, pues la primera se siente obligada a defender la religión para mantener su hegemonía, pero en el auto de Sor Juana no se trata de la religión católica, sino de la arriana. Es una trasposición de tipo onírico. En la realidad la Iglesia se presentaba triunfante en las dos Españas, y el gobierno sentía que su obligación más importante era defender el catolicismo y castigar la herejía. En el auto sacramental de Calderón se veía plásticamente triunfar a la Iglesia. En el auto de Sor Juana es la nación la que se presenta triunfante, sentada en un trono. España siente que su obligación más importante es defender la religión arriana. Con esta trasposición nuestra monja la muestra usando su poder de forma equivocada e intolerante.

Es muy posible que Sor Juana planeara que los espectadores hicieran la conexión entre la España triunfal de *San Hermenegildo* y la Iglesia monárquica de *El año santo en Madrid*. También es posible que de esta manera, sutilmente como era su costumbre, Sor Juana estaba indicando que ambas figuras estaban relacionadas en el uso del poder para forzar al pueblo a creer en una religión determinada.

Valbuena Prat escribió:

Calderón, en diferentes lugares, ha dramatizado el peligro de la variedad de pensamiento de la Reforma que pudiera infiltrar la duda y el cisma en el seno mismo de la Iglesia. España se sentía en pie de guerra contra la herejía.²¹²

Ésta es la diferencia entre Sor Juana y los demás escritores de su época. Para ellos, la variedad de pensamiento era un peligro y había que estar en pie de guerra contra la herejía. La monja novohispana estaba a favor del pensamiento libre. Por supuesto, ella no podía hablar abiertamente de la libertad de credos como algo deseable; sería ir a contracorriente y acarrearle la enemistad de todos los poderosos. Sin embargo, encontró la manera de expresarlo finamente, con las palabras de Recaredo:

...y reducirte

²¹² Ángel Valbuena Prat. *Estudios de literatura religiosa española. Época medieval y Edad de Oro*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1964, pp. 181-182.

- 1460 Hoy a su obediencia intento;
 Pues si de ella te apartó
 De la religión el celo,
 Para moverle la guerra
 No fue bastante pretexto;
- 1465 Pues la diversidad sola
 De ella (cuando no hay exceso
 De tiranía) no basta
 A dar razón, ni derecho
 A los rebeldes...²¹³

En otras palabras, la religión no es un buen pretexto para hacer la guerra, la diversidad no basta para dar razón ni derecho de guerrear. La tiranía sí. Hay razón y derecho para rebelarse contra un gobierno tiránico.

4.6.1.3 Fama.

Fue una diosa romana. Se le representaba alada. Al hacer uso de esta alegoría, Sor Juana implica que España era la nación más poderosa del mundo. La presencia de la Fama sugiere esto, junto con el trono y el hecho de que España esté coronada. A pesar de que en el pasado que el auto narra, más que una nación, era un conglomerado de pueblos, en el siglo XVII, a pesar de la separación de Alemania, España era un imperio cohesionado y vasto.

4.6.2 Personajes alegóricos católicos: Las Virtudes

Según el Diccionario de Autoridades²¹⁴, una virtud puede ser un buen hábito o un poder, puede incluso ser algo así como un ángel. Sor Juana conocía todas estas acepciones. La última de ellas viene implícita en las palabras de Fe, cuando llama a las demás virtudes:

- 10 Ah, no de los astros digo,
 Que en la cerúlea campaña
 Con ejércitos de estrellas
 Formáis lucidas escuadras;
 Sino de las más formales
 Luces, de aquéllas más claras
- 15 Inteligentes estrellas,
 Que el eterno Solio esmaltan.
 Ah, del hermoso escuadrón
 De las Virtudes, que varias,

²¹³ Sor Juana, *Segundo volumen...*, op. cit., p. 148, vv. 1459-1469.

²¹⁴ Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*. Madrid: Gredos, 1969 [1561] (Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso V. Diccionarios) Vol. 3, Tomo 6, p. 496.

El hermoso escuadrón de las virtudes es el que forma el quinto coro de los espíritus bienaventurados. En el Diccionario vemos que un concepto corriente de *Virtud* es “la disposición del alma, o hábito honesto operativo de las acciones conformes a la recta razón, por las cuales se hace laudable el que las ejecuta.”²¹⁶ Santo Tomás habló sobre ellas en su *Suma de Teología*, enumerando los elementos que debe contener una virtud para fijar su concepto teológico. El Doctor Angélico considera a la virtud un hábito que supone la libertad:

Dice San Agustín, en el libro II *De libero arbitrio*. que la virtud es el buen uso del libre albedrío.²¹⁷

Por lo tanto, sin libre albedrío no puede haber virtud. La persona debe ser libre para elegir si se inclina hacia la virtud o hacia el vicio, si forma buenos o malos hábitos. Santo Tomás divide las virtudes en morales y teologales. Señala como las más importantes de las primeras la prudencia, la fortaleza, la templanza y la justicia, porque opina que todas las demás virtudes morales están contenidas en estas cuatro. Pone aparte a las virtudes teologales. Su diferencia es que no proceden de la persona, sino de Dios, y sirven precisamente para llegar a Él. Tienen tres características: por ellas nos dirigimos a Dios, sólo Él puede infundirlas y el hombre llega a conocerlas a través de la Sagrada Escritura. Esto significa que quien desconozca la Biblia se encuentra incapacitado para poseerlas, a menos que reciba la gracia de Dios. Las virtudes teologales son Fe, Esperanza y Caridad.

El grupo formado por Justicia, Verdad, Misericordia y Paz

Las virtudes que presenta Sor Juana en la obra, aparte de Fe, son Justicia, Verdad, Misericordia y Paz. No son teologales ni cardinales. La única de estas últimas cuatro que menciona Santo Tomás es Justicia. Por lo tanto podemos decir que tampoco forman, en conjunto, un tipo determinado de virtudes morales.

²¹⁵ Segundo volumen, *op. cit.*, p. 121, vv. 9-20.

²¹⁶ Diccionario de autoridades, *op. cit.*

²¹⁷ Santo Tomás de Aquino. *Suma de Teología*. 2 ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1989. I.^o 2.^a q. 55. Art. 1, objeción 2, p. 421.

Pero, a pesar de no estar mencionadas como grupo en Santo Tomás, me parecía poco probable que Sor Juana las hubiera elegido al azar. Era rigurosa en sus investigaciones, cuidaba sus fuentes, y cuando exponía ideas personales siempre se apoyaba en la tradición y en otros autores para argumentarlas, incluso en las obras de creación literaria, que no exigen pruebas documentales. En la búsqueda del grupo Justicia, Verdad, Misericordia y Paz, las vi mencionadas juntas en un estudio preliminar a un drama religioso medieval inglés: *Everyman*. Esto no era suficiente, pues desconozco el autor. Finalmente las encontré como personajes en el auto *La universal redención*, que aparece en la lista de Vera Tassis, y que cita Valbuena Prat entre los autos apócrifos o dudosos de Calderón²¹⁸. Dice Valbuena que el estilo parece de Calderón, que el auto abunda en expresiones que Calderón utiliza con frecuencia. Pero también es su opinión que la inspiración es medieval:

Es la Edad Media plena de temores de milenario (sic) y de reprobación.²¹⁹

Existen razones para creer en la probabilidad de que Justicia, Verdad, Misericordia y Paz aparecieran juntas en antiguas moralidades medievales. González Pedroso cita tres de ellas al hablar sobre una farsa natalicia del siglo XVI:

La escrupulosidad de los que dispusieron la representación de esta última obra aparece, además, en haber dispuesto que la *Verdad* saliese vestida de blanco, la *Justicia* de celeste, el *Deseo* de verde (color de esperanza), y la *Misericordia* y el *Verbo Eterno* de colorado, símbolo de la encarnación.²²⁰

Si estoy en lo cierto, y las cuatro virtudes forman parte de una antigua tradición en el drama litúrgico medieval, se explica la elección de Sor Juana. En caso contrario, podría haberse inspirado en *La universal redención*, de autor dudoso. Este auto abre con las siguientes palabras:

²¹⁸ Ángel Valbuena Prat. "De la lista de Vera Tassis (7)", en "Capítulo I. Lista de autos. Autos perdidos, apócrifos o dudosos", en *Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)*. New York. Paris: Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LXI, 1924, pp. 33-40.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

²²⁰ González Pedroso, *op. cit.*, p. XVI.

Salen la Justizia y la misericordia, la paz y la verdad de galanes.²²¹

Es posible que este único dato sea insuficiente para comprobar que Sor Juana eligió estas cuatro virtudes para *San Hermenegildo*, basándose en una tradición medieval y apoyándose también en Calderón. No puedo comprobarlo, pero existen indicios para pensar que pudo ser así. Por supuesto, la razón principal para elegir las es que así convenía a la trama de la obra.

4.6.2.1 Fe

Para entenderla como personaje alegórico, es conveniente conocer el significado del concepto:

FE. f.f. La primera de las tres virtudes Teologales. Es una especial y sobrenatural lumbre del Espíritu Santo, infundida en el entendimiento del Cristiano, que le inclina a creer lo que la Iglesia le propone, sin ver la razón en que se funda: ésta se recibe en el Bautismo juntamente con la gracia, y se llama Fe infusa.²²²

Santo Tomás catalogaba a la Fe como un conocimiento imperfecto²²³, pero no es conocimiento de ningún modo. La Fe afirma sin conocer, sin saber, no porque se conozca, ni siquiera por el testimonio de otros. No se puede probar un Artículo de Fe. De cualquier manera, para el creyente, los dogmas religiosos forman parte de la realidad. En eso consiste esta virtud, en creer aquello que dice la Iglesia católica sin prueba alguna, sin que exista un solo ser humano que pueda testificarlo y “sin ver la razón en que se funda”.

Wardroppe dice que el mundo de los autos sacramentales es el mundo de la Fe:

Este mundo... no está poblado de seres humanos, sino de conceptos. Estos conceptos –los dogmas- ...no son nuevos conceptos intelectuales, sino Artículos de Fe, que viven en el mundo de la suprarrealidad, que es el mundo de la fe. En este mundo se mueven y hablan los personajes de los autos sacramentales.²²⁴

²²¹ Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 37.

²²² Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*. Madrid: Gredos, 1969 [1561] (Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso V. Diccionarios) Vol. 2, Tomo 3, p. 729. La ortografía está modernizada.

²²³ Santo Tomás, *Op. cit.*, cuestión 62, Art. 3, objeción 2, p. 472.

²²⁴ Wardroppe, *op. cit.*, p. 101.

Y agrega algo muy interesante. Las antiguas moralidades de Inglaterra y de Francia también usan comúnmente de la alegoría. Se parecen mucho a los autos sacramentales pero no tratan del dogma. Su alegoría se refiere únicamente a las fuerzas del bien y del mal que rigen la vida humana y que luchan entre sí por dominarla. Los autos sacramentales, en cambio, se dedican a hacer visible para el espectador la estructura dogmática de la creencia cristiana. Las antiguas moralidades no incursionaban en el mundo de la Fe, de la teología dogmática.

La Fe aparece en muchos autos sacramentales. Como personaje dramático está ya en el *Auto da Fe* de Gil Vicente²²⁵. No es rara su constante aparición en el auto sacramental. Representaba por lo general a la religión católica en particular, lo cual es muy importante, puesto que la finalidad general de la fiesta del Corpus era la lucha contra la herejía. En la obra de Sor Juana también representa a la religión católica. Por eso dice que vive dentro del corazón de Hermenegildo:

170

Que yo, que estoy en su pecho,
Afuera no le hago falta.²²⁶

Fe es el primer personaje que aparece en la obra. Así Sor Juana sugiere que todo el auto tratará sobre la religión. Lo primero que hace es llamar a las Virtudes para que confundan a Hermenegildo. Lo pone a prueba. Todas las Virtudes la obedecen, lo que significa que Misericordia y Paz no quieren en realidad el cese de las hostilidades contra Leovigildo, sino que están al servicio de Fe. La virtud de Hermenegildo consiste en que es católico. Fe, al igual que Leandro, busca la muerte de Hermenegildo. Necesita un mártir para implantarse como religión única. Por eso al final del auto canta de alegría. Ya logró su propósito.

Ahora bien, si la Fe vive en el corazón de Hermenegildo es porque éste ha recibido ya la gracia divina. Como dice el Diccionario de Autoridades, se reciben juntas en el bautismo. Esto se explica porque la persona se hace católica al

²²⁵ Ricardo Arias. *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*. 2 ed. México: Porrúa, 1988, p. XIII.

²²⁶ *Segundo volumen, op. cit.*, p. 124, vv. 170 y 171.

bautizarse. Por muy buenos que sean los actos del hombre, sin la gracia divina jamás podrá conseguir la virtud sobrenatural. Y la Fe es precisamente eso.²²⁷

4.6.2.2 Justicia

En hebreo no existe la noción abstracta de virtud. El Antiguo Testamento no habla de hombres virtuosos, sino de hombres *justos*. Pondré sólo un ejemplo, del Salmo 1:

Por eso en el juicio
no estarán en pie los malvados,
ni los pecadores en la reunión de los justos.
Porque el camino de los justos
lo cuida Yahvé,
y el camino de los malvados tiene mal fin.²²⁸

La virtud se presenta únicamente en la forma de la Justicia. Ella contiene la fidelidad a todas las obligaciones que impone la voluntad divina. La justicia supone la práctica de todos los deberes para con Dios y para con los hombres.

Las virtudes cardinales, las que Santo Tomás señala como más importantes porque en ellas se contienen todas las otras virtudes morales, son Prudencia, Fortaleza, Templanza y Justicia. No coinciden con las del auto. La única mencionada es Justicia, por lo que nuevamente la podemos considerar una virtud muy importante.

Como personaje, Justicia intima a Hermenegildo a la guerra constantemente, pero no utiliza un argumento válido. No dice por qué puede ser justa la guerra contra Leovigildo. El público considera que la Justicia está de parte de la religión católica porque son católicos; Sor Juana nunca intenta comprobarlo. Tampoco tiene que hacerlo. Este grupo está formado por virtudes relativas, supeditadas a la Fe. La virtud de Hermenegildo consiste en ser católico, por lo que la Justicia no se toma en esta obra como un concepto universal, sino como la Justicia católica. Por eso es justa una guerra que trata de implantar el catolicismo.

²²⁷ Santo Tomás, *op. cit.*, p. 421.

4.6.2.3 Verdad

La Verdad se menciona constantemente en relación con la religión. Se consideran *verdades eternas* a los principios religiosos; *verdades morales* las relativas no al ser sino al deber; *verdades primeras* las que no son susceptibles de ser demostradas²²⁹. Todas las religiones alegan estar basadas en una verdad “fija, invariable, eterna, universal, necesaria e indisputable”²³⁰. Sus libros sagrados se consideran verdad por ser dictados por un Dios que lo es.

La verdad religiosa está ligada a la Fe. No puede ser comprobada, por lo que se exige al practicante que crea en ella ciegamente. La Fe es la virtud que permite al hombre creer en la verdad de los dogmas religiosos sin prueba de ninguna índole. Por lo tanto, la Verdad como personaje alegórico es relativa, supeditada por completo a la Fe.

Junto con Justicia, Verdad busca la guerra contra Leovigildo. No es la Verdad en general, sino la Verdad católica, defensora de los principios religiosos, una verdad no demostrada. Para Hermenegildo no pasa de ser una aseveración no comprobada de Leandro.

4.6.2.4 Paz

Más que la ausencia de guerra, la Virtud de la Paz es un estado interno del individuo: la tranquilidad y el sosiego. Se dice que un hombre tiene la virtud de la Paz cuando no se siente turbado ni se deja llevar por ninguna de las pasiones.

En el caso de Hermenegildo como personaje, no se puede decir que poseyera esta virtud, pues padecía una lucha interna en consonancia con la guerra que estaba promoviendo y que dividía a su nación. Además, estaba apasionado por su esposa.

Paz como personaje parece querer el fin de la guerra sin éxito, aunque, repito, no es éste su objetivo como virtud. Pero, por otro lado, Paz es integrante del grupo subordinado a Fe. Simboliza la paz del católico, no la paz de manera absoluta. Por eso se une al grupo cuando azuzan a Hermenegildo en el combate

²²⁸ *Biblia comentada Straubinger*. Tlalnepantla, Excmo. Sr. Fr. Felipe de Jesús Cueto, O.F.M., Obispo de Tlalnepantla. 1969.

²²⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*. vol. 67, p. 1412.

²³⁰ *Ibid*.

y le aconsejan oponerse a Apostasía. También canta de alegría con las otras cuando Hermenegildo muere.

4.6.2.5 Misericordia.

Cuando alguien tiene Misericordia, es porque le duelen los trabajos y miserias ajenas. Eso es lo que dice el *Diccionario de Autoridades*²³¹. En el auto, Misericordia apela al amor filial de Hermenegildo para detener la guerra, sin resultado, aunque esta función también queda fuera de su objetivo como virtud.

Debemos tomar en cuenta que tampoco es la Misericordia universal, sino la Misericordia católica. A pesar de que tanto Paz como Misericordia parecen querer el cese de hostilidades y la búsqueda de la concordia entre Hermenegildo y su padre, en realidad forman un conjunto supeditado a Fe, que ensalza al católico mientras acusa al arriano de crueldad. A la muerte del primero, todas las virtudes cantan alegres en coro, sintiéndose vencedoras. Parece ser que a Misericordia no le duelen en realidad los trabajos y miserias del santo, y a Paz no le preocupa su tranquilidad y sosiego.

Comprobamos que Misericordia y Paz no quieren el cese de la guerra, que están a las órdenes de la Fe católica, porque van con las otras dos virtudes a darle ánimos a Hermenegildo en la batalla²³² y, cuando éste se ve en prisión, acuden a “vencerlo”:

Todas: Sí haremos, pues a todas
Toca su vencimiento.²³³

Desde el principio del auto, Fe, en el momento de llamarlas, señala que en realidad los propósitos de todas las virtudes son afines:

Ah, del hermoso escuadrón
De las Virtudes, que varias,
Es, cuando estáis más amigas,
Cuando parecéis contrarias.²³⁴

Y ellas confirman su subordinación a Fe al contestar:

²³¹ *Op. cit.*, Vol. 3, Tomo 5, p. 172.

²³² Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen...*, *op. cit.*, p. 147, vv. 1658-1674.

²³³ *Ibid.*, p. 154, vv. 1803-1804.

²³⁴ *Ibid.*, p. 121, vv. 17-20.

Todas: Y supuesto que todas fuimos llamadas,
Y ya todas venimos: Dí, ¿qué nos mandas?²³⁵

4.7 Personajes humano-alegóricos:

4.7.1 Apostasía.

Apostasía es un personaje simple porque su actitud es siempre la misma: defender el arrianismo. Es humano con el nombre de un concepto. La apostasía es la “acción y efecto de apostatar”²³⁶, esto es, de “negar la fe recibida en el bautismo, renegar de la religión en que uno ha sido educado”²³⁷. Aunque éste no sea el caso del obispo arriano, en la España del siglo XVII el no católico era considerado apóstata.

Con este nombre abstracto, Apostasía representa a la religión arriana en general, en la persona de su mayor prelado²³⁸. Él dice de sí mismo que es “más abstracto que concreto”²³⁹, esto es, más alegórico que humano.

Es un viejo arrogante que controla el pensamiento del rey Leovigildo. Está presente en nombre de la Iglesia arriana en todas las decisiones importantes. No permite que se le escape la primera entrevista del rey con un mensajero.

Su función es la de azuzar a Leovigildo en contra de su hijo, conminándolo a hacer la guerra y, finalmente, a cercenar la cabeza del joven. Es contraparte del obispo Leandro, por lo que carece de tolerancia o de misericordia. Se presenta como el más cruel enemigo de Hermenegildo. A sabiendas, tuerce los sentidos de los dogmas religiosos en el Concilio para lograr sus fines políticos:

...yo un Concilio

1245 Juntaré, en que, aunque tuerza
De mis arrianos dogmas los sentidos,
Dejaré algunos puntos decididos,
En que parezca que nos conformamos
Con ellos, y que todos profesamos
Una Ley, y con esto se consigue,
Que el bando que le sigue
1250 Por razón de católico, engañado,
Creyendo que acabado
Está el disturbio de las religiones,
Seguirá de tu padre los pendones.²⁴⁰

²³⁵ *Ibid.*, p. 122, vv. 34-35.

²³⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, op. cit.*, vol. 5, p. 1051.

²³⁷ *Ibid.*, p. 1052.

²³⁸ *Segundo volumen...*, *op. cit.*, vv. 1116-1120, p. 141.

²³⁹ *Ibid.*, v. 1122, p. 141.

Halaga la vanidad de Leovigildo.²⁴¹ Luego intenta convencer a Hermenegildo y utilizar la Eucaristía como un arma a su favor.²⁴² Pero es interesante fijarse en las palabras que utiliza: habla de la clemencia de Leovigildo contra la arrogancia loca de Hermenegildo²⁴³, aunque, frente a éste, dice que viene a consolarlo en su prisión²⁴⁴. Se autonombra representante de la Ley²⁴⁵ y argumenta con conocimiento; cuando fracasa hace uso de la fuerza.²⁴⁶ Su actitud retrata la intolerancia religiosa, porque representa la Iglesia oficial.

4.7.2 Los reyes arrianos.

La Fantasía de Leovigildo le presenta un desfile de todos los reyes godos que le han precedido. Son personajes humanos, pero forman parte de lo que presenta la Fantasía, por lo que pueden considerarse como alegóricos. Además, no tienen un carácter psicológico complejo. Aquí Sor Juana demuestra que conoce la historia a la perfección y que la toma en cuenta seriamente en sus escritos.

En el caso de los personajes históricos, es interesante comparar el personaje dramático que retrata la autora con lo que la historia cuenta sobre él. De esa manera podremos darnos cuenta del respeto que la escritora tenía por la verdad histórica. Hay que poner especial atención al texto cuando el personaje dramático se aleja mucho de su homónimo histórico, porque semejante disparidad siempre tiene un motivo ideológico. Calderón, por ejemplo, no se sentía obligado a respetar la historia. La utilizaba para transmitir conceptos. En *Las órdenes militares* confiesa la poca importancia que le otorga a la verdad histórica en boca de un personaje.²⁴⁷

Este desfile de reyes, con ligeros cambios, se ciñe a la historia. Veamos en qué parte la escritora se aleja de los hechos históricos:

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 144-145, vv. 1241-1252.

²⁴¹ *Ibid.*, vv. 1177, 1186, 1233-1234, 1255-1256, 1389-1391, 1547, 1669-1672.

²⁴² *Ibid.*, vv. 1681-1695, 1756-1876.

²⁴³ *Ibid.*, vv. 1177, 1233-1234.

²⁴⁴ *Ibid.*, vv. 1756-1757.

²⁴⁵ *Ibid.*, vv. 1773-1774.

²⁴⁶ *Ibid.*, vv. 1897-1904.

²⁴⁷ Ver página 42 en esta misma tesis.

En los versos 903 y 904, Fantasia dice que el emperador romano Valente entregó España al visigodo Alarico. La verdad es que éste no estaba interesado en España, demasiado alejada del imperio. Él tenía en su poder a Iliria y quería Venecia, la Nórica y la Dalmacia²⁴⁸. Tomó Roma, impuso un emperador titere, luchó primero contra el emperador Teodosio y luego contra su hijo Honorio. Nunca estuvo en España.

En el auto, el primer rey arriano que desfila es Ataúlfo. España dice que lo ha llamado para ser su rey, pero la verdad es que Ataúlfo entregó al emperador romano Honorio todos los territorios ganados por Alarico, a cambio de la Galia, que no estaba pacificada, sino en manos del galo Jovino²⁴⁹. Ataúlfo cometió esa torpeza para casarse con Placidia, hermana de Honorio, a quien amaba. Así que batalló para reclamar el territorio que supuestamente Honorio le había cedido. Después de que Ataúlfo pacificó la Galia, Honorio decidió que la quería. Ataúlfo se encontró con el dilema de enfrentarse al emperador, pero Placidia convenció a su marido de retirarse a España, donde tuvo que luchar una vez más por el territorio. España no representó la gloria para Ataúlfo, sino el exilio y el odio de sus propios hombres. Los godos estaban descontentos porque su rey daba preferencia a los romanos sobre su propia gente, y terminó muerto por orden de uno de sus generales, Sigerico²⁵⁰. Éste pudo proclamarse rey porque muchas veces había llevado a sus hombres a la victoria, pero sólo duró una semana antes de ser asesinado²⁵¹ a su vez.

En el desfile de reyes, España y Fama van mencionando las circunstancias de cada reinado y las características de cada rey. En forma muy resumida, relatan hechos consignados en la historia, con las dos excepciones que he mencionado. En el primer caso, Sor Juana menciona a Alarico por tratarse del visigodo más célebre, el gran conquistador. Le relaciona con España por su prestigio. No se trata tanto de una inexactitud histórica; es más bien una especie de licencia poética. En el segundo caso, es lógico que Sor Juana omita las circunstancias en que llegó Ataúlfo a reinar en España; le interesa sólo

²⁴⁸ "Alarico", en *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit.

²⁴⁹ "Ataúlfo", *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ "Sigerico", *Ibid.*

mencionar a la dinastía goda y exaltar las glorias de la nación. Fuera de esto, no se aleja de la historia.

CAPÍTULO CINCO LA RELIGIÓN Y LA MONARQUÍA

La Nueva España fue conquistada por soldados católicos, bajo las órdenes de monarcas católicos, quienes gobernaron su imperio uniformando al abigarrado mosaico de súbditos gracias a la centralización y a la implantación de un idioma, el castellano; una religión, la católica, y una bandera, la española.

En el tiempo en que vivió Sor Juana, el español hablaba castellano y profesaba el catolicismo. Practicar otra creencia era un delito castigado con la muerte. El mismo nombre de católico implica una religión universal, la única verdadera. Había que uniformar los diversos pensamientos. El rey español no permitía a sus súbditos que reflexionaran sobre las ideas y los postulados religiosos. Eran dogmas de fe y debían creerse, aceptarse, practicarse sin cuestionarlos. La labor de la Inquisición española era la defensa de la fe, esto es, vigilar estrechamente que todos fueran fervientes católicos.

La Inquisición fue instituida en Europa en 1232. El papado implantó tribunales especiales en toda la cristiandad como parte de la lucha contra los cátaros. Estos tribunales dependían de la curia romana y eran dirigidos por los órdenes mendicantes, sobre todo por los dominicos.²⁵² A partir de 1254 se autorizó la tortura. A los irreductibles se les entregaba al brazo secular, es decir, al poder laico, para quemarlos en la hoguera.²⁵³ El papa Sixto IV le dio a los reyes católicos la jurisdicción inquisitorial en España. La Inquisición española tenía jurisdicción monárquica y la orden dominica la administraba.

El carácter oficial de la religión en España es un hecho repetido por todos los historiadores. Citaré solamente a Alexander A. Parker, uno de los grandes hispanistas de nuestro tiempo:

...España era un “Estado de religión”, un estado en el que las doctrinas de la Iglesia y su jurisdicción cubrían en teoría la vida de todos los individuos, y si había cualquier conflicto gobernaban la vida del individuo también en la práctica. La creencia y la observancia religiosas podían ser literalmente asuntos de vida o muerte. La monarquía

²⁵² Jacques Le Goff. “El cristianismo en el florecimiento gótico (1159-1311)”. en *Historia de las religiones. Vol. 7 Las religiones constituidas en occidente y sus contracorrientes I.* (vol. 34 de la “Encyclopédie de la Pléiade”) Trad. Manuel Mallofret. México: Siglo XXI, 1981, pp. 159-176. p. 166.

²⁵³ *Ibid.*

y el gobierno eran tan autoritarios como la Iglesia, y nadie estaba exento de las sanciones de cualquiera de estos poderes.²⁵⁴

No había libertad de creencia, posibilidad de elegir. Se exigía confesar las más íntimas fantasías a un guía espiritual, quien no sólo ordenaba lo que había que hacer, sino lo que se debía creer. Nada se castigaba en este régimen con más severidad que la herejía. Era hereje quien dudaba de los dogmas católicos, y cualquiera podía ser acusado. Ni los clérigos estaban libres de sospecha.

¿Cómo se llegó a este punto? ¿De qué manera puede una diferencia de opinión sobre un dogma convertirse en traición a la patria? ¿Qué tiene el rey que ver con la religión? ¿Por qué los monarcas consideraban que su primer deber era defender e implantar una sola religión en sus dominios? Y no hay duda de que se trataba de un catolicismo oficial. Los obispos y arzobispos eran enviados a la Nueva España por el rey, no por el Papa. ¿Se puede obligar a la gente a creer en una religión? Vemos que sí es posible, puesto que se hizo. Pero, ¿no es la fe una cuestión personal, íntima?

5.1 Concepto de religión

Y, a fin de cuentas, ¿qué es la fe? La Enciclopedia Espasa-Calpe dice que la fe católica es lo mismo que la religión católica. El Diccionario de Autoridades²⁵⁵ la define como

La creencia de los Fieles, con sujeción a la Cabeza visible de la Iglesia el Sumo Pontífice.

¿Qué es la religión? Definirla es el primer paso para hablar sobre ella, pero aquí tropezamos con una grave dificultad: la definición no existe. No hay una que englobe todas las manifestaciones que se pueden considerar religiosas. Angelo Brelich apunta que

...tan sólo en el curso de los últimos cien años se han propuesto más de un centenar de definiciones, ninguna de las cuales se ha impuesto definitivamente.²⁵⁶

²⁵⁴ Alexander A. Parker. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 349.

²⁵⁵ Real Academia Española. *Diccionario de autoridades. Edición facsimil*. Madrid: Gredos. 1969 [1561] (Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso V. Diccionarios), Vol. 2, Tomo III, p. 730. La ortografía está modernizada.

Y es que, como ya lo escribió Sir James George Frazer,

Es probable que no exista en el mundo un asunto acerca del cual difieran tanto las opiniones como éste de la naturaleza de la religión, y componer una definición de ella que satisfaga a todos es ciertamente imposible. Todo lo que un escritor puede hacer es definir con claridad lo que entiende por religión y después emplear consecuentemente la palabra en tal sentido a través de toda su obra.²⁵⁷

Frazer ofrece una definición lo suficientemente amplia para que incluya la mayoría de las religiones modernas y primitivas:

Por religión, pues, entendemos una propiciación o conciliación de los poderes superiores al hombre, que se cree dirigen y gobiernan el curso de la naturaleza y de la vida humana. Así definida, la religión consta de dos elementos, uno teórico y otro práctico, a saber, una creencia en poderes más altos que el hombre y un intento de éste para propiciarlos o complacerlos.²⁵⁸

Sin embargo, no podemos aceptar esta definición como general, porque deja fuera al budismo y otras religiones orientales.

Angelo Brelich²⁵⁹ piensa que la dificultad de la definición estriba en que se trata de un concepto que ha ido evolucionando a través de la historia, cambiando con el pensamiento del hombre, y que una religión es

una mezcla ideológica heterogénea de doctrinas filosóficas y sociales, de elementos fantásticos, de sentimientos y de prácticas de la más diversa índole.²⁶⁰

Las definiciones son incompletas porque parten del parecer cristiano. Aceptemos la de Frazer, pues es aplicable a las religiones cristianas que nos ocupan y también a las primitivas, por su vigencia universal: “una propiciación o conciliación de los poderes superiores al hombre, que consta de creencias y

²⁵⁶ Angelo Brelich. “Prolegómenos a una historia de las religiones”, en *Historia de las religiones. Volumen I. Las religiones antiguas*. [Encyclopédie de la Pléiade, 1970]. Trad. Isabel Martínez Martínez y José Luis Ortega Matas. 9 ed. México: Siglo XXI, 2000. p. 34.

²⁵⁷ Sir James George Frazer. *La rama dorada*. 8 reimp. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano [1943]. México: FCE, 1982 [1890], p. 76.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Brelich, *op. cit.*, p. 34.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

prácticas”²⁶¹, lo que complementaremos con la definición de Brelich: “una mezcla ideológica heterogénea de doctrinas filosóficas y sociales, de elementos fantásticos, de sentimientos y de prácticas de la más diversa índole”²⁶². Ambos autores coinciden en que el primer punto para que exista una religión, el más importante, es el relativo a lo que se cree. La Enciclopedia está de acuerdo al hacer a la fe sinónimo de religión. La práctica religiosa estaría en segundo término. También la mayoría de los estudiosos coinciden en que, aunque la religión incluye sentimientos, es fundamentalmente social. Es aceptada y practicada por una sociedad que, en conjunto, participa de la misma fe. Desde las primeras civilizaciones de que se tiene noticia, la religión ha sido un asunto de Estado. La religión oficial es un lazo de unión entre los habitantes de un país, los “correligionarios”, que se opone a las creencias de los extranjeros.

5.2 El papel del rey en la religión.

La separación de la Iglesia y el Estado es un fenómeno moderno. No tenemos conocimiento de una sociedad antigua en la que esto haya sucedido. En las civilizaciones más primitivas, la religión daba el poder y la razón de ser al gobernante. Asimismo, el gobernante influía en la religión.

Frazer opina que, antes de que existieran las religiones, el hombre primitivo creía que podía influir en el mundo que le rodeaba mediante la magia²⁶³. Aquél que convencía a sus congéneres de que tenía poder mágico para atraer presas a las trampas, para hacer llover, para detener la lluvia, para que el Sol siguiera su curso, etc., era por derecho el rey²⁶⁴. Cuando la religión tomó el lugar de la magia, el rey era, o bien uno de los dioses, o el más cercano a ellos, el elegido por ellos para mantener el orden del universo. Era responsabilidad directa del monarca evitar las epidemias, proveer de buenas cosechas y llevar la prosperidad a su pueblo²⁶⁵. Podía sanar a otro simplemente imponiendo las manos sobre el enfermo.

²⁶¹ Frazer, *op. cit.*, p. 76.

²⁶² Brelich, *op. cit.*, p. 31.

²⁶³ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 121-138.

Para los egipcios y para muchos otros pueblos antiguos, el rey era dios. El dios más reverenciado en un lugar determinado impregnaba su esencia en ciertos árboles, animales y hombres²⁶⁶. Alguien se convertía en rey por ser la encarnación de la divinidad. Éste era su único derecho a reinar. El rey era algo así como una estatua viviente del dios. Por esa misma razón, en muchas sociedades primitivas, moría a manos de su propio pueblo²⁶⁷. Era necesario que falleciera joven, en pleno uso de sus facultades físicas y mentales, para que el sople divino pudiera transmitirse a otro. Si se permitía que el rey enfermara, o peor aún, que envejeciera, su poder disminuiría y se vería imposibilitado para cumplir sus obligaciones de proveer de salud y prosperidad a sus súbditos²⁶⁸.

Refiriéndose a las encarnaciones divinas, Frazer narra que

El propio cristianismo no ha escapado siempre a la mancha de estas ilusiones poco felices: en verdad que ha sido deshonrado con frecuencia por las extravagancias de vanos pretendientes a una divinidad igual y aun superior a la de su gran fundador. En el siglo II, Montano el Frigio proclamó ser él mismo la encarnación de la Trinidad, uniendo en su sola persona a Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. No es éste un caso aislado ni la exorbitante pretensión de una sola mente desequilibrada. Desde los primeros tiempos hasta el presente, muchas sectas han creído que Cristo, más aún, el Dios mismo, está encarnado...²⁶⁹

Éstos, por supuesto, son casos aislados y no constituyen una opinión generalizada entre los cristianos. Pero no podemos pensar por eso que la idea del dios encarnado es un rasgo de primitivismo que no se presenta en la época histórica. Varios emperadores romanos fueron elevados al rango de dioses, y aunque otros no afirmaran su propia divinidad, seguían siendo sacerdotes, pues personificaban el poder de Júpiter²⁷⁰. Es lógico que desde la implantación del cristianismo en el Imperio Romano y la posterior conversión de todos los europeos, ningún rey se haya proclamado Dios. Su vanidad no alcanzaba este punto, pues eran cristianos. Sin embargo, algo queda de esa creencia antigua en la divinidad del gobernante. Aunque no fueran considerados dioses, los reyes

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 195-323.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 209-210.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 185. Ver también Vázquez Hoys, Ana María. "El culto al emperador en España". en *Historia general de España y América. Tomo II. Constitución y ruina de la España romana*. Madrid: Rialp. 1987. pp. 419-427.

siempre se han sentido por encima de los demás hombres, incluyendo a la nobleza. Comparten la creencia de sus súbditos de que tienen poderes mágicos y sobrenaturales, de que pueden fertilizar a la tierra y traer otros beneficios. Asimismo, se les considera responsables del bienestar general. Frazer relata:

Un estatuto atribuido a San Patricio enumera las bendiciones que acompañan al reinado de un monarca justo: “buen tiempo, mares en calma, cosechas abundantes y árboles cargados de fruta”. Por el contrario, hambres, esterilidad en las vacas, frutos atizonados y escasez de grano se consideraban como pruebas infalibles de ser malo el monarca reinante.

Quizá la última reliquia de tales supersticiones, dilatada hasta nuestros reyes ingleses, fue la idea de que ellos podían sanar de la escrófula a los enfermos, mediante la imposición de manos: por tal causa la enfermedad era conocida con el nombre de mal del rey. [...] También reclamaban poseer el mismo don de sanar por imposición de manos los reyes de Francia, que decían haberlo heredado de Clodoveo o de San Luis.²⁷¹

Como vemos, a través de la historia se le han atribuido al rey poderes extraordinarios. No se le considera un ser humano común y corriente. Para los sumerios y acadios era un intermediario entre el cielo y la tierra. La persona del rey siempre se ha considerado sagrada. Su poder emana directamente del Dios. Incluso en el siglo XX tenemos ejemplos de este punto de vista. Francisco Franco justificaba su gobierno con la frase “caudillo de España por la gracia de Dios”. Y todos estamos familiarizados con el saludo de los ingleses a su monarca: “Dios salve a la reina”.

En el siglo XVII estas ideas todavía eran vigentes y el rey lo era por designio divino. Lo dice también Valbuena Prat, hablando de la imagen de Jesús en los autos sacramentales de Calderón:

A veces el Monarca reinante (imagen de Dios en la tierra) representa a Cristo: Así Felipe IV en *La segunda esposa* y Carlos II, en *El indulto general*.²⁷²

Se les exigía a los reyes españoles del siglo XVII una vida ejemplar. Alexander A. Parker resalta que el concepto de un “buen rey” se basaba en la moralidad de su vida privada:

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 120-121.

²⁷² Ángel Valbuena Prat. *Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)*. New York, Paris: Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LXI, 1924, p. 24.

Los numerosos tratados sobre la monarquía ideal no trataban de teoría política práctica, sino de las formas en las que la vida privada del rey debía seguir el ejemplo de Cristo. En el drama, un rey de vida inmoral representaba un peligro para la comunidad en el sentido de que cualquiera de sus súbditos podía encontrarse súbitamente en desgracia.²⁷³

Aquí también el rey era el responsable directo de la felicidad de sus súbditos, no por sus decisiones políticas, sino por el poder de sus actos. No es de extrañar que los reyes primitivos combinaran su cargo con el sacerdocio y/o la magia. Si el rey es el representante de Dios sobre la tierra, se explica que sea poderoso y que ejerza la jefatura de la Iglesia de su nación. Por eso Enrique VIII se sintió justificado para separarse de Roma e implantar en su país la religión anglicana. Por eso también los obispos novohispanos eran instalados o depuestos de sus cargos por el rey de España, quien a su vez se sentía elegido directamente por Dios. El rey era el paladín de la fe. Estaban unidos Iglesia y Estado. No podía ser de otra manera. El rey recibía el poder de Dios, no sólo era el intermediario, sino el representante de Dios y, como tal, sus deberes incluían la paz, la salud y prosperidad de sus súbditos y, por supuesto, la defensa de la religión.

La investidura que Dios otorga al rey ha sido mencionada con frecuencia. José Antonio Maravall, habla de la ideología española del siglo XVII como sigue:

...ideología favorable al orden establecido, la cual va desde el dogma de la superioridad del rey, su inviolabilidad, su voluntad absoluta, su carácter de deidad en la tierra, de vice-Dios, de vicario o lugarteniente de Dios, su naturaleza de deidad por Dios mismo conferida, hasta la creencia en la felicidad del labrador que en la aldea consigue con su trabajo y su riqueza ser honrado de todos, como equiparado a un noble.²⁷⁴

En el siglo XVII estas palabras habrían sido consideradas herejía. El rey no era Dios, aunque su poder emanara de la divinidad.

Refiriéndose a *La cisma de Inglaterra*, de Calderón de la Barca, Alexander A. Parker muestra su sorpresa por el suave tratamiento que el dramaturgo le da a Enrique VIII, responsable directo de la separación de Inglaterra de la Iglesia católica. Shakespeare trata a este rey con mayor dureza que Calderón.

²⁷³ Parker, *op. cit.*, p. 296.

²⁷⁴ José Antonio Maravall. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, p. 83.

Pero es en la presentación del rey Enrique donde Calderón suaviza a Ribadeneira hasta hacerlo irreconocible, porque el trato que le da es extraordinariamente compasivo. Desde el punto de vista histórico este es el aspecto más sorprendente de la obra. Enrique está en posesión de una conciencia: actúa mal sólo después de tremendas y atormentadoras dudas, con la razón cegada por una pasión a la que finalmente no puede resistir.²⁷⁵

Calderón, como erudito y teólogo, como defensor de la monarquía, no podía mostrar a rey alguno como un malvado. Debía justificarlo siempre. Si el rey era elegido por Dios para representarlo como jefe no solamente político, sino espiritual de sus súbditos, debía ser virtuoso por naturaleza. Por eso Calderón lo presenta arrepentido al final de la obra, dejando el reino a su hija María y deseando el retorno de Inglaterra a la fe católica. El mismo Parker explica el final aclarando que, en la mente de Calderón,

...el Papa es la piedra angular de todo orden, Lutero una amenaza a ese orden, una responsabilidad gravosa que Enrique, como rey católico, debe afrontar.²⁷⁶

La situación trágica en la obra de Calderón deriva de la debilidad humana de Enrique, que resulta ser un rey lamentable, pues es incapaz de responder a su responsabilidad divina. Viola la confianza sagrada que Dios le otorgó al dotarlo de su poder real, y las consecuencias son fatales para todo el reino.²⁷⁷ Esto es lo que piensa Calderón, porque los obispos fieles a Enrique VIII alegaron que el rey estaba por encima de todos los hombres sabios en la cuestión, y que si rechazó la primacía del Papa, fue por medio de la Inspiración Divina.²⁷⁸ De cualquier manera que se le mire, su derecho sagrado al trono, la elección que Dios hizo de él como dirigente de Inglaterra, nunca fueron discutidos.

5.3 Función religiosa de los reyes Leovigildo y Hermenegildo.

Si analizamos las figuras de Hermenegildo y de Leovigildo bajo esta luz, la tragedia queda aclarada. Como representante de Dios y del arrianismo, Leovigildo no podía permitir que su hijo se apartara de los dogmas arrianos.

²⁷⁵ Parker. *op. cit.*, pp. 311-312.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 318.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 328-329.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 334.

Antes que su amor paternal estaba su deber como jefe de la Iglesia arriana goda. La decapitación no fue un acto de crueldad sin sentido, sino el cumplimiento de un ineludible deber. Por otro lado, Hermenegildo, como representante de Dios y del catolicismo, como el elegido por Dios para la conversión de los visigodos, debía defender su fe hasta la muerte si era necesario. Su martirio no fue inútil: cambió la religión de España. De no ser por él, seríamos arrianos.

Sor Juana no toma partido por el catolicismo: Hermenegildo no es un héroe rodeado de villanos. Su familia lo ama e intenta todo lo que está en sus manos para hacerlo entrar en razón. No hay un personaje de la obra que realmente desee su muerte. Los actos de Leovigildo le han sido impuestos por España, por la Fama, por la religión arriana, por su posición como rey y por su responsabilidad ante su patria y ante la historia. Él no quiere matar a su hijo. Es su favorito, al que más ama.

Tampoco podemos decir que esté de parte del arrianismo. En ningún momento se critica a Hermenegildo. Su actitud es altruista. Se muestra preocupado por hacer lo correcto y desprecia el propio provecho, la comodidad. La escritora toma el lugar de observadora, presentando los hechos y dejando que éstos hablen por sí mismos. La impresión general es que no toma partido. Narra la trágica historia de una familia y una nación desgarradas por dos religiones casi iguales, y un rey decapitado por la guerra fratricida provocada por la Fe.

En el auto no sólo están presentes los reyes Leovigildo y Hermenegildo, también lo está Carlos II, heredero de los anteriores, aunque no corporalmente. Y si se narra la tragedia de los reyes y los súbditos desgarrados por la guerra entre dos religiones similares, es curioso observar que iba dirigida a un defensor del catolicismo, a otro rey que se sentía responsable ante Dios de la salvación de las almas de su pueblo, que consideraba su deber más importante el velar que todos fuesen fervientes católicos.

5.4 El martirio del rey.

He mencionado la antigua costumbre de matar al rey para salvarlo, o al menos, para salvaguardar sus divinos poderes. Hubo sociedades primitivas en

las que el rey moría violentamente. Frazer y Graves²⁷⁹ ofrecen evidencias sobre el regicidio ritual. Ahora bien, el deseo de mantener incólumes los poderes sobrenaturales del gobernante no constituía la única razón para su muerte. Al rey, como representante del dios, posiblemente se le pediría que siguiera su ejemplo: morir por el bien de su pueblo. Expliquémonos.

En primer lugar, alrededor de todo el Mediterráneo existen mitos de dioses que murieron violentamente. Adonis, Tammuz, Atis, Osiris, Dionisos, Virbio son sólo algunos de los antiguos dioses sacrificados. Osiris, por ejemplo, era la representación del cereal. A ello se refiere el mito de que fue despedazado y que los fragmentos de su cuerpo fueron esparcidos por toda la tierra. La planta de cereal se trilla, y el grano se esparce al voleo para sembrarlo. Frazer llega a la conclusión de que Osiris era el dios del cereal analizando los dibujos y las inscripciones en Denderah y en el gran templo de Isis en Filé:

...Osiris está aquí concebido y representado como personificación del grano que brota en los campos [...] Tal era, según la inscripción, la médula de los Misterios, el secreto más profundo que se revelaba al iniciado. Del mismo modo, en los ritos de Deméter, en Eleusis, se exhibía a los adoradores una espiga de cebada como el misterio central de su religión. [...] los sacerdotes enterraban imágenes de Osiris hechas de mantillo y granos. Cuando recogieran estas efigies [...] encontrarían que los granos habían germinado y salido del cuerpo de Osiris, y así la germinación del grano sería [...] la causa del crecimiento de las cosechas: el dios-cereal produce el cereal de Sí mismo; Él da su propio cuerpo como alimento a los hombres, Él muere para que ellos vivan.

Y de la muerte y resurrección de su gran dios, los egipcios inferían no solamente su auxilio y subsistencia en esta vida, sino también su esperanza en una vida eterna más allá de la muerte.²⁸⁰

El secreto más profundo era que el dios muere para que los hombres vivan, y resucita para que ellos tengan vida eterna. Pero la devoción y el ritual no se reducían a sembrar efigies de Osiris hechas de manta rellena con granos de cereal. Llegaban más lejos. Los sacrificios humanos parecen haber sido parte integrante de manifestaciones religiosas en Europa, Asia y África. El espíritu del dios entraba en un hombre. El pueblo sacrificaba a este hombre-dios ritualmente y lo despedazaba o lo quemaba. Sus pedazos o cenizas se enterraban para

²⁷⁹ Robert Graves. *Los mitos griegos I y 2*. Trad. Luis Echávarri. rev. Lucía Graves. 9 reimp. México: Alianza Editorial. 1997. 468 y 483 p. respectivamente. Ver también, del mismo autor. *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza. 1993 [1948]. 703 p.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 433.

fertilizar los campos. En un principio, es muy probable que el sacrificado fuera el rey. Frazer narra varios casos:

Lo mismo de Set que de Osiris se decía que había sido troceado después de un reinado de dieciocho días, lo que se conmemoraba por una fiesta anual de la misma duración. Rómulo, primer rey de Roma, fue cortado en pedazos por los senadores, que enterraron después sus fragmentos en el suelo; la tradicional fecha de su muerte, el 7 de julio, se celebraba con ciertos curiosos ritos que aparentemente estaban conectados con la fertilización artificial de la higuera. También la leyenda griega (Eurípides, *Las bacantes*) nos cuenta que Penteo, rey de Tebas, y Licurgo, rey de los edonios de Tracia, se opusieron al dios de la vid Dionisio y cómo los impíos monarcas fueron destrozados, el uno por las bacantes frenéticas y el otro por caballos. [...] Es significativo que del tracio Licurgo, rey de los edonios, se dijera que había sido muerto con objeto de que la tierra, que se había hecho estéril, recobrase la fertilidad.²⁸¹

El investigador continúa con ejemplos de reyes cuyos pedazos fueron enterrados para fertilizar las cosechas en lugares tan distantes uno del otro como Noruega y la Nueva Guinea Británica, entre otros. Recopiló datos sobre esta antigua costumbre de todos los continentes. Dos poderosas razones, como hemos visto, indujeron al hombre prehistórico a elegir un rey para matarlo después de un tiempo. El rey representaba a su dios y debía sacrificarse para el bienestar de su pueblo. Tenía que morir para que su poder no menguara y para dar nueva vida a la simiente. Y ya que eso era inevitable, y que representaba al buen dios que se sacrificaría por el pueblo, resultaba muy conveniente que al partir se llevara consigo todos los males y pecados. Según Frazer, hasta el gran lama del Tibet era condenado a muerte periódicamente para cargar con los pecados de su grey²⁸². Explica este autor que los reyes-sacerdotes fueron con el tiempo sustituidos en el sacrificio por víctimas expiatorias, también consideradas sagradas.

5.5 El martirio de San Hermenegildo.

San Hermenegildo cumple con los signos de realeza antes señalados. Se sacrifica voluntariamente, tal vez no por su pueblo, pero sí por su religión. Resulta la personificación perfecta del buen rey que está dispuesto a dar su vida, imitando a Cristo. En el momento en que el hacha separa su cabeza, todos se

²⁸¹ *Ibid.*, p. 435.

²⁸² *Ibid.*, p. 647.

alegran de que haya ya un mártir, así que es posible que también se espere que haya cargado con algunos pecados al partir al otro mundo. Es el intermediario entre sus súbditos y la divinidad. Es representante de Dios y del catolicismo.

El público que asistía al Auto sabía de antemano la historia de Hermenegildo. Estaba consciente de que este rey había muerto por negarse a comulgar de manos de un obispo arriano, esto es, conocía el final de la obra. No era sorpresa para nadie que la historia terminaría con Hermenegildo decapitado. Y, sin embargo, Sor Juana remarca el hecho desde antes. Las palabras de San Leandro:

Que aun no fe lo has dado todo
A Dios, pues aun quedas vivo²⁸³

anticipan el martirio, hacen pensar que Hermenegildo lo dará todo al cabo del tiempo, que será muerto por su fe, e incluso sugieren que Leandro en realidad desea su fin, que lo dé todo a Dios, que sea el mártir que se necesita para que España se convierta al catolicismo.

5.6 La religión arriana.

Todos conocemos la religión católica, triunfadora en Europa durante tantos años. Pero quizás sea conveniente hablar un poco sobre la derrotada, el arrianismo, puesto que desapareció por completo.

El arrianismo fue un movimiento racionalista que nació en el siglo IV en la Iglesia de Oriente y se continuó hasta el VI entre los pueblos germánicos. Para Arrio, Jesús tenía la dignidad más alta después de Dios, pero no era consubstancial al Padre. Moralmente inmutable e impecable, su gloria era consecuencia de la santidad de su vida, que ya estaba prevista por Dios. En pocas palabras, fue creado por Dios y gracias a Él fueron creadas todas las cosas. Los arrianos no admitían la “consubstancialidad”. En esta palabra estaba toda la diferencia entre el arrianismo y el catolicismo. Hubo también semiarrianos, que declaraban semejanza absoluta entre el Padre y el Hijo. Y, según el obispo

²⁸³ Sor Juana. *op. cit.*, vv. 839-840.

arriano al que siguieran, hubo *eusebianos*, *acacianos*, *eudoxianos*, *eunomoeutiquianos*, *marinitas*, *psatrianos*, *doroteistas*, etc.²⁸⁴

Los biógrafos de Arrio –incluyendo a San Atanasio que fue su mayor impugnador–, aunque lo tachaban de ambicioso, soberbio y altanero, concuerdan en afirmar que era hombre de gran cultura y poderosa inteligencia, muy instruido en exégesis teológica, conocedor profundo de la filosofía de Platón y dialéctico sutil y elocuente.²⁸⁵ Su elevada y majestuosa figura, realizada por un porte austero y el ascetismo de su cara, se imponía a las multitudes, que lo admiraban. Vestía siempre una túnica sin mangas y un manto pequeño, el traje usado por los filósofos y los monjes. No era dado a los placeres y no acumuló riquezas. Escribió varias obras que fueron quemadas en la plaza pública por orden del concilio de Nicea. No llegaron a nuestros tiempos más que algunos fragmentos del libro *Thalia (El Festín)*, escrito en prosa y verso en defensa de sus ideas²⁸⁶, que contenía además algunos cantos populares arrianos.

Arrio nació, no se sabe en qué fecha entre el 256 y el 280, según unos, en Alejandría; según otros, en Libia²⁸⁷. Discipulo de San Luciano, fue ordenado diácono por Pedro, obispo de Alejandría. Aquila, patriarca de Constantinopla, lo ordenó presbítero y le confió la iglesia de Baukalis; desde ahí en poco tiempo, por su talento y erudición, se elevó a las más altas dignidades.

Al morir Aquila, le sucedió Alejandro. El nuevo patriarca convocó al clero a una asamblea donde expuso su doctrina de la generación eterna del Hijo y su consubstancialidad con el Padre, que fue combatida por Arrio. Éste sostenía que el Verbo había sido creado. Alejandro, para deshacerse de esta oposición, convocó a un concilio en Alejandría en 320 ó 321.²⁸⁸ La mayoría de los casi cien obispos que asistieron condenaron las doctrinas de Arrio y le excomulgaron junto con sus partidarios, entre los que estaban muchos diáconos y los obispos Segundo de Ptolemaida y Teonas de Marmárica, además de un buen número de obispos de Siria y Asia Menor, de los cuales los más importantes fueron Eusebio

²⁸⁴ “Arrianismo”, en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomo VI*. Madrid. Espasa-Calpe. 1978.

²⁸⁵ *Ibid.*, ver “Arrio”.

²⁸⁶ San Atanasio. *Oratio contra Arianos*, Migne, *Patrol. Gr.* XXVI. colección 20.

²⁸⁷ Los datos sobre Arrio fueron tomados de la *Enciclopedia Europeo Americana Espasa-Calpe* y del Tomo 7 de *Historia de las religiones* de Siglo XXI Editores.

²⁸⁸ Ver *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomo VI*.

de Nicomedia, Eusebio de Cesárea, Teognis de Nicea y Mario de Calcedonia. Los arrianos valiosos convocaron concilios en Bitinia y en Palestina para oponerse al de Egipto. Por carta, Arrio intentó llegar a un acuerdo con Alejandro, pero sin ceder en sus creencias. En 324, Constantino, ya Emperador absoluto después de la derrota de Licinio, envió al obispo de Córdoba Osio a buscar la avenencia entre Alejandro y Arrio. Ante el fracaso de Osio, el emperador convocó el Primer Concilio Ecuménico en Nicea, en el verano del 325. Constantino quería evitar a toda costa la división de la Iglesia. Concurrieron 318 obispos, orientales en su mayoría. El papa Silvestre no estuvo presente. Lo representaban Osio y los sacerdotes Víctor y Vicente, que presidieron. El obispo Alejandro asistió acompañado de Atanasio. Arrio expuso su doctrina y fue apoyado por Eusebio de Nicomedia y 22 obispos. El punto en que no estuvieron de acuerdo fue en la palabra “consustancial” que designaba el carácter de igualdad del Hijo con el Padre. Los amigos de Arrio objetaban los términos extraños a la Biblia que empleaban los seguidores de Alejandro, pero Atanasio argumentó que lo que importaba no era el término, sino su contenido. Osio presentó un escrito en que se fulminaba anatema contra las proposiciones de Arrio. Como conclusión del Concilio, Arrio, Teonas, Segundo, Eusebio de Nicomedia y Teognis de Nicea fueron desterrados por el emperador Constantino.²⁸⁹

Constancia, viuda de Licinio y hermana de Constantino, influyó sobre éste a favor de los arrianos. En 328, Eusebio y Teognis fueron llamados del destierro. En el mismo año Atanasio sucedió a Alejandro en la sede de Alejandría, mientras que éste tomó la de Constantinopla. En 331 el antiarriano obispo de Antioquía, Eustato, fue depuesto en un concilio y desterrado por Constantino por profesión de sabelianismo, injurias a la madre del emperador e impurezas. En 361 Melecio tomó esa silla. Como Melecio no era arriano, pero tampoco lo aceptaban los católicos, con él se formó un tercer partido. El cisma de Antioquía no se disipó por completo hasta 415.²⁹⁰

Arrio fue llamado del destierro y Constantino le pidió a Atanasio que lo admitiese en su comunidad. Éste se negó rotundamente. En los concilios de Tiro y Jerusalén en 335 se absolvió a Arrio. Atanasio reclamó ante el emperador, pero

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

había caído de su gracia y terminó siendo desterrado a Tréveris. Constantino pidió a Alejandro que admitiese a Arrio en su comunidad en 336. Alejandro aceptó hacerlo por miedo a ser depuesto de su cargo por los obispos. La víspera de la ceremonia de rehabilitación, al atravesar las calles de la ciudad acompañado por gran gentío, Arrio murió repentinamente. Entre horribles convulsiones, echó por la boca varias vísceras.²⁹¹ Los ortodoxos atribuyeron aquella muerte a las oraciones de Alejandro; los arrianos, a un veneno. Al siguiente día Alejandro dio gracias a Dios y Epifanio comparó la muerte de Arrio a la de Judas. Dijo que poseía todas las cualidades de una serpiente venenosa. Alejandro y Epifanio fueron canonizados posteriormente por su celo contra el arrianismo.

Constantino murió al año siguiente, dejando a su hijo Constante al frente de la parte occidental del imperio y a su otro hijo, Constancio, en la parte oriental. Constante se puso del lado ortodoxo; Constancio simpatizaba con los arrianos, pero obedecía a su hermano, quien le impuso a Atanasio otra vez como obispo de Alejandría, el 23 de noviembre de 338. Nuevamente se le acumularon a este prelado una serie de cargos religiosos y políticos y, a pesar de que Atanasio, para defenderse, celebró un concilio en Constantinopla con sus seguidores, en 340, en reunión celebrada en Antioquía, los obispos opositores lo depusieron. Atanasio acudió al papa Julio I, quien en el otoño de 341 reunió en Roma un concilio de 50 obispos que afirmaron la inocencia de Atanasio y de Marcelo de Ancira, otro obispo depuesto. El papa los rehabilitó en sus sillas, pero no pudieron ocuparlas porque en Oriente no los aceptaron. En 342 murió Eusebio, entonces obispo de Constantinopla. Constante convocó un nuevo concilio en Roma con noventa obispos occidentales y ochenta orientales. Éstos, descontentos porque se apoyaba en Roma a los obispos depuestos en Oriente, se separaron del concilio y se reunieron en Filipópolis. El concilio romano rehabilitó nuevamente a Atanasio, a Marcelo y a Asclepas. Los de Filipópolis declararon a los tres criminales convictos, y anunciaron al papa Julio su separación.²⁹²

En 346 Constante amenazó a Constancio con guerra. Éste reintegró en sus sillas a los obispos depuestos, con cartas dirigidas a las autoridades de

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

Egipto para su seguridad. Retiró las acusaciones contra ellos y prohibió que fueran depuestos. Los arrianos se replegaron. En el Concilio de Antioquia de 346, los *homousianos* afirmaron que el Hijo es en todo semejante al Padre. Esta situación duró hasta 350 en que murió Constante. En 353, debido al suicidio de Magencio, Constancio se declaró enemigo de Atanasio. Se convocó un concilio en Arlés en el que los obispos condenaron a Atanasio. Éste volvió a recurrir al papa Liberio, sucesor de Julio, quien convocó otro concilio en Milán en 355, el que terminó con los destierros de Atanasio, del papa Liberio y de Osio. Liberio regresó a Roma después de subscribirse a una fórmula semiarriana.²⁹³

En 361, a la muerte de Constancio, su sucesor Juliano dejó que el catolicismo ganara terreno. El arrianismo se reanimó con el emperador Valente (364-378) y Atanasio volvió al destierro por quinta vez. Murió en 373. El emperador Teodosio ahogó el arrianismo con el edicto de Tesalónica en 380, obligó a sus súbditos a abrazar las proposiciones del Concilio de Nicea y privó a los disidentes del derecho de asociarse y de erigir templos. Convocó el Segundo Concilio Ecuménico en Roma, donde se confirmó la profesión dogmática de Nicea y se anatematizó a los eudoxianos y a los eunomianos. El catolicismo, entonces, triunfó gracias a que fue impuesto por orden de un emperador, quien se aseguró de suprimir toda oposición a sus deseos.²⁹⁴

En tiempo de Constancio, Teófilo introdujo el arrianismo entre los sabeos de la península de Arabia. Bajo el imperio de Valente, Ulfilas (311-388) se instruyó en Constantinopla en la doctrina de los omeos. Tradujo las Escrituras al mesogótico y entre los pueblos bárbaros del Danubio predicó el arrianismo, que se propagó rápidamente. Al fin del siglo V estaba establecido en España y Borgoña por los visigodos, en Portugal por los suevos, en África por los vándalos y en Italia por los ostrogodos. El bárbaro, templado y justo, era devoto y odiaba el nombre católico. En África y España los católicos sufrieron la mayor persecución.²⁹⁵

La liturgia de los arrianos no fue especial, pues ellos creían integrar la verdadera Iglesia. Algunas fracciones extremistas rebautizaban, condenaban el culto de los apóstoles y mártires y profanaban las reliquias. A la doxología

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Ver *Historia de las religiones*, tomo 7.

arriana: “Gloria al Padre por el Hijo en el Espíritu Santo”, contestaron los católicos “Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo”. Los arrianos usaban cantos populares en coro en las iglesias, calles y plazas públicas. Los católicos imitaron la costumbre y ése fue el origen de la antifonía.²⁹⁶

5.7 Conclusión

Con la historia del arrianismo y la razón sobre el papel que desempeñaba el rey en la religión, tenemos una imagen bastante clara de las condiciones que privaban, tanto en el tiempo de Hermenegildo como en el de Sor Juana: en el tiempo de Hermenegildo los godos de la península ibérica profesaban el cristianismo arriano y los romanos de esa misma península eran católicos; en el tiempo de Sor Juana, el Estado imponía el catolicismo como religión única a todos sus súbditos. Sabemos además por qué el conflicto entre Leovigildo y su hijo Hermenegildo fue inevitable: ambos sentían cumplir con su deber religioso e histórico.

²⁹⁶ *Ibid.*

CONCLUSIONES

El capítulo uno que trata del auto sacramental sirvió para dar una imagen del contexto que rodeó la puesta en escena original. Fue necesario el estudio histórico de la fiesta del Corpus Christi y de este tipo de obras para entrar en el ambiente de la época.

La delimitación del género, subgénero y tema en el capítulo dos tuvo la misma finalidad. Me permitió conocer un poco más sobre el drama litúrgico español mediante el estudio de las obras de Calderón de la Barca, que indudablemente fue una de las más grandes influencias literarias que tuvo nuestra monja para crear su propio estilo.

En el capítulo tres apliqué el Modelo Actancial a *El mártir del Sacramento*. Eso me permitió llegar a conclusiones que difícilmente hubiera encontrado de otra manera. El Auto contiene afirmaciones ocultas, que no se captan en una primera lectura, y también paradojas. La aplicación del Modelo Actancial me permitió descubrir lo siguiente:

1. La Fe está dentro del corazón de Hermenegildo, lo que significa que éste ha recibido la gracia de Dios. Representa la religión católica; la virtud de Hermenegildo es ser católico.
2. Si Hermenegildo obedece a Misericordia y Paz, tomará el partido de su padre. Justicia y Verdad lo intiman al partido de Leandro e Ingunda. Para decidirse, toma el consejo de Leandro. Al obedecer a su confesor inclina la balanza en detrimento de Misericordia y Paz.
3. La obra es católica y defiende la libertad de cultos. El título y la importancia de la Fe señalan lo primero. Se trata de una hagiografía, lo que hace de su autora defensora de la fe. Pero al buscar la salvación de su alma y el amor de su esposa, Hermenegildo provoca una guerra civil y fratricida. Además, la similitud entre el Estudiante 3 y Recaredo apunta a pensar que la opinión de Sor Juana se inclina por este último personaje, quien prefiere la libertad de cultos.
4. Leovigildo y Apostasía buscan la unidad del país bajo un idioma y una religión. Son los mismos fines que tenían los reyes de España y los altos dignatarios de la Iglesia católica en tiempos de Sor Juana. A pesar de que

los primeros eran arrianos, y las dos Españas del siglo XVII católicas, sus motivos son iguales.

5. Leandro desea que Hermenegildo se convierta en mártir. Aconseja a su confesando buscando su muerte, con el pretexto de la salvación de su alma.

Al analizar a los personajes del auto sacramental en el capítulo cuatro, llegué a conclusiones muy parecidas. Hermenegildo resulta un hombre en lucha consigo mismo que busca el martirio para alcanzar el cielo, y que se encuentra presionado por su esposa y por su confesor. Éste desea abiertamente la muerte de su confesando. Leovigildo es un defensor de la religión y una alegoría del absolutismo español. Recaredo representa el sentido común que no es escuchado.

En el capítulo cinco estudio la figura de la monarquía y su correspondencia con la religión. Eso me da la posibilidad de entender mejor la relación entre los reyes del auto. El tema religioso incluye la monarquía. Es importante comprender la conexión entre ambas. Creo que este propósito se logró. Al revisar la forma en que se instauraba a los reyes y su relación con la fe de los pueblos que regían, encontramos que el rey era el paladín de la fe, que estaban unidos Iglesia y Estado porque el rey recibía el poder de Dios y sus deberes incluían la prosperidad de sus súbditos y la defensa de la religión.

Si en España el auto sacramental era un género bien establecido, con la finalidad principal de luchar contra la herejía y como motivo de exaltación patriótica y cristiana, Sor Juana incursionó en él aprovechando este marco para hablar de lo contrario: la necesidad de la libertad de credos. Es posible que ella elogiara a los miembros de la nobleza hasta el grado de compararlos con deidades, pero encontraba la forma de expresar en su creación literaria ideas propias y, sin dejar de rendir homenaje como un leal súbdito, mostrándose fiel católica en todo momento, criticaba puntos tan vedados como la intolerancia religiosa y el abuso de poder. La historia jamás podrá acusarla de ser un *sostén de la monarquía absoluta* con su poesía. Esta mujer inteligente, sin provocar el enojo real, criticó la política española en un auto sacramental que dirigió a los reyes. Fue como decirles de frente lo que pensaba de las guerras en defensa de la

religión. Eso, que yo sepa, no se atrevió a hacerlo ningún otro poeta. En su mensaje al rey de España, nuestra monja pone de manifiesto la necesidad de la tolerancia y la búsqueda de soluciones con base en la razón.

Podemos concluir que, sin dejar de ser católica, con un amplio conocimiento de su religión, Sor Juana demuestra apoyar la libertad de credo. Está en contra de la guerra y de la tiranía. Defiende la lógica y el pensamiento libre.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE SOR JUANA

- Autos Sacramentales*. Pról. Sergio Fernández. Notas: Alfonso Méndez Plancarte. 3 ed. México: UNAM, 1995 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 92), 211 p.
- Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*. Estudios y notas de Aureliano Tapia Méndez. Monterrey: Al Voleo El Troquel/Fomento Cultural Banamex, 1992, 182 p.
- Obras completas*. 4 ed. México: Porrúa, 1977 ("Sepan Cuantos...", 100), 941 p.
- "Lírica personal", Tomo I en *Obras completas*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1997, 638 p.
- "Villancicos y letras sacras", Tomo II en *Obras completas*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1995, 550 p.
- "Autos y loas", Tomo III en *Obras completas*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1995, 736 p.
- "Comedias, sainetes y prosa", Tomo IV en *Obras completas*. Ed., Introd. y notas de Alberto G. Salceda. México: FCE, 1995, 717 p.
- Inundacion castalida de la unica poetisa, mvsa dezima...* Ed. facsimilar. Presentación de Sergio Fernández. México: UNAM/Fac. de Filosofía y Letras, 1995, CXXVII p.
- Segvndo volumen de las obras de Soror Juana Ines de la Crvz...* Ed. facsimilar. Pról. de Margo Glantz. México: UNAM/Fac. de Filosofía y Letras, 1995, CXCIX p.
- Fama y obras posthumas del fenix de México, religiosa...* Ed. facsimilar. Introducción de Antonio Alatorre. México: UNAM/Fac. de Filosofía y Letras, 1995, CXIII p.
- Obras escogidas*. Sel., notas, bibliog., y est. prel. por Juan Carlos Merlo. Barcelona: Bruguera, 1972, 555 p.

II. TRABAJOS SOBRE SOR JUANA

- ABREU Gómez, Ermilo. *La ruta de Sor Juana*. México: DAPP, 1938, 11 p.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*. México: SRE, 1925, 455 p.
- ALATORRE, Antonio y Martha Lilia Tenorio. *Serafina y Sor Juana (con tres apéndices)*. México: Colegio de México, 1998, 147 p.
- ALATORRE, Antonio. "El Zurriago de Salazar y Castro contra el padre Calleja, amigo y biógrafo de Sor Juana", en *Literatura Mexicana*, Vol. VI, núm. 2. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 343-366.

- ARROYO, Anita. *Razón y pasión de Sor Juana*. (1ª ed., 1952). México: Porrúa, 1992 ("Sepan Cuantos...", 195), 221 p.
- ARROYO Hidalgo, Susana. *El Primero sueño de Sor Juana: estudio semántico y retórico*. México: UNAM, 1993. 209 p.
- BENASSY Berling, Marié-Cécile. "Capítulo 1. La conversión de sor Juana Inés", en *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1983, pp. 159-177.
- BEUCHOT, Mauricio, Margarita Peña y María Andueza. *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz (1695-1995)*. México: UNAM, 1996 (Colección Ensayos, 2). 54 p.
- BRAVO Arriaga, María Dolores. *La excepción y la regla*. México: UNAM, 1977. 212 p.
- _____ "Sor Juana Inés de la Cruz. Antología", Tomo VII en *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*. México: CONACULTA, 1992, 61 p.
- CHÁVEZ, Ezequiel A. *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. México: Porrúa, 1997 [1970] ("Sepan Cuantos...", 148), 260 p.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *La copa derramada*. México: UNAM, 1992, 206 p.
- FRANCO, Jean. "Escritoras a pesar suyo: las monjas místicas del siglo XVII en México", en *Las conspiradoras, la representación de la mujer en México*. México: FCE, 1993, pp. 29-51.
- GLANTZ, Margo. *Borrones y borradores*. México: UNAM, 1992. 247 p.
- _____ *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo/UNAM, 1995. 230 p.
- _____ *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México: FFYL UNAM/CONDUMEX, 1998. 361 p.
- _____ *Sor Juana: la comparación y la hipérbote*. México: CONACULTA, 2000, 255 p.
- JOHANSSON K., Patrick. "Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje", en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 459-478.
- LÓPEZ Mena, Sergio. "Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la vindicación", en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 411-420.
- MAZA, Francisco de la. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. Revisión de Elías Trabulse. México: UNAM, 1980, 608 p.
- MÉNDEZ Plancarte, Alfonso. "Notas a los sonetos", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. I Lírica Personal*. 5 reimp. México: FCE, 1995, p. 539, núm. 184, v. 2.

-
- “Estudio liminar”, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Tomo III. Autos y loas*. 3 reimp. México: FCE, 1995, p. XII.
- MERLO, Juan Carlos. “Notas a ‘Primero Sueño’”, en *Obras escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Barcelona: Bruguera, 1972, p. 289-296.
- MORAÑA, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso Barroco*. México: UNAM, 1998. 359 p.
- OLIVARES, Rocío. “El sueño y la emblemática”, en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 367-398.
- PASCUAL Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*. México: UNAM, 1996. 288 p.
-
- Las figuraciones del sentido*. México: FCE, 1997, 270 p.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 9 reimp. México: Seix Barral, 1997 (Biblioteca Breve, 608), 658 p.
- PERELMUTER Pérez, Rosa. *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas, 1982, 187 p.
- PÉREZ Amador Adam, Alberto. *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana, 1996, 239 p.
-
- “Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero Sueño* de Sor Juana”, en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 421-434.
- PFANDL, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz, La décima musa de México: su vida, su poesía, su psique*. Ed. y Pról. de Francisco de la Maza. Trad. Juan Antonio Ortega y Medina. México: UNAM/Inst. de Inv. Estéticas, 1963, 380 p.
- QUIÑONES Melgoza, José. “Algunas semejanzas entre la *Respuesta a sor Filotea* y el ‘Libro II’ de las *Tristes* de Ovidio”, en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 399-410.
-
- “Sor Juana: una figura a través de tres siglos (Antología)”, en *Literatura Mexicana, Vol. VI, núm. 2*. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 479-596.
- RAMÍREZ España, Guillermo. *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Imprenta Universitaria, 1947, p. XXI.
- RICARD, Robert. *Juana de Asbaje et Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1691)*. Paris: 1954, 45 p.
- SABAT de Rivers, Georgina. *En busca de Sor Juana*. México: UNAM, 1998, 386 p.
-
- El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis, 1976, 160 p.

- SÁNCHEZ Robayna, Andrés. *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: FCE, 1991, 219 p.
- SCHONS, Dorothy. *Algunos parientes de Sor Juana*. Austin: Universidad de Texas, 1934, 7 p.
- SERRATO, Eduardo. "Juegos de ingenio y erudición en *Primero sueño*", en *Literatura Mexicana*, Vol. VI, núm. 2. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 435-446.
- SORIANO Vallés, Alejandro. *Bases tomistas de El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis de maestría. México: UNAM, 1996. 274 p.
- TAPIA Méndez, Aureliano. *Doña Ivana Ynes de Asvage ante la historia*. México: Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid, 1996, 106 p.
- TRABULSE, Elías. *El círculo roto*. México: SEP/FCE, (Lecturas Mexicanas, 54), 1984.
- _____ *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 26 p.
- _____ *Carta de Serafina de Cristo, 1691*. Los Ángeles: Aldan, 1997. 70 p.
- VOLEK, Emil. "Silogismos con su sangre escritos: Sor Juana, testigo de cargo (1693-1694)", en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. México: UNAM, 2002, pp. 533-556.
- VOLPI, Jorge. "De oráculos, enigmas y polémicas", en *Literatura Mexicana*, Vol. VI, núm. 2. México: UNAM/Inst. de Inv. Filológicas/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 447-458.
- VOSSLER, Karl. "La décima musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz", en *Investigaciones lingüísticas, Tomo III*, núms. 1 y 2, traducido por la Profa. Mariana Frank y el Prof. Arqueles Vela. México: Cuadernos Lingüísticos, enero-abril 1935, p. 58-72.
- XIRAU, Ramón. *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1971, 175 p.

III. ESTUDIOS SOBRE EL AUTO SACRAMENTAL Y EL DRAMA RELIGIOSO

- ARIAS, Ricardo. *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*. 2 ed. México: Porrúa, 1988, 454 p.
- BONET Correa, Antonio. "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986.
- DÍEZ Borque, José María. "Estudio preliminar", en *Una fiesta sacramental barroca de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Taurus, 1984, pp. 7-138.
- _____ *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988, 234 p.

- _____. *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, 190 p.
- _____. "Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 135-183.
- EGIDO, Aurora. "La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 11-134.
- FAGGILOLO Dell'Arco, M. y S. Carandini. *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni Editore, 1987, II, p. 288.
- GONZÁLEZ Pedroso, Eduardo. *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida, dispuesta y ordenada por don Eduardo González Pedroso*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1865.
- HESS, Rainer. *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos, 1965.
- MARAVALL, José Antonio. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986.
- NAVARRO González, Alberto. "La herejía en los autos de Calderón", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 184-194.
- OLIVA, César. "La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Serbal, 1986, pp. 97-114.
- PARKER, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983, 253 p.
- PEÑA, Margarita. "Nota introductoria" y "Alegoría y auto sacramental", en *El divino Jasón y Pleito matrimonial del cuerpo y el alma* de Pedro Calderón de la Barca. México: FFYL/UNAM, 1975, pp. 5-54.
- ROJAS Garcidueñas, José. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: UNAM, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4).
- RUANO de la Haza, José María. "Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 195-224.
- RUIZ Ramón, Francisco. *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997, 317 p.
- _____. "Introducción", en *La cisma de Inglaterra*. Madrid: Castalia, 1981, pp. 7-58.
- RULL, Enrique. "Estudio preliminar", en *La vida es sueño (comedia, auto y loa)* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Alhambra, 1980, pp. 1-84.

SHERGOLD, N.D. y J.E. Varey. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*. Madrid: Edhigar, 1961, 380 p.

VALBUENA Prat, Ángel. "Prólogo", en *Comedias religiosas de Calderón de la Barca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946, pp. VII-LXVIII.

_____ *Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)*. New York, París: Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LXI, 1924, 301 p.

_____ *Estudios de literatura religiosa española. Época medieval y Edad de Oro*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1964, 282 p.

WARDROPPER, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1648.)* Madrid: Revista de Occidente, 1953, 327 p.

IV. OTROS LIBROS

ALONSO, Dámaso. "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 290-350.

APARICIO Maydeu, Javier. "Introducción", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 9-16.

_____ "Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 744-759.

ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Leviatán, 2002, 111 p.

BIBLIA comentada Straubinger. Tlalnepantla, Excmo. Sr. Fr. Felipe de Jesús Cueto, O.F.M., Obispo de Tlalnepantla, 1969.

LA BIBLIA con Deuterocanónicos (Dios habla hoy). Corea: Sociedades Bíblicas Unidas, 1989. 1180 p.

BRELICH, Angelo. "Prolegómenos a una historia de las religiones", en *Historia de las religiones. Volumen I. Las religiones antiguas*. [Encyclopédie de la Pléiade, 1970]. Trad. Isabel Martínez Martínez y José Luis Ortega Matas. 9 ed. México: Siglo XXI, 2000.

CALDERÓN de la Barca, don Pedro. *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*. 2 ed., reimp. Prol. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1987, 1915 p.

DE CERTEAU, Michel. "Capítulo VII, Una variante: la edificación hagio-gráfica", en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993 (edición en francés, 1978). pp. 257-269.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa-Calpe, 65 tomos.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta, 1992 (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 6), 351 p.

FERNÁNDEZ del Castillo, Francisco. *Doña Catalina Xuárez Marcaida*. México, 1920.

- FRAY Luis de León. *La perfecta casada*. México: Porrúa ["Sepan Cuántos..."], 145), 1993. 262 p.
- FRAZER, James George. *La rama dorada*. 8 reimp. México: FCE, 1982, 860 p.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos 1*. Trad. Luis Echávarri, rev. Lucía Graves. 9 reimp. México: Alianza Editorial, 1997. 468 p.
- _____. *Los mitos griegos 2*. Trad. Luis Echávarri, rev. Lucía Graves. 9 reimp. México: Alianza Editorial, 1997. 483 p.
- _____. *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza, 1993 [1948], 703 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
- KONETZKE, R. *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica 1493-1810*. Madrid, 1953-1962, Tomo 1, Vol. 2 y 3.
- KANT. *Crítica de la razón pura. Dialéctica trascendental y metodología trascendental*. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1960, 436 p.
- LE GOFF, Jacques. "El cristianismo en el florecimiento gótico (1159-1311)", en *Historia de las religiones. Vol. 7 Las religiones constituidas en occidente y sus contracorrientes I*. (vol. 34 de la "Encyclopédie de la Pléiade") Trad. Manuel Mallofret. México: Siglo XXI, 1981, pp. 159-176, p. 166.
- LEONARD, Irving A. *Baroque times in old Mexico. Seventeenth-Century persons, places, and practices*. University of Michigan Press/Ann Arbor, 1959, 260 p.
- _____. *La época barroca en el México colonial*. Trad. Agustín Escurdia. 5 reimp. México: FCE, 1995, 331 p.
- MARGADANT, Guillermo F. "La familia en el derecho novohispano", en *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX. Seminario de historia de la familia*. México: Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, 1991, p. 50.
- PARKER, Alexander A. *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*. Madrid: Cátedra, 1991, 399 p.
- _____. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: historia y analogía*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, vol. 2, pp. 359-387. Traducido por Manuel Durán.
- PASCUAL Buxó, José. *La cultura literaria en la América Virreinal, concurrencias y diferencias*. México: UNAM, 1996. 407 p.
- PASCUAL Buxó, José y Arnulfo Herrera. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, UNAM, 1994. 405 p.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 1977.

- QUEROL, Miquel. "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 415-441.
- REAL Academia Española. *Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*. Madrid: Gredos, 1969 [1561] (Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso V. Diccionarios) 3 Vol., 6 Tomos.
- REGALADO, Antonio. "Sobre puesta en escena, verosimilitud y *admiratio*", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 97-113.
- _____ "Sobre puesta en escena y representación", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 135-159.
- _____ "Sobre Calderón, los actores y la representación", en *Estudios sobre Calderón I*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 191-220.
- ROMÁN Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México: FFYL/UNAM, 2001, 180 p.
- SAN Atanasio. *Oratio contra Arianos*, Migne, *Patrol. Gr.* XXVI, colección 20.
- SANTO Tomás de Aquino. *Suma Teológica. Tomo III, 2ª parte, Tratado del hombre*. Trad. y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presidida por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Francisco Barbado Viejo, O.P. Obispo de Salamanca. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. New York: W.G. Clark & W. Aldis Wright, 1917, 1227 p.
- SHWALLER, John Frederick. "La identidad sexual: familia y mentalidades a fines del siglo XVI", en *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX. Seminario de historia de la familia*. México: Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, 1991.
- SOURIAU, Étienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. 2ed. Trad. E.L. Revol. Caracas: Monte Ávila, 1961, 292 p.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VAREY, John E. "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 488-512.
- VÁZQUEZ Hoys, Ana María. "El culto al emperador en España", en *Historia general de España y América. Tomo II. Constitución y ruina de la España romana*. Madrid: Rialp, 1987, pp. 419-427.
- WARDROPPER, Bruce W. "Las comedias religiosas de Calderón", en *Estudios sobre Calderón II*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 725-743.

APÉNDICE

TABLA

Micro-secuencias para la aplicación del Modelo Actancial en:

A) LOA PARA EL AUTO INTITULADO *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO*

Mic.sec.	D1	Sujeto	Objeto	D2	Ayudante	Oponente
Única	El deseo de terminar con el pleito	Estudiante 3	Apoyar la tesis de Santo Tomás	la paz	Argumentación: Es mayor beneficio para el hombre; es posterior a la decisión de padecer; se destruye el argumento del lavatorio.	Inicialmente, Estudiante 1; después, nadie.

B) EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO, Auto historial-alegórico

Mic.sec.	D1	Sujeto	Objeto	D2	Ayudante	Oponente
1 Alegórica	<i>El deseo de ver cómo la disposición de Hermenegildo conforma las virtudes contrarias</i>	<i>Fe</i>	<i>Que las virtudes ejerciten la constancia de Hermenegildo, para ver qué virtud sobresale.</i>	<i>Religión católica, o sea, la misma Fe</i>	<i>Verdad, Misericordia, Justicia y Paz</i>	∅
2 Alegórica	<i>Sus contrarias imaginaciones</i>	<i>Hermenegildo</i>	<i>saber qué hacer</i>	<i>Hermenegildo</i>	<i>Leandro</i>	<i>Las virtudes</i>
3	El rey Leovigildo	Geserico	convencer a Hermenegildo de que obedezca a su padre	La paz del reino; la defensa de la religión establecida	La historia, la unidad de España, la lealtad, el patriotismo, la paz	La religión católica, o sea, Leandro e Ingunda
4	La religión	Ingunda	reclamarle a Hermenegildo que no le pida consejo a ella.	Ingunda	Escuchar detrás del cancel	∅
5	La entrevista con Tiberio	Leandro	Convencer a Hermenegildo de entregar rehenes a Tiberio: esposa e hijo.	La religión católica.	Su influencia sobre Hermenegildo; Ingunda	Hermenegildo.
6	El discurso de Leandro	Hermenegildo	Aceptar mandar a su familia como rehenes de Tiberio.	la religión católica.	Su resignación	∅
7 Alegórica.	<i>La religión arriana</i>	<i>La fantasía de Leovigildo</i>	<i>convencer a Leovigildo (mostrándole la genealogía de la monarquía visigoda y la gloria que ha conseguido España con el arrianismo) de que se ve n que de Hermenegildo que ha mudado religión.</i>	<i>la gloria de la religión arriana</i>	<i>la fuerza de la fantasía, España y la fama</i>	∅
8	Lo que ha mostrado la Fantasía	Leovigildo	que Hermenegildo regrese al arrianismo	la estirpe real de la familia Goda.	embajada de Geserico y sus propias oraciones.	Hermenegildo.
9	Las noticias que trae Geserico	Apostasía	Que Leovigildo use su poder contra Hermenegildo	Leovigildo y el arrianismo	Su influencia sobre Leovigildo	Recaredo
10	La declaración de guerra de Leovigildo	Recaredo	convencer a Leovigildo de ser clemente.	Hermenegildo.	argumentos a favor de Hermenegildo	Apostasía y Leovigildo
11 Alegórica.	<i>El rompimiento de Hermenegildo con Leovigildo</i>	<i>Virtudes</i>	<i>disputarse el laurel de la gloria</i>	<i>ellas mismas</i>	<i>unas a otras</i>	<i>la Fe</i>

12	El asedio de Sevilla	Hermenegildo	huir a Oset	Sevilla	soldados	∅
13	La huida de Hermenegildo	Leovigildo	incendiar Sevilla	la satisfacción de Leovigildo	soldados	∅
14	La derrota	Hermenegildo	refugiarse en el templo	Hermenegildo	la oportunidad	Recaredo
15	El encuentro con Hermenegildo	Recaredo	Que Hermenegildo se rinda ante Leovigildo	Hermenegildo	Su amor fraternal	∅
16	La rendición de Hermenegildo	Leovigildo	Apresarlo para ver si es cierto que se reduce	La Ley arriana	poder	Recaredo
17	El pedido de Leovigildo	Apostasía	Darle a Hermenegildo la comunión	La religión arriana	Leovigildo	Hermenegildo
18	La prisión	Hermenegildo	padecer para ir al Cielo	Hermenegildo	haberlo perdido todo.	∅
19	La situación de Hermenegildo	Apostasía	ganarse la confianza de Hermenegildo para darle la comunión.	la religión arriana	promesas de libertad	las virtudes
20	La propuesta de la Apostasía	Hermenegildo	defender el sacramento católico de la Eucaristía	la Fe católica	El argumento de que sólo los sacerdotes católicos tienen autoridad	Apostasía
21	La resistencia de Hermenegildo	Apostasía	cortarle la cabeza	Apostasía religión arriana	El poder Hermenegildo	∅
22 Alegórica.	<i>La muerte de Hermenegildo</i>	<i>las virtudes</i>	<i>alegrarse porque hay un mártir del sacramento</i>	<i>la Fe católica</i>	∅	∅

Mesosecuencias para la aplicación del modelo actancial en:

A) LOA PARA EL AUTO INTITULADO EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO

Mes.sec	D1	Sujeto	Objeto	D2	Ayudante	Oponente
Única	El deseo de terminar con el pleito	Estudiante 3	Apoyar la tesis de Santo Tomás	la paz	Argumentación: Es mayor beneficio para el hombre; es posterior a la decisión de padecer; se destruye el argumento del lavatorio.	Inicialmente, Estudiante 1; después, nadie.

B) EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO, Auto historial-alegórico

Mes.sec	D1	Sujeto	Objeto	D2	Ayudante	Oponente
1	Su Fantasía	Leovigildo	Ser fiel y constante en la religión de sus ancestros; que su hijo no la traicione	España	El principal Prelado de la Ley Arriana (la Apostasía), su poder y las armas	Hermenegildo, los Católicos y el emperador Tiberio
2	El temor de que maten a Hermenegildo	Recaredo	Que Herm se rinda, que Leov sea clemente, que haya tolerancia.	Hermenegildo	Su cariño y buena voluntad	Leovigildo y Apostasía
3	La Ley Arriana	Apostasía	Que Hermenegildo abjure de la religión católica	La religión arriana	Leovigildo	Hermenegildo
4	Su fe católica	Hermenegildo	Padecer para ir al Cielo	Hermenegildo	La ley arriana, Leovigildo, Apostasía	∅

Macrosecuencia para la aplicación del modelo actancial en:

EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO, Auto historial-alegórico

Mes.sec	D1	Sujeto	Objeto	D2	Ayudante	Oponente
Única	Leandro e Ingunda	Hermenegildo	Implantar el catolicismo en España	La Fe católica	El poder que le entregó Leovigildo	Leovigildo

ENUNCIACIÓN:

Presionado por el obispo Leandro, su confesor, y por Ingunda, su esposa, Hermenegildo desea implantar el catolicismo en España como religión única, en beneficio de la Fe católica. Le ayuda el poder que le otorgó su padre y se opone su mismo padre, Leovigildo.