



‘Al aire sombrearé lo transparente’: los anteojos de sor Juana Inés de la Cruz y su arte político tras la cámara oscura

Tecnologías de la imagen y virtualidad en el auto sacramental *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*¹

Álvaro Llosa Sanz
Universidad de Oslo, Noruega

Abstract: *In scenes VII-X of the second painting corresponding to the ‘auto sacramental’ The martyr of the Sacrament, San Hermenegildo by Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), the character who allegorizes the fantasy of King Leovigildo visibly projects the series of Hispanic Gothic kings in the theatrical space. This visibility generated by the right of fantasy perfectly fulfills the requirements of visual composition ascribed to the art of memory in the Golden Age and even visibly communicates the dramatic architecture of the glorifying discourse of the monarchy implicit in such staging. They make up a theater of memory that, gestated from the emblematic and Golden Age programmatic culture of the galleries of fame, is fantastically staged before the eyes of the audience. The set of scenes is also inscribed in the political-religious theme of Visigothic Arianism and the question of the conversion of the monarchy to Catholic Christianity represented by Hermenegildo, crown prince. I am interested in addressing, in the colonial context of Sor Juana, how the projection of these virtual and hologrammatic images produced in the theatrical space correspond and dialogue both with the hermetic thought of political emblems and occhiali and with the optical technologies of the time, especially the camera obscura, which could be considered as a new tool at the service of the tradition of the art of memory and reaches our days in form. of cinematography and other virtual visual projections.*

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, Saint Hermenegild, auto sacramental, political art, virtuality, visual studies

Resumen: *En las escenas VII-X del cuadro segundo correspondientes al auto sacramental El mártir del Sacramento, San Hermenegildo de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), el personaje que alegoriza la fantasía del rey Leovigildo proyecta visiblemente la serie de reyes godos hispánicos en el espacio teatral. Esta visibilidad generada por la facultad de la fantasía cumple perfectamente los requisitos de composición visual adscritos al arte de la memoria áureo e incluso comunica visiblemente la arquitectura dramática del discurso glorificador de la monarquía implícita en dicha escenificación. Conformen un teatro de la memoria que, gestado desde la cultura emblemática y programática áurea de las galerías de la fama, se escenifica fantásticamente ante los ojos de la audiencia. El conjunto de escenas se inscribe además en el asunto político-religioso*

¹ Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo xxi) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.



del arrianismo visigodo y la cuestión de la conversión de la monarquía al cristianismo católico representado por Hermenegildo, príncipe heredero. Me interesa abordar, en el contexto colonial de sor Juana, cómo la proyección de estas imágenes virtuales y hologramáticas producidas en el espacio teatral se corresponden y dialogan tanto con el pensamiento hermético de los emblemas y occhiali políticos como con las tecnologías ópticas de la época, en especial la cámara obscura, que podría considerarse como herramienta nueva al servicio de la tradición del arte de la memoria y llega hasta nuestros días en forma de cinematografía y otras proyecciones visuales virtuales.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, San Hermenegildo, auto sacramental, arte político, virtualidad, estudios visuales

*Pero porque lo veas
no sólo en las fantásticas ideas
de la imaginación, sino patente,
al aire sombrearé lo transparente,
porque en visible objeto mires toda
la serie regia de la gloria goda.*

(El mártir del Sacramento, San Hermenegildo, Cuadro II, Escenas VII-X)

Introducción: Sor Juana Inés de la Cruz y su arte político

El auto sacramental *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* de la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) fue redactado en la década de 1680, y no sabemos cuándo ni dónde fue representado, si es que finalmente lo fue: pero si se atiende al culto de los jesuitas tanto hacia el príncipe visigodo Hermenegildo (564-585) como hacia el arzobispo de Sevilla san Leandro (*circa* 540-601), que fue quien lo convirtió al cristianismo, y si además se destaca la adscripción sevillana como rey de la Bética del propio Hermenegildo, se concluye, según la experta en autos sacramentales sorjuaninos Hernández Araico (2008: 297-298), que debemos datar como probable fecha para un posible montaje novohispano el año 1685, durante el primer centenario de su canonización, teniendo en cuenta que los virreyes pertenecían a la casa sevillana de los Medinaceli y habría un deseo probable de sor Juana por congraciarse con los jesuitas (pues admiraba la obra llena de enigmas de Athanasius Kircher), quienes en esa misma ciudad habían construido un convento y colegio en memoria del santo patrón de la ciudad, esto es, san Hermenegildo, que murió mártir por querer convertir la España arriana a la ortodoxia católica defendiendo con su muerte el dogma de la divinidad de Cristo negada por los arrianos.

Recordemos que los autos sacramentales eran piezas de teatro religioso para la fiesta del Corpus Christi (y a veces otras festividades religiosas) sufragadas por los municipios y las cortes palaciegas, con gran aparato escénico y musical elaborado gracias a la colaboración de gremios y cofradías populares. Se desarrollaron como género dramático en el siglo XVI y alcanzaron su máximo esplendor durante el siglo XVII, y fueron destinados a la exaltación del sacramento de la Eucaristía ante el pueblo y/o el público cortesano como parte de la defensa religiosa de la monarquía católica española frente al islamismo y a la iglesia protestante (Garrot Zambrana, 2014). A día de hoy podemos señalar como una de las funciones de numerosos autos sacramentales barrocos la de arte político de tema religioso, ya que estos



mostraban y exaltaban aspectos teológicos de la doctrina católica ante su público, y al mismo tiempo reforzaban las credenciales monárquicas hispanas que sustentaban y se identificaban con dicho credo. Más concretamente, los autos sacramentales podían contener incluso tramas relacionadas con la monarquía, o con un rey como personaje, como es el caso que comentaremos hoy sobre la disputa religioso-política del rey arriano Leovigildo y su hijo cristianizado el príncipe heredero Hermenegildo. El enfoque de nuestro análisis tiene en cuenta el particular contexto político del barroco novohispano de la corte virreinal en México y la aplicación de las tecnologías y filosofía visuales en que se basó sor Juana Inés de la Cruz para crear todo un espectáculo de virtualidad sobre un viejo asunto de historia política convertido después en un icono de la conversión religiosa para una nación.

Sobre el género teatral que nos ocupa es importante mencionar que los autos iban siempre precedidos de una loa, piezas teatrales muy breves, que, en algunos casos, como ha estudiado Rull (1994), cumplían la función teológica-política de mitificar la Casa de los Austria, es decir, la familia de la dinastía de los Habsburgo reinante en la España imperial de los siglos XVI y XVII. Este aspecto se aprecia bien en la loa al auto sobre san Hermenegildo, donde se establece toda una viva discusión escolástica entre un maestro y sus estudiantes para razonar teológicamente sobre la mayor fineza de Cristo, esto es, si Cristo fue más grande por haber muerto martirizado o por permitir que su cuerpo se transformara en el sacramento eucarístico. Respecto al aspecto político que nos interesa, en ella, el maestro (que la crítica tiende a identificar con el *alter ego* de sor Juana) destaca el valor del arrojo de Cristo y lo compara con el de Cristóbal Colón para desafiar el conocido *Non plus ultra*, es decir, el lema emblemático medieval que impedía desafiar los confines del mundo conocido, léase cruzar los océanos más allá de las columnas de Hércules o el conocer más allá de lo ya asumido: la situación no solo hace un eco a la propia biografía sorjuanina, que es de por sí un desafío constante a la autoridad eclesiástica de su época para ir más allá por sí misma con el fin de discrepar con las autoridades competentes mediante nuevos argumentos del pensamiento y así acceder a las discusiones teológicas universitarias de la época (Rice, 2007: 82), sino que además nos plantea un paralelo entre el Cristo y el Colón de la loa con el Hermenegildo del auto para mostrar que sin la conversión de este último, Colón nunca hubiera podido llevar la fe católica a las Américas, ni hubiera podido unir las regiones descubiertas a la historia cultural imperial española y hacer que su pasado fuera también el de la Iglesia de Roma (Fuller, 2005: 93 y 95). En el ejemplo concreto de la autora que nos ocupa, el *Plus ultra* mencionado en la loa representa un claro emblema del proyecto imperial de Carlos I y la Casa de Austria, que hoy se mantiene en el escudo de la actual bandera española; recordemos también que las loas de los autos sacramentales de sor Juana estaban además destinadas a representarse sobre todo ante un público cortesano: desde el punto de vista estrictamente político, tanto en su versión impresa como en su versión escenificada, son ofrendas comisionadas por los entonces ex virreyes como agradecimiento de sus privilegios a la monarquía española: ‘En sus loas de homenaje al rey y a las dos reinas se ve entonces la manifestación teatral del encomio monárquico sorjuanino que figura de manera muy significativa a través del progresivo ascenso de la Fénix mexicana a la cúspide de su reconocimiento’ (Hernández Araico, 2016: 63). Al margen de la clara conexión política en nuestro caso, es importante señalar que además ‘las loas sacramentales comparten con el auto al que sirven de pórtico el enfoque religioso y el asunto eucarístico’ (Arellano, 2017: 14), lo cual ayuda a ligar el sacrificio eucarístico emblemático del catolicismo con el poder de la monarquía cuando se tratan estas cuestiones juntas.



Como se ha mencionado, en el auto *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* se presenta el episodio histórico del cruento enfrentamiento entre el decimoquinto rey visigodo arriano Leovigildo y su hijo convertido al cristianismo católico, por demás heredero al trono. Ante su sublevación como gobernador/rey de Sevilla y su uso de la nueva fe como motor de su rebelión, Leovigildo decide decapitarlo para acabar con la revuelta interna y asegurar la estabilidad del reino. Destaquemos aquí que el Hermenegildo histórico fue canonizado en 1585 como defensor de la Eucaristía y como luchador del arrianismo en España bajo el auspicio —entre otros— del cronista jesuita Juan de Mariana (1536-1624), que ayudó a Felipe II a limpiar, perdonar y ensalzar para el futuro todo su historial de rebeldía e insurrección (Sáez, 2016: 608-609). Pasando de traidor a mártir, se deja a un lado así el tradicional rol de Hermenegildo como un interesado promotor de una guerra civil que utiliza la excusa de la nueva fe contra un padre que había sido hasta entonces un rey comedido tanto étnicamente (entre hispanorromanos y visigodos) como en el ámbito religioso (arrianismo frente a cristianismo católico). A pesar de la decisión de ejecutar al vástago real al final de su reinado por razones de estado, Leovigildo había intentado resolver la cuestión durante años, según varios historiadores cristianos europeos medievales que no vieron con ningún respeto la actuación política de Hermenegildo al levantarse contra un rey legítimo por razones solo aparentemente religiosas (Orlandis, 1988: 81; Worley, 2011: 107-108; Fuller, 2015: 94). En suma, los ataques hostiles contra el cristianismo por parte de Leovigildo, si bien en un contexto creciente de debate social entre arrianismo y catolicismo que amenazaba cada vez más la política de unificación del estado si este se dividía en dos ramas religiosas distintas, fueron meramente circunstanciales y asociados fundamentalmente con la rebelión política de Hermenegildo y sus católicos aliados eclesiásticos, que actuaron deslealmente contra Leovigildo por diversas cuestiones de pérdida de poder (Valverde, 1999). Por lo tanto, existen dos interpretaciones históricas de Hermenegildo, contradictorias entre sí: ‘from a power-hungry traitor who rebels against his father and king, to an exemplary martyr who converted to the Catholic faith and was killed by a heretical Arian tyrant’ (Fuller, 2015: 93). Es una evolución que además puede verse en la recepción del personaje tras las creaciones de los diferentes autores teatrales de los siglos XVI y XVII (Sáez, 2016).

Para el análisis del arte político sorjuanino y su relación con las técnicas visuales de virtualidad empleadas en el auto nos centraremos en las escenas VII-X del segundo cuadro, que se corresponden a una escena proyectada por Leovigildo y que se representa en el cuarto carro o escenario central, el ‘carro político-nacional’ según Hernández Araico (2008: 289) destinado al desfile de la Fama donde Leovigildo, al reflexionar sobre su decisión política de defender la unidad de un reino arriano, verá en una fantasía toda la sucesión de los reyes godos que le antecedieron y que confirman su decisión de estado.

Hemos visto que los autos tienden a ensalzar monarquía e Iglesia cuando ambos elementos aparecen en escena. Sin embargo, en el caso de sor Juana existen aspectos y contradicciones en los personajes por los que ‘el aparente elogio de la religión, gobierno y sociedad española por parte de la obra pierde peso’ (Worley, 2011: 117). Worley señala que la escena del desfile es introducida con una alusión a cómo la España visigoda había sobrevivido gracias a su alianza con la religión arriana, y esta era también la posición de la España de los Habsburgo en tiempos de sor Juana, si colocamos el catolicismo en su lugar (Worley, 2011: 110-111). Según esto, la relación entre Iglesia y Estado se reafirma aquí como seña de identidad hispánica, pero mostraría al mismo tiempo la intolerancia que produce dicha alianza frente a otros modos de creer y pensar. Señala Worley además que, por su parte, Hermenegildo y sus aliados ofrecen numerosas duplicidades de pensamiento respecto a sus



motivaciones religiosas, frente a una mayor firmeza y honestidad de Leovigildo en sus fines y razones políticas, aludiendo a que dichas duplicidades hacen más difusa su caracterización como héroes frente al villano que supuestamente debe ser Leovigildo (Worley, 2011: 112-114). En otras palabras, Hermenegildo y sus aliados muestran actitudes ambivalentes en sus motivaciones para la insurrección, que las vuelven espurias y no exclusivamente religiosas. Parece que en los detalles de estas caracterizaciones sor Juana recupera y apoya la versión histórica medieval del Hermenegildo escasamente heroico y movido por motivaciones políticas, si bien el auto en su conformación de conjunto glorifica aparentemente el sacrificio del mártir. Esta ambivalencia que Worley ejemplifica en esta y otras escenas lleva a pensar que el texto expresa ambigüedades teológicas y políticas, hasta el punto de quedar en suspenso la cuestión del principio de autoridad en torno a la intolerancia religiosa de un monarca o al reconocimiento de las motivaciones y las dudas políticas de un santo. Es también el caso de la interpretación subversiva del patriarcado que hace Linda Egan (1997). Para ella, en el auto hay una autoridad femenina, tanto humana como divina: Hermenegildo duda mucho en su misión, y en ocasiones se pregunta si no debe rendirse a las peticiones de su padre, pero finalmente no lo hace y actúa por el insistente y firme consejo de su mujer Irgunda (que representa externamente la nueva fe), y gracias también al rol de la Fe como alegoría que arbitra la batalla entre las Virtudes (Verdad, Misericordia, Paz y Justicia): ‘Aconsejado de estas figuras femeninas, Hermenegildo finalmente abraza pacíficamente la noción del sacrificio personal como la manera más misericordiosa de asegurar que prevalecen la Verdad y la Justicia’ (Egan, 1997: 65). Con ello, según Egan, sor Juana ataca de lleno los valores patriarcales y defiende una cosmovisión de la divinidad tan bisexual como andrógina y, por lo tanto, del ejercicio también femenino de la autoridad religiosa; deja además una solicitud de tolerancia y respeto para aquellos que no piensan igual, como sería el caso de Hermenegildo cuando hace frente a la tradición patriarcal anterior y finalmente solo recibe una intolerante respuesta de su padre Leovigildo. Sor Juana cumple por una parte con el encargo que le pide la corte cuyo centro es Madrid y los Austria, pero desde su subalternidad colonial femenina critica y subvierte su autoridad. Al igual que se ha demostrado en otro auto sorjuanino, *El Divino Narciso*, parece poderse aplicar también aquí el hecho de que escribir forzosamente por encargo ‘enmascara por un lado la transgresión social e ideológica que significa la composición y publicación de un texto teológico-literario por parte de una monja, y por otro pone al descubierto las estructuras jerárquicas de poder que restringen y obstaculizan la escritura femenina’ (Grossi, 2004: 543).

El teatro de la memoria sorjuanino y las tecnologías barrocas de la imagen y la virtualidad

La utilización de recursos temáticos y escenográficos que muestran aspectos visuales considerados mágicos y asociados al hermetismo del barroco, filosofía sospechosa a menudo de heterodoxa, apoyan aún más la ambivalente y enigmática subversión intelectual, religiosa y política de sor Juana, como veremos ahora. Para lograrlo no solo ha urdido toda una trama conflictivamente política en sus matices, como hemos comprobado, sino que además el episodio que analizamos es el centro de una representación virtual, presentada a modo de holograma viviente, mediante el desfile fantasmático de monarcas godos.

Como se ha mencionado anteriormente, en las escenas VII-X del cuadro segundo correspondientes al auto, el personaje que alegoriza la fantasía del rey Leovigildo proyecta visiblemente la serie de reyes godos en el espacio teatral.



Leovigildo, que pasa por un momento de crisis y confusión tanto paternal como monárquica debido a que su hijo Hermenegildo ha decidido abrazar el cristianismo frente a la tradición arriana de sus antecesores, va a asistir a todo un espectáculo fantasmagórico que le propone su propia fantasía para hacerle recordar quiénes le han precedido y qué le une a ellos. En ese instante de confusión interior, de batalla del alma, Leovigildo aparece en escena persiguiendo a su fantasía al grito de ‘Sombra, ilusión, fantasma, ¡dí quién eres!’ a lo que esta responde así: ‘La imagen de tu propia fantasía, / que en ella impresa estoy tan vivamente, / que parezco aparente / cuerpo, que de aire forma vapor craso, / pues la imaginación suele hacer caso’ (vv. 175-179).

Sor Juana utiliza ahora, como es costumbre en la mayoría de poetas en todo el Siglo de Oro, la teoría general del conocimiento humano que el neoplatonismo renacentista desarrolló de manera sincrética desde los tratados de Marsilio Ficino (1433-1499), por la cual la potencia imaginativa forma una imagen interior en el alma a partir de la experiencia visual sensible que el sujeto absorbe mediante el mecanismo de la fantasía, la cual funciona como elemento mediador entre la capacidad sensitiva de los sentidos y la conceptualización posterior del pensamiento. El fantasma o imagen producidos es por tanto un material visual interior listo para ser interpretado y depurado en conceptos por la potencia cogitativa o intelectual, y como bien nos recuerda Guillermo Serés, se encuentra ‘entre la sensibilidad y el intelecto, entre lo corpóreo y lo incorpóreo’ (1996: 202). De este modo, la fantasía se presenta en las tablas como ‘aparente cuerpo’, visible ante Leovigildo y el público, proyectando el alma del protagonista en el escenario aprovechando una de las cualidades del auto sacramental como género didáctico e ideológico: el uso de apariencias alegóricas, personajes que en forma visible representan lo invisible.

La fantasía se presenta como alegoría del pensamiento, aprovechando ‘la conveniencia que a alegóricos entes da licencia’, y nos sume en el tópico del hombre ensimismado y saturnino al que no debe extrañar que ‘suspense en tu melancolía, / a ti te hable tu propia fantasía’. Es entonces cuando a Leovigildo y a la audiencia se les pide esto: ‘vuelve ahora los ojos / de la imaginación’ a todo lo que la religión arriana ha ofrecido históricamente ante los reyes que la adoptaron, ‘religión que han constantes abrazado, / sobre quien el Imperio han fabricado’. Y la fantasía, que quiere mostrarnos en las tablas la alegoría de España a la que seguirá todo un desfile de reyes godos, decide aplicar el mismo método visual de apariencias alegóricas: ‘porque lo veas / no solo en las fantásticas ideas / de la imaginación, sino patente, / al aire sombreado lo transparente, / porque en visible objeto mires toda / la serie regia de la gloria goda. ¿Qué ves en aquel trono?’ (vv. 204-210). El recurso dramático alegórico se encadena perfectamente a la explicación metafísica para poder así visualizar externamente una imagen interior que posee el carácter de un fino vapor espiritual, condensado ante los ojos de Leovigildo y del público al mismo tiempo. La fantasía es capaz de proyectar imágenes en el interior del sujeto, y mediante la técnica alegórica es capaz de proyectarse además a sí misma ante los ojos de Leovigildo, y, por tanto, ante el público. Solo desde ahí, es también capaz de proyectar otros fantasmas en escena, como la serie de reyes godos.

Específicamente, esa imagen interior o fantasma, visible ante los ojos del alma, pero transparente ante los sentidos externos, va a ser sombreada sobre el aire para que pueda verse físicamente. Sor Juana muestra aquí una particular preocupación por el modo en que este juego metafantástico sucede, en parte porque un suceso de este tipo mostraría cierta capacidad mágica en el terreno de lo sensible. En la loa que introduce este auto sacramental, en la disputa de carácter filosófico que varios estudiantes y el maestro desarrollan, uno de ellos hace aparecer a Hércules y Colón, aludiendo a su personal capacidad de proyección escenográfica como posible



actuación mágica, según destaca Hernández Araico (2008: 288) y apreciamos claramente en los siguientes versos: ‘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 las 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’. La ciencia mágica es la única capaz de obrar estas maravillas, salvo que esta no funcione, y entonces el aprendiz de mago aconseja que ‘cuando aquesto no pueda, / demos que el entendimiento / con alegóricos entes / hace visibles objetos’. De nuevo surge en última instancia el recurso alegórico como imagen simbólica con la que podemos hacer visible lo que es transparente, especialmente si lo hacemos mediante actores en un tablado, que es lo que explica finalmente en la loa la aparición de Hércules y Colón, reconocido el montaje más tarde por el estudiante. Es importante notar que si bien este recurso metateatral de la alegoría en escena libera de ya improbables investigaciones inquisitoriales a sus protagonistas y a su autora, sor Juana nos muestra y engaña en todos los casos con la ilusión de asistir a varias técnicas mágicas de proyección visual, cuando finalmente parecen ser pura técnica teatral, máquina espectacular. Mediante magia es posible hacer aparecer los cuerpos entornando los ojos, condensando el aire y rarificándolo, o mostrándolo visible en un espejo. En este último caso, hallamos la intermediación de un artefacto visual que podría implicar más un acto de magia artificial mecánica o truco escenográfico elaborado por el hombre que la pura magia natural, y que no es ajeno a la producción literaria sorjuanina. Dice Emilie Bergmann:

Sor Juana, in the Sueño and in other poems addressing the visual arts, has a scientific interest in visual perception, mirror, and lenses. She transforms a poetics that was already ‘ocularcentric’ by introducing the new optical models, and by calling attention to the perceiving subject. (Bergmann, 2004: 153)

Si la poesía sorjuanina rescata el funcionamiento y el mirar de espejos y lentes, en nuestro auto sacramental la magia que pueda otorgarse a la fantasía para proyectar el desfile regio se ve mediada por la cultura tecnológica de la óptica aurisecular en la forma de la cámara oscura modificada con lentes, mecanismo difundido sobre todo por Giovanni Battista della Porta en 1558 y dibujado entre otros por el admirado de sor Juana Athanasius Kirchner en 1646. Para el italiano, por ejemplo, este artefacto podría convertirse en una máquina de entretenimiento de sombras que se usaría para dramatizar historias con sus actores y su escenario (Duarte, 2014: 61). Su evolución es constante: una máquina que pasa de ser una estancia con un agujero a principios del siglo XVI hasta convertirse en una caja portátil de lentes en la segunda mitad del siglo XVII (Duarte, 2014: 62-63). En su *Libro del uso de los anteojos* (1623), Benito Daza de Valdés, describe cómo crear una:

buscad un aposento que tenga puerta a algún patio o corredor donde dé el Sol, y luego lo veis de cerrar y tapar muy bien todas sus juntas, para que no entre luz ninguna. Y estando así hazed un agujero en la puerta, de tal tamaño que lo podais tapar con una luna convexa de dos grados, o de dos y medio, la qual a de ser de visorio, para que sea mejor; y viendo tapado el agujero con la luna, poned encima una chapa delgada que sea de plomo, o de hoja de lata, con otro agujero muy redondo y más pequeño, como un ochavo de Segovia. Y estando así todo fino en la puerta, hazed que se pongan en el patio o corredor algunas personas, de modo que les de el Sol, porque si no es así, no se verán; y por parte de dentro de el aposento, poned un papel blanco frente del agujero, y a distancia de media vara poco más o menos, vereis en el papel representadas todas las figuras de allá fuera, pequeñas; pero con sus colores y aficiones tan distintas, que parecen una viva iluminación. (Daza, 1693: 97)



El diverso juego que puede hacerse combinando lentes diferentes permite a Daza describir cómo sobre el papel pueden verse figurillas o aumentar el tamaño de una hormiga sombreándola sobre el suelo o la pared de la estancia. El claroscuro que ofrece la esfera de luz proyectada en una superficie sobre la que se interponen diversas sombras vivientes establece una relación que se acerca al ‘sombrear’ sorjuanino. Sombrear significa, según el *Diccionario de autoridades* de 1739, ‘poner sombras en la pintura o dibujo’. Asociado a la pintura, sombrear requiere añadir sombras, para dar profundidad o resaltar la figura ya pintada, que es lo que se realiza al actuar con una cámara oscura para proyectar cualquier imagen en ella. No hay proyección visual de este tipo sin sombrear aquello que se desea proyectar. Y solo puede sombreadarse a un tamaño grande mediante un juego de lentes en una cámara oscura.

En el auto, al tratarse de la fantasía y el carácter sutil y vaporoso de la imagen, la superficie no es un papel o una pared, sino el propio aire, a modo de holograma e interfaz virtual. Recordemos de nuevo que los autos sacramentales se representaban en una combinación de carros esféricos, hasta cuatro en este particularmente (Hernández Araico, 2008: 288), que forman estancias cerradas u oscuras donde aparecían a la luz los personajes alegóricos al abrirse las esferas. En la cuarta de esas esferas se materializa la alegoría de España convocada por la fantasía de Leovigildo, y ante ella van desfilando los reyes godos de quienes se resalta oralmente, pero en forma epigramática, la cualidad máxima de su persona o reinado. Este desfile ordenado y viviente de la saga visigoda, de carácter marcadamente emblemático por la aparición rápida de sus personas a modo de efigie coreada por un mote particular, refleja otra de las técnicas visuales de la época que ejercitaba la imaginación y luego plasmaba y proyectaba exteriormente en programas iconográficos de iglesias, palacios y jardines: la elaboración de un teatro de la memoria de virtudes y héroes fácilmente recordable, dispuestos a menudo como esculturas o pinturas en un espacio arquitectónico denominado estancias de la fama, tal como analizó para la ficción Frederick de Armas (1985) en los palacios de la novela pastoril. En nuestro caso, la Fantasía recupera dramáticamente todo un desfile regio visual para que, con sus ejemplos vivientes, Leovigildo recuerde y entienda ‘que de la religión han sido prendas / estas glorias que has visto, estas coronas / que ahora con la tuya tú eslabonas’ (vv. 350-353).

El programa político que este teatro de la memoria presenta ante el espectador, mostrando cómo la religión sostiene la monarquía en su buscado destino imperial, y que sin duda es un mensaje recordatorio a la monarquía española contemporánea de sor Juana, a la par que un recordatorio de su doctrina y poder inflexible, implica en su contexto de proyección visual a modo de cámara oscura o juego óptico la reflexión sobre otro juego simbólico de lentes que dominó el barroco, tal como analiza Enrique García Santo Tomás (2014) en su estudio *La musa refractada*. En él se destaca la tradición de los *occhiali* políticos, artefactos literarios de crítica social desarrollados a la luz y compás del uso generalizado de anteojos, catalejos y telescopios, y cuyas lentes procuraban y abrían nuevas perspectivas y detalles sobre la naturaleza visible desde el punto de vista científico, como el descubrimiento de las irregularidades de una luna que siempre se había pensado perfecta, y por lo tanto también aplicables a la naturaleza invisible de la moral humana, generalmente a través de géneros satíricos que usaban los anteojos como observadores detallados de las irregularidades de la conducta humana. Si bien estas lentes se consideraban, con su juego de concavidades y convexidades, aparatos para acercar o distanciar una realidad que podía valorarse a veces como precisa y otras como deformada, es destacable que una obra tan influyente de emblemas como las *Empresas políticas* (1640) de Saavedra Fajardo se presenta como un espejo de príncipes en la línea



quinientista pero bien dotado de lentes, cristales y telescopios (García Santo Tomás, 2014: 253-257).

Parecería ser también el caso de sor Juana en la escena de Leovigildo, al que planta un espejo escenográfico de virtualidad fantasmática, de cámara oscura que proyecta ópticamente el interior de su alma a sí mismo y a su audiencia, concebido además como teatro de la memoria histórico en el que se refleja y reflexiona sobre el imperio español y su perdurabilidad mediante la necesaria alianza con la religión. Estamos ante un espejo de príncipes emblemático y teatral cuyo reflejo está construido por la refracción de un juego de sombras sobre la superficie del aire, a modo de cámara oscura de la fantasía que saca de la memoria figuras, no de un espacio, sino de otro tiempo, y las proyecta en la estancia oscura del presente para iluminar un posible futuro.

Debemos notar además que Leovigildo en sus escenas es el único que ve y oye a los personajes alegóricos a su alrededor, mientras que Hermenegildo un poco antes oye pero no ve a los suyos: esta diferencia entre los pasajes cantados del arriano y el católico resalta la visualidad del aparato escénico del primero frente al segundo, junto con su espectacularidad didáctica para la audiencia; pero también destaca la asociación de la fe (católica) con el sentido más espiritual de ambos, el oído, si se tiene en cuenta además el contraste métrico y escénico entre la espectacular exterioridad visual y luminosa que representa Leovigildo (de gran apariencia visual) frente al diálogo interno de sombras y dudas en que se debate Hermenegildo (Mackenzie Rebollo, 2018: 8, 12-13). Si el sentido de sor Juana era además trasponer la asociación monarquía-iglesia visigoda a la España católica de los Austrias, no es menos cierto que ese espectáculo visual de teatro de la memoria, que se usaba como efectivo método de predicación por los jesuitas para impresionar mejor la mente y retina de la audiencia, se presenta además como una espectacular exterioridad visual que no se correspondería con la de la fe católica, auditiva e interior, defendida por Hermenegildo, es decir, por sor Juana misma si hacemos a su vez una trasposición a un mundo en el que la monja se debatía frente a la autoridad de una iglesia nada permisiva con ella.

En general, creo que los estudios reveladores de Hockney (2002) y Falco (2016), entre otros, sobre la presencia y el uso de lentes y cámaras oscuras por parte de científicos y pintores, y el cambio que esto produjo en el desarrollo de la perspectiva euclidiana y en la fidelidad y detalle de lo humano representado sugieren que hubo una presencia creciente de la óptica en el ámbito artístico de la representación y comprensión de lo visual en la Edad Moderna europea. Creo que podemos incluir a sor Juana como una intelectual que busca sintetizar las tradiciones herméticas renacentistas de lo visual y el arte de la memoria, las aproximaciones tecnológicas de la óptica barroca y la simbología emblemática política del *speculum principii* e integrarlas con pericia en el escenario dramático peculiar del auto sacramental, que en el caso de San Hermenegildo convierte en un ejercicio de metateatro virtual de la memoria política factible gracias a la integración de las técnicas ópticas coetáneas. La magia natural que pudo producir las apariciones, a la que alude el estudiante en la loa, parece querer combinarse simultáneamente con la magia artificial que la lente óptica permite al ofrecer mediante el juego mecánico de luces y sombras un control de lo que se ve al ilusionista que lo produce. No es la naturaleza ya sino la máquina del observador quien controla nuestras visiones.

Como recapitulación de lo dicho, observamos que en la escena comentada del auto el espectáculo visual proyectado en el escenario por la facultad de la fantasía responde a la composición visual del arte de la memoria áureo e incluso comunica visiblemente la arquitectura dramática del discurso político implícito en dicha escenificación. Por ello, esta escena representa un auténtico teatro de la memoria



que, gestado desde la cultura emblemática y programática áurea de las galerías de la fama, se escenifica de forma fantasmática ante los ojos de la audiencia, invocando un metateatro de la memoria mediante la referencia explícita a su propia virtualidad. La aparición de la fantasía como sentido interno capaz de proyectarse a la vez en la mente del sujeto, y teatralmente en el espacio dramático de manera física, permite justificar toda una cadena de imágenes que expresan visualmente un discurso histórico político perfectamente ordenado y de fácil comprensión para la audiencia. La proyección de estas imágenes simbólicas virtuales producidas en el espacio teatral se corresponden y dialogan con las tecnologías ópticas de la época y su percepción social, en especial con la mirada crítica de los *occhiali* políticos, la refracción de luces y sombras facilitadas por las lentes, la reflexión de los espejos en la educación para príncipes, o el juego aumentador de los anteojos, y en conjunto el cuadro que nos muestra la cámara oscura ya usada en la pintura; de hecho, la figura emblemática de esta última podría considerarse entonces como una herramienta visual al servicio de la tradición del arte de la memoria. Y en el plano de una hipotética representación teatral, acaso su uso sobre el escenario hubiera sido una posibilidad a tener en cuenta por sor Juana, aunque hay que decir que su uso público en forma de linterna mágica, como precedente del cine de animación, producía espantos y denuncias en el México de 1805, que no generalizó su uso hasta mediados del siglo XIX (Rodríguez Bermúdez, 2007: 22-24).

Conclusiones: Sor Juana y la virtualidad como interfaz política

Podríamos decir que si bien el auto en su conjunto está construido con el fin de cumplir su función de *escritura por encargo* para glorificar la monarquía española en su unión con la iglesia católica, esta interpretación sin fisuras solo puede aceptarse si se mira a distancia, mediante un cristal o espejo que nos devuelve el prisma de la oficialidad, como si de un espejo para príncipes se tratara; pero que una mirada guiada mediante un microscopio acerca nuestra visión a ciertas irregularidades y defectos de la realidad observada que integran también la mirada subalterna colonial de una monja mestiza cuyo afán es participar activamente en las discusiones teológicas del momento al mismo nivel que sus homólogos masculinos, con la actitud de un *occhial* político. Así, el antejo refractado y refractario de sor Juana atraviesa oblicuo el espejo de príncipes, y la escena del desfile junto con el juego de visualidad en el que la cámara oscura y la tecnología ocular del barroco se entremezclan con principios mágicos e historias políticas de herejes donde el protagonista es un rebelde contra el orden paterno y monárquico establecido, para convertirse en un emblema tecnologizado de la virtualidad sobre la lucha en la escritura sorjuanina contra un entorno patriarcal que la atenaza:

El estricto control que ejercen las autoridades masculinas sobre la escritura conventual a finales del siglo XVII se ampara igualmente en su codificación, interpretación y aplicación penal. Podríamos afirmar que sor Juana lleva a cabo en muchos de sus textos un estratégico desmantelamiento de esta oposición binaria institucional para defender su derecho de ingresar al espacio público masculino de la fama, de la discusión teológica y de la interpretación. (Grossi, 2004: 542)

¿Es entonces sor Juana una artista que usa la virtualidad del arte de la memoria como interfaz política para así defender su posición de mujer erudita en el contexto colonial? Todo apunta que sí lo es, e incluso podríamos decir que también en nuestra época. En el aspecto político, para Linda Egan, desde su enclave del barroco tardío sor Juana y su Hermenegildo se acercan mucho a las preocupaciones



poscoloniales de la posmodernidad en su visión de un feminismo andrógino frente al autoritarismo del poder y la religión (Egan, 1997: 65-66). Añadiríamos que también en el cuestionamiento y ojo crítico puesto sobre unos personajes que se presentan en sus detalles al microscopio como inestables, contradictorios, ambivalentes, y no necesariamente tan ejemplares como la mirada especular oficial católica ofrece y que ha sido dirigida histórica, política y religiosamente. Como hemos comprobado en la discusión sobre el arte político de sor Juana, tras la exaltación monárquica subyace todo un mundo de contradicciones, inestabilidades y significados alterados que aún hoy siguen generando un debate vivo sobre la dimensión conflictiva de la autora con la realidad política y religiosa en que sobrevivió como mujer, erudita, teóloga y poeta.

Referencias

- Arellano, Ignacio. 2017. "La loa, vehículo ideológico del poder." En "Estos festejos de Alcides": *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, editado por Carlos Mata Induráin, 11-16. Nueva York: IDEA.
- Armas, Frederick de. 1985. "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel." *Studies in Philology* 82: 332-358.
- Bergmann, Emilie. 2004. "Optics and Vocabularies of the Visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz." En *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, editado por Frederick A. de Armas, 51-166. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Cruz, sor Juana Inés. 1976. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Daza de Valdés, Benito de. 1623. *Uso de las anteojos*. Sevilla: Diego Pérez impresor.
- Duarte, German. 2014. *Fractal Narrative. About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*. Bielefeld: Transcript.
- Egan, Linda. 1997. *Diosas, demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana, 53-66*. Salta: Biblioteca de Textos Universitarios.
- Falco, Charles M. 2016. "Optics and Renaissance Art." En *Optics in Our Time*, editado por Mohammad D. Al-Amri, Mohammed M. El-Gomati y M. Suhail Zubairy, 266-283. Cham: Springer.
- Fuller, Amy. 2015. *Between Two Worlds: The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
- García Santo Tomás, Enrique. 2015. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos. 2014. "Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales." En *Images, cultes, liturgies: Les connotations politiques du message religieux*, editado por Paola Ventrone y Laura Gaffuri, 321-335. París: Éditions de la Sorbonne.
- Grossi, Verónica. 2004. "Subversión Del Proyecto Imperial de Conquista y Conversión de Las Américas en la *Loa para El Divino Naniso* de Sor Juana Inés de La Cruz." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28 (3): 541-63.
- Hernández Araico, Susana. 2016. "Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana." *América sin Nombre* 21: 59-71.
- Hernández Araico, Susana. 2008. "El montaje de El mártir del Sacramento: Sor Juana y san Hermenegildo, entre jesuitas y sevillanos." *Destiempos* 14: 286-299.
- Hockney, David. 2002. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino.
- Mackenzie Rebollo, Carlos Enrique. 2018. "Las marcas estructurales de El mártir del sacramento, san Hermenegildo, de Sor Juana Inés de la Cruz: versificación, canto y escenografía." *Humanidades* 8 (2): 1-17.
- Orlandis, José. 1988. *Historia del reino visigodo español*. Madrid: Rialp.
- Rice, Robin. 2007. "La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* de sor Juana Inés de la Cruz." En *Mujeres que Escriben en América Latina. Centro de Estudios la Mujer en la Historia de*



América Latina, editado por Sara Beatriz Guardia, 80-86. Perú: Centro de Estudios en la Historia de América Latina.

Rodríguez Bermúdez, Manuel. 2007. *Animación: una perspectiva desde México*. UNAM.

Rull, Enrique. 1994. "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la *loa* en el Siglo de Oro." En *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*, editado por Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, 25-35. Kassel: Reichenberger.

Sáez, Adrián. 2016. "De traidor a santo: las transformaciones de san Hermenegildo en el teatro (siglos XVI-XVII)." En *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista: actas del V Congreso Internacional de la SEMYR (Universidad Rey Juan Carlos, 24 a 26 de septiembre de 2014)*, editado por E. Blanco, 605-623. Salamanca: SEMYR.

Serés, Guillermo. 1996. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Worley, Robert. 2011. "La politización de la religión expuesta por Sor Juana Inés de la Cruz en el auto titulado El mártir del sacramento, San Hermenegildo." *Bulletin of the Comediantes* 63 (1): 105-120.

Valverde, María R. 1999. "Leovigildo. Persecución religiosa y defensa de la unidad del reino." *Iberia* 2: 123-32.