

La visión política de los autos sacramentales *Sor Juana y la catequización*

Ignacio C. Merino Lanzilotti

A través de la literatura religiosa de los Siglos de Oro en España podemos encontrarnos con verdaderas necrópolis del arte y del pensamiento griego, o mejor dicho: del compuesto greco-romano, que en gran parte renació en España propiciando los albores de la cultura occidental, a la sombra del esplendor islámico, cuyos filósofos árabes como Avicena, Averroes y otros, supieron absorber y preservar la tradición del helenismo que se extinguía con el ocaso del Imperio Bizantino. No es necesario explicar cómo las invasiones bárbaras significaron una ruptura entre la Antigüedad y el Renacimiento europeo, ni cómo el Medioevo ocupó en torno a la divinidad toda la expresión humana, durante quince siglos.

Más tarde, el recuerdo del antropocentrismo pagano habría de estimular el individualismo del hombre del Renacimiento, despertar su espíritu científico y contraponerlo con el teocentrismo medieval. Y este espíritu crítico renovador habría de llegar a España y sus colonias y desarrollarse de un modo peculiar.

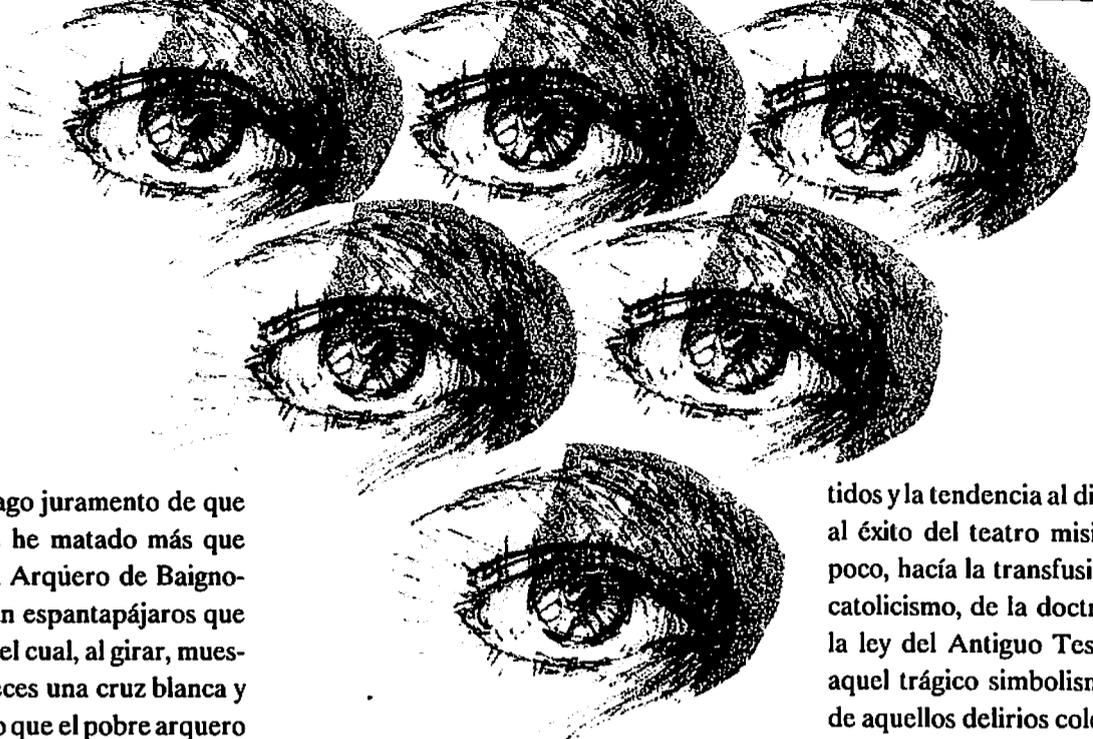
Resulta que el período propiamente barroco del arte español, que es concebido como la plenitud de la evolución biológica de las formas del Renacimiento, así como el reflejo de la más completa libertad de la expresión nacional "bárbara", vuelve al redil de la Iglesia para caracterizar política y espiritualmente al catolicismo, en contraposición al mundo pagano y al protestantismo.

La conformación de los distintos estados europeos autónomos había iniciado un giro en la historia que es determinante para la producción dramática; no sólo para la floreciente tendencia secular y profana, sino también para la religiosa. Pues, justamente, en el teatro edificante, vehículo de la teología católica durante tantos siglos, las escisiones heréticas, proyectadas en luchas políticas, se hacen patentes, llegando incluso a convertir la escena en instrumento de intereses nacionalistas.

Las Cruzadas, culminación de la Guerra Santa contra los musulmanes, habíanse visto reflejadas en los misterios y milagros del siglo XIII, como es el caso de *Le jeu de Saint Nicol* (1260) de Jean Bodel, cuya tendencia político religiosa es clara y definida, pues muestra cómo el sultán de los infieles, convertido a la "verdadera" fe mediante un prodigio realizado por la efigie de San Nicolás, que un soldado cristiano porta, puede recuperar su poder y sus riquezas, con sólo renegar de Apolo, de Mahoma y del numen indígena Tervagán.¹ Asimismo, las luchas de la Reforma y de la Contra reforma también dejan su huella en las moralidades del siglo XVI, género dramático alegórico tan a propósito para entablar polémicas entre ambos bandos religiosos. Ya la crítica política se había esgrimido frecuentemente en algunos ciclos de misterios en contra de gremios y ciudades rivales, así como contra la aristocracia y el clero, representando satíricamente en la escena del infierno a los pecadores de las facciones enemigas, como un desquite y una protesta colectiva. A manera de retablos barrocos vivientes, las *Kamers Van Rhetorijcke*, constituidas por la clerecía de los Países Bajos, solían construir estructuras en varios cuerpos y órdenes para celebrar sus competencias de teatro intelectual, representando en las diversas moralidades muchos temas de actualidad palpitante que tomaban partido por la resistencia y las luchas libertarias contra la opresión del Imperio Español, gobernado por los católicos Austrias. Igualmente, la entrada de Eleonora de Austria en París (1530) inicia el paso de la moralidad teológica, fruto de la imaginación escolástica, al género alegórico político de actualidad, que tanto se ha cultivado entre los pueblos occidentales en las épocas críticas, dando rienda suelta al desahogo popular, el cual muchas veces los monarcas propiciaron para la consecución de sus fines, y otras tantas, reprimieron.²

La postura de los escritores dramáticos ante las campañas militaristas de los reinos y de los imperios poderosos, resulta particularmente curiosa cuando trata la imagen odiosa de los soldados invasores. Esta crítica es conocida ya en la escena latina, a partir del *Miles Gloriosus* plautiano, que parece renacer entre los tipos de la *Commedia dell'Arte* en el capitán Matachín (de supuesto origen español): *Scaramuccia*, *Matamoros*, *Cocodrilo*, *Rodomonte*, *Bombardone*, etc.³ Célebres son las sátiras hechas en las personas de militares por las farsas de la Edad Media: "... me confieso del quinto mandamiento, el cual prohíbe expresamente que ningún hombre sea asesino. ¡Ay de mí, señor balletero! Guardad bien este mandamien-

Ignacio C. Merino Lanzilotti. Dramaturgo, director escénico, docente e investigador teatral. El presente trabajo pertenece al capítulo "El drama cristiano" de su tesis de Maestría en Letras sobre *Aspectos teórico-críticos en la creación dramática (antigüedad y cristianismo)*, UNAM, 1971.



to; en cuanto a mí, hago juramento de que en las batallas jamás he matado más que avecicas”, exclama el Arquero de Baignolet, de rodillas ante un espantapájaros que le parece un guardia, el cual, al girar, muestra en su escudo, a veces una cruz blanca y otras una negra; por lo que el pobre arquero mercenario de Carlos VIII, trata lo mismo de identificarse francés que bretón para evitar la muerte.⁴

Por su parte, los Autos Sacramentales, escritos y representados en América bajo el poder colonial y la influencia cultural del Imperio Español, evidencian la actitud expansiva y el trasplante hecho en el Nuevo Mundo de las viejas instituciones y las creencias medievales⁵, ya que revelan una conciencia política e histórica muy clara.

Es cierto que la imagen de los conquistadores belicosos, pese al control total que la Inquisición mantuvo contra todo brote subversivo, fue algunas veces motivo de sátira y blanco del rencor de los nativos sojuzgados, como en la representación catequista masiva de *La toma de Jerusalén*, en que se exhortaba a bautizarse a los indios idólatras en la plaza de Tlaxcala, en 1539; y, para congraciarse con ellos, los misioneros católicos hacían vestir a dos naturales, que hacían de capitanes de los simulados ejércitos infieles, como los odiados conquistadores españoles Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, personajes que en la representación eran derrotados por el supuesto ejército cristiano, también compuesto de indígenas, que lanzaban sobre ellos una descarga de tunas rojas.⁶

Sin embargo, no obstante lo atrevidas que puedan parecer estas funciones y juegos, el hecho es que la verdadera conquista, esto es, la conquista espiritual, se edificaba sobre la primera generación de naturales de un modo definitivo. La imagen de los misioneros franciscanos, que se valieron también del arte teatral para realizar el injerto de las formas de vida occidentales y del culto cristiano sobre las raíces de los ritos y las costumbres autóctonas que iban desterrando, surge cada vez con mayor prestigio; tanto más cuanto que la empresa logró sus cometidos. La substitución y la amalgama que quince siglos antes habíanse realizado entre los pueblos paganos y bárbaros, en torno a

la Cruz, volvía a repetirse en el continente conquistado en el siglo XVI, en gran medida, merced al teatro catequista, celebrado en lenguas náhuatl, maya y quechua, etc., que se valía del canto y las danzas de los indios, y aún del esquemático estilo de expresión ideográfica y simbólica de ellos. La necesidad de un culto que halagara los sen-



tidos y la tendencia al disfraz contribuyeron al éxito del teatro misionero que, poco a poco, hacía la transfusión de los temas del catolicismo, de la doctrina evangélica y de la ley del Antiguo Testamento dentro de aquel trágico simbolismo ritual, en medio de aquellos delirios colectivos que caracterizaban al calendario perpetuo de fiestas sanguinarias y de ofrendas de corazones humanos al sol.

Esta adaptabilidad de la religión muestra plásticamente en la escena un mismo dogma aceptado bajo aspectos elásticos. Sirvan como alegorías el Pilatos romano del juicio de Jesús, en vestimentas de burgo-maestre, de los misterios representados en la Baviera, o el Pilatos, poseedor del manto sagrado, del teatro de evangelización en México, quien prisionero en Viena, escucha aullar a su perro entre las embajadas de indios de Huejotzinco. La universalidad de los avisos divinos lo mismo surge a través de la muerte austera de las danzas castellanas y portuguesas, o del arquero flechador de los dramas cristianos en lengua náhuatl:

*Se tenían así mismos por dioses, pero ahora ven y mira: / A todos yo me llevo, vuestra fuerza les quito, y os quito vuestra vida.*⁷

Así, durante la Edad Media, a veces, la verdad cristiana suele aparecer bajo la máscara pagana de Terencio, como en las comedias de Hrotswitha, la monja de Gandersheih, en Sajonia (siglo X): “Siendo mi objeto glorificar, dentro de los límites de mi pobre talento, la laudable castidad de las vírgenes cristianas en esa misma forma de composición que ha sido usada para describir los desvergonzados actos de mujeres licenciosas”.⁸

E igualmente, en el teatro barroco, como expresión plena y simbólica de la filosofía escolástica aplicada a la realidad desconcertante y brutal de las nuevas tierras, sometidas por la espada en nombre de la Cruz, surgen los Autos Sacramentales de la monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), representados para la admiración palaciega en la corte de la Nueva España. Así habla la *Naturaleza Humana*:

pues tú, Gentilidad ciega, errada, ignorante y torpe,

a una caduca beldad
 aplaudes en tus loores,
 y tu, Sinagoga, cierta
 de las verdades que oyes
 en tus Profetas, a Dios
 Le rindes Veneraciones;
 dejando de discurrir
 en vuestras oposiciones
 pues claro está que tu yerras

(A la Gentilidad)

y claro el que tú conoces,

(A la Sinagoga)

aunque vendrá tiempo, en que
 trocándose las acciones,
 la Gentilidad conozca,
 y la Sinagoga ignore...

.....

Y así, pues Madre de entrambas
 soy, intento con colores
 alegóricos, que ideas
 representables componen,
 tomar de la una el sentido

(A la Sinagoga)

tomar de la otra las voces,

(A la Gentilidad)

.....

pues muchas veces conformes
 Divinas y Humanas Letras,
 dan a entender que Dios pone
 aun en las Plumas Gentiles
 unos visos en que asomen
 los altos Misterios Suyos;⁹

Teatro alegórico es éste que expone una concepción filosófica de la historia humana a la luz de la fe en los misterios revelados por Dios, y que conforma en una síntesis las creencias míticas de la antigüedad pagana con las profecías apocalípticas y mesiánicas del judaísmo, y las tendencias humanistas del Renacimiento junto con el lirismo personal del poeta y el sentimiento melancólico ritual de los náhuas, asimilado en forma vivencial. Mézclase así con carácter libreco, culterano y conceptista, de la tradición barroca española, una contemplación amorosa y festiva que descarga el dogma de su monotonía; así canta la *Música*:

Nobles Mejicanos,
 cuya estirpe antigua,
 de las claras luces
 del sol se origina:
 pues hoy es del año
 el dichoso día
 en que se consagra
 la mayor Reliquia,
 ivenid adornados
 de vuestras divisas
 y a la devoción

se una la alegría;
 y en pompa festiva,
 celebrad al Gran Dios de las Semillas!¹⁰

El tema de la idolatría y de tantos ritos prehispánicos, semejantes a los sacramentos instituidos por Jesús, había preocupado a los frailes franciscanos y a los teólogos, quienes encontraban la sola explicación en la acción maléfica del Demonio, quien, como un imitamos, engañaba a los nativos, mofándose de las cosas de Dios; como advierte la Religión:

¡Valgame Dios! ¿Qué dibujos,
 qué remedos o qué cifras
 de nuestras sacras Verdades
 quieren ser estas mentiras?
 ¡Oh cautelosa Serpiente!
 ¡Oh Aspid venenoso! ¡Oh, Hidra,
 que viertes por siete bocas,
 de tu ponzoña nociva
 toda la mortal cicuta!
 ¿Hasta dónde tu malicia
 quiere remedar de Dios
 las sagradas Maravillas?¹¹

El *Teocualo*, fiesta anual al dios Huitzilopochtli en que se amasaban idolillos de bledos con sangre humana, los que se empleaban a modo de comunión entre los indios, sirve a la imaginación barroca para establecer el nexo con la religión cristiana, cuyo rito eucarístico conmemoran los Autos Sacramentales, o mejor llamados Autos de Pan:

... que es Su infinita
 Majestad, inmaterial;
 mas Su Humanidad bendita,
 puesta incruenta en el Santo
 Sacrificio de la Misa,
 en cándidos accidentes,
 se vale de las semillas
 del trigo, el cual se convierte
 en Su Carne y Sangre Misma;
 y su Sangre que en el Cáliz
 está, es Sangre que ofrecida
 en el Ara de la Cruz,
 inocente, pura y limpia,
 fue la Redención del mundo.¹²

El fuerte sentido humanista de los misioneros en América, influidos por el Renacimiento, permitió que la obra colonizadora observase un gran respeto de la libertad humana. Mientras que en la Metrópoli, hombres como Juan Ginés de Sepúlveda (1490 ?-1573) proponían la esclavitud del



indio como cosa natural, basándose en las teorías de Aristóteles de que lo imperfecto debe someterse a lo perfecto, los frailes misioneros, los más hombres de letras, como fray Juan de Zumárraga (1468 ?-1548), Vasco de Quiroga (1470 ?-1565), y fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) se opusieron con todas sus fuerzas a esta política. Para ellos, el indio era una persona con los mismos derechos y aptitudes que los demás hombres y debía ser tratado en un plano de igualdad.

Así en la Loa para "El Divino Narciso", auto sacramental que discute estas varias tesis, por una parte, aparece la idea providencialista de la Conquista en labios del digno capitán español, denominado el *Celo*:

*Ministro de Dios soy, que
viendo que tus tiranías
han llegado ya a lo sumo,
cansado de ver que vivas
tantos años entre errores,
a castigarte me envía.
Y así, estas armadas Huestes
que rayos de acero vibran,
ministros son de Su enojo
e instrumentos de Sus iras.* ¹³

Y, por otro lado, el ideal de justicia y el respeto a la libertad individual, cuyo ejercicio íntimo es la única posibilidad de salvación, legalizan los hechos bélicos y dan intriga a un conflicto de gran trascendencia histórica para los pueblos hispanos de América, que en la alegoría se dirigen a la *Religión* con arrogancia:

*Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí*

*que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡Mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!* ¹⁴

Es claro que "no hay fuerza ni violencia que a la voluntad impida sus libres operaciones". El auto que sucede a la Loa, la cual a modo de primera premisa plantea al espectador ya varias interrogantes, resume con profusión de metáforas una sabiduría del devenir humano de todas las razas y de todas las acciones, en un paralelismo entre los procesos interiores y los colectivos que explica los últimos sentidos de las cosas en el misterio de la revelación, posible mediante la Fe y la Gracia Santificante, más allá de toda razón y toda ambición humanas.

La alegoría del Dios del Pan, identificada por la imaginación barroca al Dios de las Semillas y al Narciso de los mitos clásicos (el cual, desdeñando a la ninfa Eco la condena a ser una débil repetición de su voz), se ajusta a la ejemplificación de la condena del Ángel del Mal, ente envidioso que intenta superar al Creador, pero cuyas obras sólo imita con burdas copias, contraponiendo a la creación de la Humana Naturaleza, la invención del Amor Propio. Este ángel

caído, aconsejado por la soberbia y celoso de que el Divino Narciso pueda reconocer a la Naturaleza Humana en la fuente de la Gracia, y enamorarse de ella, por su semejanza (principio de anagnórisis del teatro barroco) ¹⁵, pone obstáculos a tal encuentro entre Dios y su Criatura, enturbiando las aguas en que puedan reflejarse: La Caída, El Dilubio, Babel y otras catástrofes, así como los pecados ocurren por su intervención:

*Después de así divididos,
les insistí a tales sectos,
que ya adoraban al Sol,
ya el curso de las Estrellas
ya veneraban los brutos,
ya daban culto a las peñas,
ya a las fuentes, ya a los ríos,
ya a los bosques, ya a las selvas,
sin que quedara criatura,
por inmundada o por obscena,
que su ceguedad dejara,
que su ignorancia excluyera;
y adorando embelesados
sus inclinaciones mismas,
olvidaron de su Dios
la adoración verdadera;
conque amando Estatuas
su ignorancia ciega,
vinieron a casi
transformarse en ellas.* ¹⁶

Sin embargo, la Gracia lleva a la Humana Naturaleza al Encuentro con el Divino Pastor en una Fuente Cristalina, en cuyo reflejo se reconocen y surge la luz que disipa toda duda, y la fe que ahuyenta toda sombra. Mientras tanto, el Demonio, soberbio, enamorado de sí mismo, envidioso del Señor, se consume en un eco cada vez más débil. La conquista de América se explica así como una iniciativa divina. Los aborígenes, pese a la maldad del Ángel Caído, descubren la verdadera religión.

La recuperación del estado de pureza y plenitud es un hecho posible mediante la Revelación de Dios a la Naturaleza humana, según el creyente. No resta, sino esperar: Dios se muestra a los hombres para rescatarlos a través de grandes líderes espirituales. ¹⁷ Incluso, hecho hombre, el Redentor da su vida; sólo hay que aceptar su sacrificio, creer en su eficacia, tener fe, evitando las tentaciones que acechan. El estado político-social-católico es sentido como el más alto estadio de perfección universal alcanzado en todo el orbe; estar inconformes con las jerarquías eclesiásticas y monárquicas es marchar contra la voluntad de Dios. ¹⁸ Esta es la visión política de los autos, que en cierto modo no dista mucho de



la visión de la filosofía idealista hegeliana del siglo XIX, que al concebir la historia como la recuperación del espíritu enajenado en la materia, venía a justificar los estados monárquicos de la época. Toda dicotomía, toda convicción en un dualismo: cuerpo y alma, materia y espíritu, concluye en aceptar a uno como base del otro, y por ende a negar la otra parte, como consecuencia lógica. Esto ocurre conforme a la concepción política y doctrinaria imperante, que se manifiesta en obras de arte al servicio de ideologías normativas.

La transformación de los lenguajes mítico y ritual en lenguajes filosófico y teológico es evidente en los autos sacramentales de Calderón y sor Juana. Esto sucede porque, con la evolución de la cultura cristiana, el mito tiende a racionalizarse; con estos últimos lenguajes las significaciones míticas toman un carácter ambiguo: real y metafórico. Ello crea en las religiones positivas una maraña de *quasi-cosas*, en la cual desaparece la intencionalidad de la hierofanía primigenia, aún cuando siguen remitiendo a la experiencia sagrada.

Las palabras testimoniales de profetas, apóstoles y santos, que comunican experiencias místicas, se tornan en exposiciones argumentales para demostrar verdades contundentes. Es el paso del mito al logos, y como un intento de desmitologización surge la teología racional, verdadero entramado del teatro religioso alegórico, cuyo lenguaje metafórico y metafísico trata de la divinidad. Es el código abstracto de comunicación, derivado de la tendencia del hombre religioso a formar nociones en la mente que representen los objetos reales. Actitud que arranca del anhelo místico de meter el cosmos dentro de sí mismo (microcosmos), lo cual equivale a identificarse con él: así Dios, el Padre, se concibe enamorado de la *Humana Naturaleza*; por ello encarna en el hombre, Dios Hijo (*Divino Narciso*):

*No me puedo engañar Yo,
que Mi ciencia bien alcanza
que Mi propia semejanza
es quien Mi pena causó*¹⁹

No otra cosa es la intención religiosa al tratar de sumirse en el seno de Dios. Es querer meter dentro del hombre el principio generador del mundo, convertirse en el ente supremo de lo creado. Y esta unión, síntesis del alma con el Creador, que es la aspiración suprema del hombre religioso, es posible a través de dos vías *pistis* y *gnosis*. Mediante la *pistis* se ejercita la acción volitiva de los místicos, consistente en la negación de la vida profana. Con la vía de la *gnosis*, como es el caso del teatro de sor Juana, el creyente adopta una actitud intelectual y gozosa, una vida contemplativa más que de acción; vida de fe y adhesión: "Sólo la Ley Divina señala el verdadero bien, y su enseñanza pertenece al ministerio de la Iglesia."²⁰

Por ello, el teatro sacramental proyecta la visión política del Estado Religioso. Ya desde sus

orígenes, la Iglesia tendía a convertirse en una Teocracia, configurando con Justiniano (482-565) en oriente y entre los godos una religión nacional. Roma lograría hacer del Catolicismo un credo y un poder universal, sometiendo el poder temporal de los reyes y señores feudales a los intereses del Papado. Pero, en la Baja Edad Media, las ciudades europeas, declarando las ligas comerciales, iniciaban su independencia de las jerarquías teocrático aristocráticas, que no obstante han pervivido hasta ahora en la América Hispana.

Al divulgarse el Humanismo dentro del pensamiento, la ciencia de lo real exigía su autonomía; en el arte, lo humano tendía al realismo, y el teatro popular se inclinaba a lo profano. En tanto, la Escolástica que continuaba tiranizando la filosofía, la vida y el arte, seguía dada a la tarea de asimilar la cultura de la Antigüedad (especialmente las teorías físicas aristotélicas), expurgando la dialéctica peligrosa para las verdades reveladas de la tradición cristiana: Dios, Creación, Caída, Redención y Salvación, cuyo orden resultaba de actos libres, evidentes por sus efectos para el creyente, pero que no respondían a principios de necesidad. El arte y el teatro religiosos, aunque impregnados de una dialéctica clara, son manifiestos de la autoridad de la catolicidad papal y de su política universalista.

La vida, igual que la expresión artística, en América tendió a continuar al abrigo de la Iglesia, la cual siempre ha sido sentida por los cristianos como la manifestación terrenal colectiva y actuante del Cuerpo Místico del Redentor: "El mismo designó a unos por apóstoles, a otros por evangelistas, a otros por doctores, para la consumación y perfección de los Santos; a fin de que trabajen en el misterio en la edificación del cuerpo de Cristo, hasta que nos juntemos todos en una misma fe y conocimiento del hijo de Dios."²¹



