

## EL MONTAJE DE *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO*: SOR JUANA Y SAN HERMENEGILDO, ENTRE JESUITAS Y SEVILLANOS<sup>1</sup>

**SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO.** Es profesora emérita en California State Polytechnic University, Pomona. Miembro de los Comités Editoriales de revistas y colecciones editoriales como *Bulletin of the Comediantes* (Journal on Sixteenth and Seventeenth Century Spanish Drama), *Gestos* (Journal of Hispanic Theater, UC Irvine), *Notas, Reseñas iberoamericanas, Prolija memoria, Enciclopedia Calderoniana; Ibérica, y Nuestra Voz.* Ha sido profesora visitante en UCLA, UCSB, University of Southern California, Middlebury College, UC Irvine y Simon Fraser University. Publicó el libro *Ironía y tragedia en Calderón*; realizó la edición crítica de *Los empeños de una casa*, de sor Juana (2007), y tiene en su haber más de 70 artículos académicos. Fue editora invitada de *Pacific Coast Philology* (27.1-2, 1992; 25.1-2, 1990 y 26.1-2, 1991).

*Homenaje a Alfredo Hermenegildo*

**E**l propósito de este trabajo es ofrecer sugerencias que nos permitan vislumbrar cómo dónde, para quién, cuándo y por qué se habrá producido el auto de Sor Juana que se titula *El mártir del sacramento*. Se propone como contexto estético histórico un tupido enjambre de relaciones entre jesuitas y sevillanos que den sentido a la selección del tema hagiográfico-histórico por parte de Sor Juana. Y se destaca la representación visual de los misterios de fe como técnica particularmente jesuítica que influye en el desarrollo no sólo de los autos sacramentales sino del teatro comercial y cortesano con su afán progresivamente acendrado de visualizar tridimensionalmente lo narrado en el texto poético, con fin de impactar y sobrecoger a los espectadores con el poder sobre la realidad, es decir, el manejo de las apariencias.

Muy aparte de su contenido teológico, los autos sacramentales gozaron de un apogeo popular sobre todo en el siglo XVII e interesan sobremanera hoy día seguramente no como sermones que, apoyados en la alegoría, extienden la proyección catequésica del púlpito. Perfeccionados retóricamente y teatralmente por Calderón, constituyen el centro sonoro-espectacular de una fiesta cívica de alcance masivo donde impera el derroche de la villa de Madrid y

<sup>1</sup> López-Portillo, Carmen Beatriz (coord.), *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. Memorias del congreso internacional (1995), Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro, México, 1998, pp. 254-262.

anteriormente el de Sevilla.<sup>2</sup> En esa celebración primaveral-estival en alabanza de la Eucaristía — implícita o explícitamente del estado monárquico, representante de la religión católica—, el rey, su corte, sus consejos, demás nobles y hasta los más ínfimos súbditos gozan de un maravilloso, espectáculo desbordante de sonoridad, sobre todo música y canto,<sup>3</sup> además de recursos carnavalescos como gigantes y la tarasca.<sup>4</sup> Al leer los textos de los autos de Sor Juana, incumbe entonces recordar su destino al montaje festivo en celebración de Corpus Christi. Aunque no conozcamos documentos que constaten la producción de los autos sacramentales de Sor Juana en la Nueva España, lógicamente como textos teatrales estaban destinados en primer lugar para un montaje próximo o inmediato en un ambiente —dentro de sus proporciones virreinales— comparable al de Sevilla o de Madrid. La impresión de estos textos en España, bajo el patrocinio de la Condesa de Paredes, si bien prevista por la mecenas y su protegida, no puede haber abarcado la intencionalidad primaria de los textos teatrales de Sor Juana y menos de sus composiciones llamadas “poesías cómicas” o “cómico sacras”—es decir, comedias y autos sacramentales.<sup>5</sup> Pues en el siglo XVII ningún dramaturgo, salvo Cervantes, publica su teatro sin que se haya montado antes.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 451, explica que, mientras que en el siglo XVI Sevilla era el sitio más sobresaliente en cuanto a la celebración de autos sacramentales para Corpus Christi, para 1645 la preeminencia de Madrid ya estaba bien establecida. Para la evolución de la práctica teatral en Sevilla, consúltese el capítulo “La décadence et la ruine de Seville au XVIIe siècle: la première décadence (1599-1649)” de Jean Sentaurens, en *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Atelier National de Reproduction de Theses, Lille, 1984, pp. 930-935.

<sup>3</sup> Calderón mismo afirma en su “Prólogo” al *Primer tomo* de sus *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* (ed. P. Pando y Mier, Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1717, n. p.): “Pareceràn tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la Musica, ni lo aparatoso de las Tramoyas” [*sic*]. Para el canto en los autos calderonianos, véanse los estudios de J. M. Díez Borque, “El auto sacramental y su público: funciones del texto cantado,” *Calderón and the Baroque Tradition*, eds. K. Levy, J. Ara y G. Hughes, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ont., Canadá, 1985, 49-67; y “El oír: texto cantado, función y público”, en su introducción a *Una fiesta barroca: “Loa” para el auto “Entremés de los instrumentos”, Auto sacramental “La segunda esposa y triunfar muriendo”, y “Mojiganga de las visiones de la muerte”*, Taurus, Madrid, 1983, 39-70.

<sup>4</sup> Para estos elementos carnavalescos, véanse Shergold, *op. cit.*, pp. 495-497, y Sentaurens, *op. cit.*, pp. 744-758, “La Tarasque et son cortége” y “La danse des Géants”.

<sup>5</sup> En mi estudio “Coros y coreografías en sor Juana” (finalmente en Ballón Aguirre, E. y O. Rivera Rodas, eds., *De palabras, imagines y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, UNAM, México, 2002, pp. 599-613) sostengo que la poesía de sor Juana es esencialmente teatral por destinarse a una presentación ceremonial y que sus villancicos, como Darío Puccini afirmó años atrás (“Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz,” *Cuadernos americanos*, 142 [1965], 223-252), también lo son por su representación visual coreográfica. La descripción de las comedias y autos como poesías cómicas se toma de la edición sevillana de 1693.

<sup>6</sup> Sobre el teatro de Cervantes y su publicación sin haberse montado, véase el estudio de Nicholas Spadaccini, “Cervantes and the Spanish Comedia”, *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, ed. A. Zahareas, *Ideology and Literature* vol. 2:1 (1986), pp. 53-67; además mis estudios “Estreno de *La gran sultana*: amor, humor, y lo otro”, *CERVANTES* (1994), 155-63, y “Despolarización posmoderna de valores opuestos en *La gran sultana*”, *III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro* (Toulouse, France, July 6-10, 1993).

*El mártir del sacramento* que Paz supone escrito entre 1680 y 1688,<sup>7</sup> es entre los tres autos, las dos comedias y todas las loas de Sor Juana, el texto teatral con acotaciones más abundantes. Ya en la *Loa* se presenta la dramaturga misma bajo disfraz del “tercer estudiante” como escenógrafa de efectos visuales–sonoros, al parecer mágicos.

Pues ahora,  
ya sabéis que mis desvelos  
a Naturaleza apuran  
los más ocultos secretos  
de la Magia natural,  
y que con mis ciencias puedo  
fingir, ya en la perspectivas  
de la luna de un espejo,  
o ya condensando el aire  
con los vapores más térreos;  
o ya turbando los ojos,  
mostrar aparentes cuerpos.  
Y cuando aquesto no pueda,  
demos que el entendimiento  
con alegóricos entes  
hace visibles objetos.<sup>8</sup>

Hasta aquí la voz de Sor Juana por medio del tercer estudiante hablando sobre trucos escenográficos y el recurso de la alegoría.

Las acotaciones dentro del auto demuestran que está concebido para un montaje comparable a los madrileños de cuatro carros de dos niveles. Estos se colocaban alrededor de una plataforma rectangular frente a las localidades reservadas para los espectadores. Dos atrás y dos a cada lado de la tarima, los carros embonaban al nivel inferior con la superficie de ésta. El escenario llega a consistir entonces en la plataforma construida para la representación generalmente al aire libre en alguna plaza pública o espacio particular y ocho espacios de “descubrimiento” —dos en cada nivel de los cuatro carros— donde aparecen o de donde salen o descienden hacia la tarima personajes alegóricos o concretos, con frecuencia en alguna tramoya de simple mecanismo como cuerdas, poleas y escalerillas.<sup>9</sup>

En la primera escena de *El mártir del sacramento* “ábrese el primer carro y aparece la Fe en un trono” (p. 115). En la segunda escena, se dice que “aparecen en el segundo carro” (p. 117) las cuatro virtudes que se oponen entre sí dentro del pecho o la mente de Hermenegildo: la Verdad,

<sup>7</sup> Sor Juana Inés de la Cruz o *Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, 2a. reimpr., 1985, p. 452.

<sup>8</sup> Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, III, [1955] 1976, p. 103, *Loa*, vv. 171-186. Todas las citas de *El mártir del sacramento* provienen de esta edición; a partir de ésta, se identifican dentro del texto, por versos (si no se trata de acotaciones), y/o página.

<sup>9</sup> Shergold, *op. cit.*, pp. 452-453, 476-477, 483.

la Misericordia, la Paz y la Justicia, cada una con su propio signo emblemático —respectivamente, un espejo, una rama de olivo, una bandera blanca y una balanza. Aparece “cada una en una nube” (p. 117) —o sea lo que en textos calderonianos todavía se designa con el arcaico vocablo “araceli” o más simplemente “nubarrón” —tramoya de antiguo abolengo desde representaciones medievales dentro de iglesias.<sup>10</sup>

Cantan primero la Fe y luego las otras cuatro virtudes, saliendo una y las demás de sus respectivos carros —entiéndase— no contiguos a pesar de su numeración (primero y segundo) sino a lados opuestos de la plataforma para el efecto simétrico del contrapunteo visual —sonoro entre entes alegóricos atemporales.<sup>11</sup> Mientras cantan las cuatro virtudes, “Ábrese el tercer carro y aparece una tienda de campaña y en ella Hermenegildo dormido” (p. 122). En este carro atrás de la plataforma en el centro se ha de representar la acción de los personajes concretos de la fábula histórica. Lo que Hermenegildo siente, sueña o imagina en términos morales es el conflicto entre las cuatro virtudes que cantan sobre nubes por un lado del escenario, emergiendo de su respectivo carro, opuesto al de la Fe, al otro lado de la plataforma. Por lo tanto, cuando del tercer carro que se abre con Hermenegildo —el carro del espacio y tiempo histórico presente— “sale un paje, [...] encúbrese las virtudes”, dice la acotación (p. 127). Se sobrentiende que entran de nuevo y desaparecen en su propio carro; pues el paje no las ve y Hermenegildo deja de contemplarlas al avisarle aquél que llega un embajador con carta de su padre, el rey Leovigildo.

El repaso que este delegado real le presenta a Hermenegildo del origen y desarrollo de los reyes godos provenientes desde Escandinavia pasa del mero nivel retórico al visual. Pues dos veces su parlamento especifica: “si te pusiere delante” y “el que te ponga delante de tu Real Progenie ilustre todas las antigüedades” (vv. 364, 372-374, pp. 128-129). Todo este extenso parlamento narrativo no podría, pues, permanecer meramente oral en un género concebido principalmente para visualizar los conceptos. Se representaría saliendo a la plataforma los personajes desde el cuarto carro del espacio y tiempo dedicado al mito nacional, ubicado también atrás de la tarima escénica, como el tercer carro del tiempo histórico presente y a un lado de él. Ahí mismo más adelante explayará igualmente el personaje Fantasía ante los ojos del rey Leovigildo —ambos en el tercer carro— la siguiente visión mítica de la monarquía visigoda que el rey apunta retóricamente para los espectadores, y la acotación objetiviza así: “Descúbrese un trono, y en él España armada, con cetro y manto imperial, como se ha dicho; a un lado la Fama, y a otro un aparador rico con coronas y cetros” (p. 145). Por este cuarto carro del mito político desfilan todos los reyes godos

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp.109,168, 208,234, 235 (n.2), 425, 450, 470, y 472. Para el uso calderoniano del araceli en comedias, véanse *Apolo y Climene* y *La aurora en Copacabana*. Para visualizar cómo saldrían de sus respectivos carros al tablado las virtudes de Sor Juana, considérense las citas que Shergold (pp. 468-470) proporciona de autos o memorias de apariencias de Calderón indicando el descenso de figuras alegóricas en tronos o nubes por medio de “rastrillos” o canales; sobre esta tramoya en el teatro español, véase el estudio minucioso de Agustín de la Granja, “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. J. M. Ruano de la Haza, *Cuadernos de teatro clásico*, 8 (1995), 37-67.

<sup>11</sup> Sobre el efecto de la simetría escénica entre el primer carro y el cuarto y entre el segundo y tercero, véase Shergold, *op. cit.*, p. 466.

españoles mientras la Fama canta y España le entrega a cada uno corona y cetro con una advertencia sobre su fin.

En el tercer carro del presente histórico, aparte de Hermenegildo y Leovigildo, Ingunda (la esposa del mártir), San Leandro (obispo de Sevilla), Recaredo (hermano del mártir) y los mensajeros, salen también dos personajes alegóricos con nombres, Fantasía y Apostasía. Aquél, artífice abstracto de magia visual, encarna la facultad mental del rey Leovigildo, semejante al tercer estudiante concreto de la *Loa*. Apostasía, por otro lado, no tiene nada de alegórico más que el nombre; pues representa de “la Arriana Religión [...] principal prelado” (vv. 1571-1573, p. 170), es decir, el obispo visigodo más poderoso y cercano al rey que terminará dando la orden para que se ejecute a Hermenegildo. Este se descubre “con cadenas” (p. 174) a manera de Segismundo.<sup>12</sup>

Con la acotación “Hace que le da una herida y ciérrase el carro” (el tercero; p. 181), Sor Juana recoge la tradición icónica del martirio de San Hermenegildo, según se puede observar en una de cinco tablas del siglo XVI atribuidas a Juan Ramírez, procedentes de la desaparecida Ermita de los Mártires de Granada, hoy en su Museo Provincial de Bellas Artes.<sup>13</sup> Con el martirio del príncipe godo que se niega a recibir la comunión del obispo arriano, se da la apoteosis eucarística cuando, dice la acotación, “ábrese el segundo [carro] en que está un altar con Hostia y Cáliz, y abajo, dos coros de música, y la Fe y demás virtudes cantando” (p. 181). Realmente debería de ser el cuarto carro —la numeración confunde pero lógicamente el carro del mito histórico— en el centro del escenario donde se exhibe el Sacramento. Aquella virtud tendría que aparecer en el primer carro que le corresponde desde un principio como árbitro y directriz de las otras cuatro en el carro opuesto y, de hecho, escenografía de todo el espectáculo. Irónicamente, la virtud que se propala como ciega (vv. 70-115),<sup>14</sup> explaya toda la visualización tridimensional de la contienda alegórica-histórica —entre las virtudes que se oponen dentro del alma de Hermenegildo, entre este príncipe y el rey su padre, así como entre la arriana monarquía visigoda y la Eucaristía. Igualmente, en todos los autos de Calderón se desvaloriza verbalmente el sentido de la vista y se ensalza el oído como el más propicio para la fe, a la vez que se monta todo el

<sup>12</sup> Félix G. Olmedo, *Las fuentes de “La vida es sueño”. La idea, el cuento, el drama*. Editorial Voluntad, Madrid, 1928, pp. 142-147.

<sup>13</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, 2ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 298.

<sup>14</sup> Llámanme ciega Virtud,  
no porque vista me falta,  
sino antes porque la mía  
tiene tanta perspicacia,  
que es ceguedad la del cuerpo  
respecto de la del alma;  
o porque la vista en mí  
es tan inútil alhaja,  
que no creo lo que veo,  
sino aquello que me mandan.  
(vv. 70-79, p. 118)

espectáculo del auto para promover visualmente el misterio sacramental.

Para la simetría apoteósica del final, en el tercer carro al fondo del escenario, el martirio del santo debería seguir con alguna estampa de su apoteosis gloriosa, conocida en varias pinturas de la época.<sup>15</sup> Entre éstas destacan dos: 1) la de Francisco de Herrera “el viejo”, conocida como el “Tránsito”, “Glorificación” o “Triunfo de San Hermenegildo”, comisionada en 1620 explícitamente para la iglesia del colegio jesuita de San Hermenegildo en Sevilla (que hoy día se halla en el Museo de Bellas Artes de ésta)<sup>16</sup> y 2) la de su hijo Francisco Herrera “el mozo” (hoy día en el Prado) pintada, al llegar éste de Sevilla a Madrid en 1660, para el altar mayor del convento de carmelitas descalzos.<sup>17</sup> Para apreciar la importancia de esta pintura de San Hermenegildo, considérese que por ella Herrera “el mozo” asciende en la corte.<sup>18</sup> Valdés Leal también repetirá el tema del Triunfo de San Hermenegildo.<sup>19</sup> De manera que la iconografía en torno al mártir visigodo era bien conocida para bosquejarla por lo menos en el tercer carro de *El mártir del sacramento* después del martirio, antes de la apoteosis eucarística en el cuarto carro. Las “memorias de apariencias” que Sor Juana pudo haber compuesto, siguiendo la práctica calderoniana de detallar específicamente los detalles escénicos de su texto,<sup>20</sup> aclararía la visualidad del montaje ahora sólo vislumbrada.

Sobre el auto *El mártir del sacramento* se ha venido repitiendo que así como Sor Juana envió *El divino Narciso* a la Condesa de Paredes para que se montara en Madrid, también fue escrito con esa misma intención. Se ofrece como prueba el final de la *Loa* donde se saluda a los reyes y a su corte (vv. 463-480, pp. 113-114) sin reflexionar sobre el carácter camaleónico del

<sup>15</sup> Antonio Martínez Ripoll, *Francisco de Herrera “el viejo”*, Excma. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978, p.74; Maurice Sérullaz, *Evolución de la pintura española desde los orígenes hasta hoy*, Fomento de la Cultura, Valencia, 1947, p. 212, alude a pinturas de Francisco Herrera “el mozo” y de Valdés Leal; Armando Garzón Blanco (“La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte”, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, eds. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, vol. II, Univ. de Granada, Granada, 1979, pp. 92-93) relaciona la *Tragedia de San Hermenegildo* con una pintura de la escuela sevillana, obra colaborativa de Alonso Vázquez y de Juan de Uceda y Castroverde, contemporáneos de la composición jesuítica de 1690.

<sup>16</sup> Martínez Ripoll, *op. cit.*, pp. 70-80, 144-45; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española en los museos provinciales*, Aguilar, Madrid, 1964, 164-167.

<sup>17</sup> Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, pp. 410-411; Gabriel Rouchès, *La peinture espagnole des origines au XXe siècle*, Albin Michel, Paris, 1958, p. 223.

<sup>18</sup> Maurice Sérullaz, *op. cit.*, p. 214, señala que Herrera “el mozo” logra inmediatas comisiones prestigiosas de Felipe IV; después obtiene el puesto de profesor de dibujo de Carlos II, luego de pintor del rey en 1672 y por fin de maestro-jefe de los trabajos del palacio real en 1677.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 212; para más sobre Valdés Leal (aunque no sobre su pintura de San Hermenegildo que no he podido localizar), véase Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Madrid, 1991; Sérullaz, *op. cit.*, pp. 234-239 y J. A. Gaya Nuño, *La pintura española en los museos provinciales, op. cit.*, pp. 217-222.

<sup>20</sup> Sobre la “memorias de apariencias” de Calderón, véase Shergold, *op. cit.*, pp. 454-478; además, Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de d. Pedro Calderón de la Barca*, Establecimiento tipográfico Fortanet, Madrid, 1905, pp. 293-371.

género que promueve su adaptación a la ocasión adecuada.<sup>21</sup> Es decir que, la conclusión de la *Loa* tal como aparece en la primera edición conocida, en el *Segundo volumen* de 1692, sin relación alguna al diálogo anterior, no comprueba la intención original de la composición o primer montaje. Sólo hace constar la intención para la versión impresa que había de circular en ese volumen peculiarmente sevillano (el más importante de Sor Juana) fijando el texto del auto a pesar de cualquier futura adaptación.

Impreso queda, pues, claramente el propósito de alabar a la monarquía española con el auto sobre San Hermenegildo —aunque no estén presentes los reyes ante el espectáculo. De hecho, ese remate adulatorio podría haberse enunciado desde la Nueva España en el primer montaje del auto; pues nada en el texto alude a la proximidad física-espacial de los monarcas alabados. Así y todo, para cualquier futura producción, la conclusión adulatoria de la *Loa* tendría que adaptarse a las circunstancias de la corte madrileña.<sup>22</sup> Ese final de la *Loa* en alabanza de la corte no es entonces de ninguna manera prueba de un montaje madrileño. Por la extensa documentación de Shergold, no se sabe de ningún montaje de ningún auto de Sor Juana a fines del siglo XVII en Madrid.<sup>23</sup>

Por otro lado, el final de la *Loa* sí dota al auto impreso de una aureola monárquica que coincide con la temática tradicional de San Hermenegildo. Pues desde antes de que el papa Sixto V autorice el culto de este santo en España solamente, en 1585<sup>24</sup> y antes de que Urbano VIII la universalice,<sup>25</sup> la devoción al mártir visigodo ya está ligada al mito nacional. Por ejemplo, en la techumbre del piso superior de la antigua Casa de los Tiros, hoy día el Museo de Historia de Granada, edificada entre 1530 y 1540, se exhiben unos tableros con bajo relieves —dice Gaya Nuño— un tanto bárbaros, muy policromados y dorados de bustos de reyes y héroes españoles, entre ellos, Hermenegildo.<sup>26</sup> De manera que la aprobación papal del culto al mártir visigodo sólo

<sup>21</sup> Enrique Rull y José Carlos de Torres, “La teología política del Barroco en una loa sacramental”, F. Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 97-98.

<sup>22</sup> Aunque el tema de la sucesión al trono sea en particular relevante al reino de Carlos II, curiosamente Sor Juana no da ningunos detalles distintivos sobre la pareja real. De manera que ante cualquier rey y reina se podría presentar la *Loa* en el futuro. El único detalle que se tendría que reajustar sería la referencia a la reina madre austríaca (vv. 472-473, p. 114).

<sup>23</sup> *Op. cit.*, “Autos sacramentales in Madrid, 1682-1700”, *op. cit.*, pp. 479-504; para indicaciones, a principios del XVIII, de que la *Loa* a *El mártir del Sacramento* por lo menos se ha leído, según se nota en la *Loa* de Antonio de Zamora a su refundición del auto calderoniano *El pleito del cuerpo y el alma*, el primer auto representado en Madrid a petición del nuevo rey borbón Felipe V en 1701, véase mi estudio, “El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana”, *El escritor y la escena II*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Cd. Juárez, Cd. Juárez, 1994, p. 78, y Pando y Mier, *op. cit.*, vol. 6, pp. 37-44.

<sup>24</sup> Garzón Blanco, *op. cit.*, p. 93 n. 8; F. G. Holweck, *A Biographical Dictionary of the Saints*, Gale Research Co., Detroit, 1924, p. 476; el *Flos sanctorum* que Méndez Plancarte cita, *op. cit.*, p. 565, da la fecha de 1586.

<sup>25</sup> Aunque Garzón Blanco, *op. cit.*, p. 93 n. 8, da las fechas de su pontificado como 1623-1644, dice que Felipe II (*sic*) consigue dicha universalización del Papa.

<sup>26</sup> *Historia y guía, op. cit.*, p. 309.

confirma su veneración ya como piedra angular de la monarquía católica, sobre todo en su lucha contra la herejía.<sup>27</sup> Para el 13 de abril, explica pues el *Flos Sanctorum* que

Suplicándesolo el rey Católico Don Felipe, II de este nombre [...] mandaron traer la cabeza de San Hermenegildo [...] al insigne y real templo de San Lorenzo del Escorial, donde es reverenciada con aquel culto y honra que a tan glorioso Mártir y Príncipe de las Españas se debe.<sup>28</sup>

Tan estrecho vínculo entre el culto a Hermenegildo y la monarquía española sin duda se transmite a un nivel masivo pues, de no ser así, el sagaz de Lope no lo hubiera teatralizado para “el vulgo” en su comedia *La mayor corona*, afirmando sobre el mártir visigodo por medio de un ángel:

Al fin por ti y por tu esposa  
 logrará la Iglesia santa  
 en España eternamente  
 cristianísimos monarcas  
 que, con el sacro apellido  
 de católicos, deshagan,  
 como el sol, oscuras nieblas  
 de apóstatas herersiacas.  
 Y aunque por pecados suyos  
 triunfe por traidoras armas,  
 de España ahora, habrá reyes  
 siempre de tu ilustre casa.  
 Que tu fe amparará en ella  
 y, por deberle a los Austrias,  
 Dios esta sangre que tiene  
 rubíes que su Iglesia labran,  
 los trasladarán a imperio  
 con siempre, heroicas hazañas  
 con memorables virtudes  
 y inmortales alabanzas.<sup>29</sup>

En Lope, pues, queda así bien manifiesto el nexo entre San Hermenegildo y los Habsburgos españoles al cual sólo hace eco el remate postizo de la *Loa* de Sor Juana.

En alabanza de la corte madrileña de Carlos II, el más endeble de los Austrias, sin

<sup>27</sup> Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*, Talleres tipográficos de D. Rafael Gómez Menor, Toledo, 1945, pp. 86-87.

<sup>28</sup> Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 565.

<sup>29</sup> *La mayor corona* en *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, vol. 2, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946, p. 713.

heredero aún, después de haberse anunciado el tema del auto, la conclusión pegadiza de la *Loa* no hace más que confirmar el estrecho vínculo ya tradicional entre San Hermenegildo y la monarquía española. Este, como era de esperar, se habrá de explayar dentro del auto mismo mediante la alegorización de España que junto con la Fama hace un repaso de los monarcas godos. Pero, en la década de 1680, cuando la cuestión palpitante no sólo en España sino a través de Europa (y por extensión también en América) es precisamente la sucesión española,<sup>30</sup> Sor Juana exalta a los “Regios Ascendentes” (v. 525, p. 132) de Hermenegildo y no a sus descendientes Habsburgos. Pero con advertencias temibles sobre su fin lamentable, la monja jerónima irónicamente introduce a la monarquía visigoda en relación con la presente, aludiendo al problema de la sucesión al hablar de Ataulfo:

Primer Rey que a coronarse  
de los Godos en España  
llegó, dando a la más grande  
Monarquía que el Sol mira  
principio con sus afanes,  
no habiendo faltado el Cetro  
en Príncipes de su sangre  
hasta ahora que (heredando  
sus espíritus marciales)  
han dádole a su dominio  
por término los dos Mares.  
(vv. 498-508, p. 132)

El anacronismo sobre el poderío español en el Mediterráneo y el Atlántico en época de Hermenegildo (m. 585) a fines del siglo VI se da en supuesta alabanza de los Austrias. Pero a la vez destaca el asedio que padecen los navíos españoles por parte de los herejes ingleses y holandeses así como los enemigos franceses —situación bien conocida en la Nueva España de Sor Juana.<sup>31</sup>

Aparte de la explícita conexión entre San Hermenegildo y la monarquía española que el final pegadizo de la *Loa* a *El mártir del sacramento* reconfirma, al menos para la imprenta, ya el espectáculo de las columnas de Hércules y el lema “Non plus ultra”,<sup>32</sup> en la *Loa*, liga a la

<sup>30</sup> El duque de Maura y Gamazo (*Vida y reinado de Carlos II*, Espasa Calpe, Madrid, 1942, vol. 2, pp. 31-32) comenta que “urgía preocuparse ya de consolidar la sucesión” y que, para unos nobles, “la posibilidad de la urgente sucesión” era impostergable con el enlace alemán que la reina madre prefería.

<sup>31</sup> Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, ed. A. Castro Leal, Porrúa, México, vol. 2, pp. 18, 20, 42-48, 51 y ff.

<sup>32</sup> Para el emblema imperial de Carlos V de las columnas de Hércules, véanse M. Bataillon, “Plus oultre: La cour découvre le nouveau monde”, *La fêtes de la renaissance*, vol. 2, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, CNRS, Paris, 1960, pp. 13-27; y Earl E. Rosenthal, “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 36 (1973), pp. 198-230; para un estudio de las columnas de Hércules en la *Loa* de *El mártir del Sacramento*, véase mi estudio, “Alegorización

monarquía española con el tema de San Hermenegildo que está por desenvolverse en el auto. Pero además de asociarse Hércules con la corona —como podía reconocerse en el salón de los reinos en el Palacio del Buen Retiro por las pinturas de Zurbarán—<sup>33</sup> el héroe mitológico y sus columnas apuntan a un fuerte nexo sevillano muy coherente con el culto a San Hermenegildo, devoción popular destacadamente sevillana. Pues además de la relación histórica de Hermenegildo con Sevilla<sup>34</sup> como príncipe cogobernante de las provincia Bética, se había despertado en Sevilla una “fervorosa devoción por el regio mártir”<sup>35</sup> como si se hubiera sacrificado en ésa por la religión católica en vez de en Tarragona.<sup>36</sup> A este propósito dice Ortiz de Zúñiga en sus *Anales*:

El venerable santuario de la cárcel, en que nuestro Rey San Hermenegildo estuuo preso, y padeció martirio por mandado de su padre el año de 584, aunque conocida y puesta en veneración desde que se ganó esta ciudad, [...] no estaua con todo en aquella decencia que le era debida hasta este año [1569] en que traxo Dios a reconocerla la piedad y deuoción del Maestro y Cronista Ambrosio de Morales, y excitó la de Francisco Guerrero, maestro de fabricar armas, que reparó a su costa la torre, y le labró la entrada y subida con mucho adorno, reduciendo a capilla el cubo en que está la estrecha cárcel, en cuya renouación se halló, y dixo missa el maestro Ambrosio de Morales, y a la parte exterior de la muralla hizo poner este letrero: *Hermenegildi almo / Sacrum. / Sanguine Regis. / Suplex qui transis. / Hunc venerare locum..* —“O tú qualquiera que passa, venera rendido este lugar consagrado con la sangre santa del Rey Hermenegildo” [...] Feruoriçóse con esto la deuoción, y formóse vna cofradía devota...<sup>37</sup>

El culto al “impugnador del arrianismo” sirve de “ejemplo y estímulo oportunos” cuando “andaba muy enconada”, comenta García Soriano, “la lucha con los herejes luteranos y calvinistas”.<sup>38</sup> De manera que la asociación ya tradicional del regio mártir visigodo con la monarquía se acentúa en Sevilla durante el reinado de Felipe II y conduce de hecho a la aprobación papal del culto al santo español y el traslado de su cabeza al centro simbólico del poder en el Escorial por razones de política exterior que, en la interior, rinden ventajas para

---

de América en Calderón y Sor Juana: *Plus ultra*”, *De hombres y laberintos: Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y Blanca Oteiza, *RILCE*, 12: 2 (1996), pp. 281-300.

<sup>33</sup> Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven, 1980, pp. 156-161; para el reflejo de tales pinturas en el teatro de Calderón, véase mi estudio “Política imperial en *Los tres mayores prodigios*”, *Homenaje a Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner y G. Zimmerman, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1991, 83-93.

<sup>34</sup> E. A. Thompson, *Los godos en España*, tr. Javier Faci, Alianza, Madrid, 1971, pp. 82-89.

<sup>35</sup> García Soriano, *op. cit.*, p. 86.

<sup>36</sup> Herbert Thurston (ed., *Butler’s Lives of the Saints*, Burns & Oates, Aberdeen, 1956, p. 83) señala que la crónica de Johannes Biclarenensis, contemporáneo de Hermenegildo, explícitamente declara que se le ejecutó en Tarragona; observa Thurston que una tradición mucho más tardía identifica a Sevilla como el lugar del “martirio”.

<sup>37</sup> García Soriano, *op. cit.*, p. 86, n. 2.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

Sevilla.

No es casual entonces el nexo entre esta grandiosa ciudad y San Hermenegildo que plantea emblemáticamente en la *Loa* a *El mártir del sacramento* por medio de Hércules. Dentro del auto mismo, Sor Juana también ofrece una imagen admirable de Sevilla, comparable al apóstrofe elogioso que se encuentra ya en la *Tragedia de San Hermenegildo*,<sup>39</sup> y también al de Lisboa en *El burlador de Sevilla*—aunque lógicamente más reducido que éste dada la proporción entre comedia y auto. Dice el mensajero Geserico:

Llegué, Señor, a la Ciudad famosa  
 que el Betis vano de sus ondas baña,  
 si árbitro no, atalaya valerosa,  
 que no menos que al mar, a la campaña  
 perspicaz mira, manda imperiosa,  
 en el terreno más feliz de España,  
 pues Amaltea el cuerno en él vacía,  
 para fertilizar a Andalucía,  
 a la que de edificios adornada,  
 no menos que de frutos abundante,  
 igual deudora a labradora azada  
 que al urbano nivel, quedó elegante:  
 pues si éste con la fábrica elevada  
 le ayuda, aquélla con su afán constante,  
 a los ojos dejando persuadidos

---

<sup>39</sup> En el estudio de Garzón Blanco, *op. cit.*, p. 103, se incluye la alabanza de Sevilla del tercer acto, sexta escena de la *Tragedia de San Hermenegildo*:

Ciudad que aun las señales  
 De el fundador Tebano en ti conservas  
 En las torres reales  
 Que cubre el viejo tiempo ya de yerbas  
 Y después renovada  
 Por quien gano el imperio por la espada.  
 Muros, cuya corona  
 De la mejor ciudad cubre la frente  
 Que la fama pregona  
 Donde nasce el Sol hasta occidente  
 Y en su valor resuenan  
 Quando se estiende el mar, quanto la arena.

Capiteles dorados,  
 Sobervios edificios, cuya gloria  
 Aseguran los hados  
 Con premio largo de inmortal memoria  
 Aunque ahora os oprima  
 Quien mas su gusto, que ha su hijo estima. [*sic*]

que aun son sus edificios producidos.

Llegué, en fin, a Sevilla, que su nombre solo la explica; [...].

(ed. Méndez Plancarte p. 154, vv. 1129-1146)

Tal alabanza a Sevilla indirectamente ensalza las principales posesiones andaluzas en torno de los Medinaceli, la familia noble del Marqués de la Laguna, hermano del primogénito Duque, valido de Carlos II.

La ironía es que para la década de los 80, Sevilla se encuentra muy venida a menos, económicamente asolada por sequías y la peste. A tal grado llega la miseria que, por lo menos en 1678, la representación de los autos sacramentales se suprime para beneficiar en vez a los pobres con ese gasto público dedicado a la fiesta de Corpus Christi.<sup>40</sup> De hecho, esta celebración ya había perdido su grandioso esplendor en Sevilla; pues en Madrid se había retomado su impresionante espectacularidad definitivamente para 1648 cuando principia el monopolio de Calderón.<sup>41</sup> En Sevilla, en cambio, para 1679 las autoridades eclesiásticas por fin consiguen cerrar los teatros definitivamente porque “como se desterrasen las comedias no entraría la peste que padecían algunos pueblos en Andalucía”.<sup>42</sup> Los autos de Sor Juana no estarían pues destinados tampoco para la celebración cívica de Corpus Christi en Sevilla ni mucho menos para la de Madrid donde el monopolio de Calderón sobre los dos autos anuales no concluye ni con su muerte en 1681 y sólo paulatinamente cede oportunidad a otros dramaturgos de prestigio madrileño ya bien reconocido, como Bances Candamo.<sup>43</sup>

Existen noticias, sin embargo de montajes “particulares” de autos por lo menos en conventos y en casas nobles tanto en Madrid<sup>44</sup> como en Sevilla. Por ejemplo en 1671, el Sr. Provisor y Vicario de Sevilla y Visitador de los Conventos se entera de que en el convento de Santa Paula se intentaba representar autos y el 1º de junio prohíbe bajo pena de excomunión que “no se consintiera en la iglesia, locutorios ni en otra cualquier parte del dicho convento hacer la representación de dichos autos ni otra cualquier representación de comedias”. E impone “pena de diez ducados a cada uno de los representantes que fuesen a dicho convento.”<sup>45</sup> Datos sobre representaciones particulares o dentro de algún claustro sugieren tales posibilidades para los autos de Sor Juana, sobre todo en las proximidades de Sevilla por lo que respecta a *El mártir del sacramento*.

En la Nueva España, el montaje inmediato del auto sobre el príncipe visigodo tendría

<sup>40</sup> Sentaurens, *op. cit.*, pp. 642, 649, y 936-53 para los subcapítulos “L’effondrement et la ruine: 1649-1717”, “Les années noires: 1677-1685” y “La ruine des finances municipales”.

<sup>41</sup> Shergold, *op. cit.*, p. 451.

<sup>42</sup> José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, E. Rasco, Sevilla, 1898, pp. 493-495.

<sup>43</sup> Shergold, *op. cit.*, pp. 482-484.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 486.

<sup>45</sup> J. Sánchez Arjona, *op. cit.*, p. 454.

sentido alrededor de 1685 para la conmemoración del centenario del culto a San Hermenegildo como astuta selección del tema por parte de Sor Juana en alabanza de la monarquía, la casa noble andaluza-sevillana Medinaceli de los virreyes, y la orden de los jesuitas con quien le convenía congraciarse, pues, como veremos, san Hermenegildo es un héroe jesuítico además de sevillano. Este montaje novohispano no habría sido con la *Loa* que aparece en la versión impresa pues retomando el tema de las finezas de Cristo, insisto en la posibilidad de que éste haya sido un texto conciliatorio en la reñida controversia que tan lúcidamente han explicado Elías Trabulse, Enrique Martínez López y Sara Poot Herrera. De hecho, el final lógico y coherente de esa *Loa* se da antes del remate pegadizo en alabanza de Carlos II y su corte. Termina así el tercer estudiante que resuelve la disputa de los otros dos con su parlamento sobre los santos Agustín y Bernardo y Hugo Cardenal, y esto en un contexto lúdico de la *Loa*:

He traído autoridades  
por ver si quedas con ello  
satisfecho de tu duda

y concluye respondiendo el primer estudiante:

Aun antes lo estaba, pero  
quiero que alguno, que escucha  
quede también satisfecho.  
(vv. 455-60, p. 113)

Esta *Loa* sin el remate pegadizo y el trozo refiriéndose específicamente al auto de San Hermenegildo (vv. 299-305, p. 108) con que se publica, bien pudo servir como prólogo a cualquier otro auto o comedia alrededor de 1690 o 1691. Recuérdese que el género de la *Loa* es fundamentalmente adaptable, comodín o camaleónico —como observé inicialmente.

Para un montaje de *El mártir del sacramento* en España, aparte del palacio de los Medinaceli en Madrid o en región sevillana, quisiera proponer como posibilidad más concreta el mismo colegio jesuita de San Hermenegildo en cuya iglesia colgaba el cuadro apoteósico del mártir visigodo de Herrera el viejo.<sup>46</sup> Incumbe recordar que el teatro escolar alegórico y espectacular escrito, dirigido y montado por los jesuitas en sus colegios con sus estudiantes con fines de adoctrinamiento tanto académico como religioso para la comunidad que los sostiene económicamente (nobles y eclesiásticos)<sup>47</sup> no sólo sirve de entrenamiento primerizo para

<sup>46</sup> A. Martínez Ripoll, *op. cit.*, pp. 67-70; para más datos sobre este colegio, véanse Justo García Soriano, *op. cit.*, pp. 85-87; A. Garzón Blanco, *op. cit.*, p. 93; A. Domínguez Ortiz y F. Aguilar Piñal, *El Barroco y la Ilustración; Historia de Sevilla*, Publicaciones de la Univ. de Sevilla, Sevilla, s. f., p. 118, 244-245, y Francisco Collantes de Terán y Delorme, *El patrimonio monumental y artístico del ayuntamiento de Sevilla*, n. d., Sevilla, 1967, pp. 87-89 (y correspondientes láminas).

<sup>47</sup> Para el público del teatro escolar de los jesuitas, véase el reciente libro de Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo*

destacados dramaturgos como Lope y Calderón sino que continúa en los colegios a través del siglo diecisiete al lado del teatro comercial de los corrales y del cortesano en casas de nobles y sitios reales, sobre todo el Coliseo del Buen Retiro.<sup>48</sup>

Un montaje bien documentado en el Colegio de San Hermenegildo en Sevilla y de estrechísimo vínculo con *El mártir del sacramento* es precisamente el de la *Tragedia de San Hermenegildo*, escrita explícitamente para celebrar la inauguración del colegio sevillano en 1590.<sup>49</sup> Se monta en el patio o claustro del colegio sobre escenario de plataforma, no en los carros que se movilizaban en una plaza pública sino bajo los arcos del claustro. Este montaje de 1590 está bien documentado. De una manera comparable en 1685 podría haberse montado *El mártir del sacramento* en un claustro novohispano, quizá inclusive en el de la Compañía. Para 1690 o un poco después, cuando los manuscritos de sor Juana para su *Segundo volumen* van y vienen entre censores y panegiristas sevillanos —entre ellos unos jesuitas— ¿qué más idónea joya teatral pudieran haber aprovechado los apóstoles de San Ignacio para conmemorar el centenario de la inauguración de su grandioso colegio de San Hermenegildo, si no el auto sacramental de Sor Juana?

Indudablemente, trabajos de archivo pueden rendir datos más fidedignos que la hueca farsa sacramental aquí trazada. Aún corrigiendo detalles, prestarán sustancia irrefutable a la propuesta de *El mártir del sacramento* dentro de un contexto estético-histórico que constituye para Sor Juana un tupido enjambre de relaciones entre jesuitas y sevillanos.




---

XVI. *Historia de la literatura española*, ed. R. de la Fuente, Madrid, Eds. Júcar, 1994, 136-137.

<sup>48</sup> Lucette Elyane Roux, “Cent ans d’expérience théâtrale dans les collèges de la compagnie de Jésus en Espagne”, *Dramaturgie et société. Rapports entre l’oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles (Nancy 14-21 avril, 1967)*, ed. J. Jacquot. CNRS, Paris, 1968, pp. 479-523.

<sup>49</sup> Para los problemas en torno a la fecha del montaje de la *Tragedia de San Hermenegildo*, véase J. García Soriano, *op. cit.*, pp. 85-89; y Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973, 97-98; para la resolución de estos problemas y detallada descripción del montaje, véase a A. Garzón Blanco, *op. cit.*, pp. 93.