

## HACIA EL AUTO SACRAMENTAL: LOS AUTOS ALEGÓRICOS EN LAS VISIONES DE JUANA DE LA CRUZ (1481-1534)\*

**María Victoria Curto / Rebeca Sanmartín Bastida**

*Universidad Complutense de Madrid*

[mavcurto@gmail.com](mailto:mavcurto@gmail.com) — [rebecasb@ucm.es](mailto:rebecasb@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0002-2354-5324> — <https://orcid.org/0000-0003-4720-2446>

*A María Martos,  
amiga y compañera*

En este artículo se aborda la teatralidad de los sermones visionarios de la franciscana Juana de la Cruz (1481-1534) a través de los «autos» que esta terciaria vio realizar a los habitantes de la Jerusalén Celestial, cuyo objetivo, por mandato divino, era ser representados por los habitantes del mundo. Estos autos celestiales, «camuflados» en el texto del *Libro del conorte* (c. 1509-1520) –a partir de ahora *Conorte*–, formaban parte de celebraciones más grandes y complejas que se asemejaban mucho a las fiestas religiosas terrenales, especialmente a la procesión del Corpus Christi. Así, nuestra aproximación nos llevará a establecer un vínculo entre los autos visionados por Juana y el desarrollo del género del auto sacramental, propio del Corpus, para comprender mejor el sustrato teatral sobre el que se apoyó la actividad visionaria y la labor predicadora de quien fue la famosa abadesa del monasterio de Cubas de la Sagra. A la vez, estas piezas dramáticas aportarán nuevos testimonios para seguir indagando en los orígenes del auto sacramental, en particular, y en la evolución del teatro medieval hacia el teatro renacentista, en general.

---

\* Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación «Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino» (PID2019-104237GB-I00/AEI/10.13039/501100011033). M.<sup>a</sup> Victoria Curto también forma parte del proyecto «Dancing women, idolatry, and rituals: visual culture and cultural history of dance during the long Middle Age» (PID2022-140028NB-I00; 2023-2026).

De este modo, reivindicaremos el estudio de las piezas teatrales del convento de Cubas de la Sagra no solo por ser las obras dramáticas de autoridad femenina más antiguas hasta ahora conservadas, sino también porque estas piezas ponen de manifiesto el rico trasvase cultural que, entre los siglos xv-xvi, se dio entre la esfera «popular» y la conventual, trasvase del que Juana de la Cruz y sus hermanas franciscanas ofrecen un testimonio importante, pero aún hoy muy poco reconocido<sup>1</sup>. Incluimos también la edición dramatizada de uno de los autos del *Conorte*, el auto de San Pedro y sus ovejas, que hasta la fecha ha pasado inadvertido para los estudiosos.

Para llevar a cabo esta tarea, en primer lugar, presentaremos los sermones visionarios de Juana de la Cruz reunidos en el *Conorte* —que recopila y ordena, siguiendo el calendario litúrgico, una setentena de sermones— y nos adentraremos en sus diferentes formas teatrales de relatar, representar y explicar la historia bíblica. En segundo lugar, hablaremos más específicamente de los autos insertos en algunos de los sermones y su posible relación con los autos sacramentales castellanos de la época. Finalmente, expondremos y analizaremos dos ejemplos: el auto de los Santos Mártires y el auto de San Pedro y sus ovejas. No abordaremos en esta ocasión los dos autos de la Asunción de la Virgen recogidos en el *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, que han recibido mayor atención por parte de los estudiosos; nos centraremos, en cambio, exclusivamente en los autos insertos en los sermones, que apenas han sido trabajados y que nos permitirán compartir nuevos hallazgos teatrales<sup>2</sup>.

## 1. Sermones visionarios: representando la historia bíblica

Hoy sabemos que las recreaciones teatrales no fueron infrecuentes en los monasterios femeninos al final de la Edad Media y principios del Renacimiento (Cátedra 2005: 301-302), y uno de los mejores ejemplos de ello es la comunidad franciscana de Cubas de la Sagra, a la que perteneció Juana de la Cruz<sup>3</sup>. Además de ser considerada autora de dos autos sobre la Asunción de la Virgen —recogidos en el denominado *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*—, durante trece años Juana predicó una serie de

---

<sup>1</sup> Para una introducción general, véanse Acosta-García (2023) y Cortés Timoner (2004).

<sup>2</sup> Para un breve panorama de los estudios sobre estos autos de la Asunción y una nueva visión de uno de ellos, véase Sanmartín Bastida (2018). Surtz (1982) ha sido el investigador que primero se aperció de la existencia de instrucciones para la representación de autos en el *Conorte*.

<sup>3</sup> Actualmente, Cubas de la Sagra es un municipio de la Comunidad de Madrid, pero en tiempos de esta visionaria pertenecía a la provincia de Toledo. Véase Triviño (2004) para la relación de la teatralidad de Juana con los autos de Toledo.

sermones que Dios le inspiraba en forma de visiones celestiales<sup>4</sup>. En ellas, Juana veía y escuchaba a los ciudadanos celestiales hacer gran variedad de figuras alegóricas y representaciones dramáticas, mediante las que ángeles, santos y bienaventurados «jugaban» a revivir los episodios de la historia sagrada o a dar vida, de forma simbólica, a las parábolas de los Evangelios y los misterios de la fe. Gracias a los testimonios conservados en torno a Juana, hoy sabemos que en el convento de Cubas de la Sagra el teatro era una herramienta doctrinal y devocional muy importante, y que el gusto o la sensibilidad teatral atañía a toda la comunidad, no solo a su figura más destacada, Juana de la Cruz, aunque esta asumió la misión espiritual de sacarle el máximo provecho para beneficio de los creyentes. Su obra pone de manifiesto el perfecto ensamblaje que se daba entre lectura y ritual, y entre puesta en escena dramática y «representación» de la historia sagrada y los misterios de Dios. Juana, que falleció con un halo de santidad que todavía perdura, fue conocida en su época como «la Santa Juana», y su fama hizo que acudieran al monasterio de Cubas algunos de los personajes más importantes de la corte, como el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba o el propio emperador Carlos V, quienes viajaron a Cubas para escuchar sus prédicas y recibir aliento y consejo espiritual y, a veces también, consejo sobre asuntos de estado<sup>5</sup>.

<sup>4</sup>Según los testimonios, parece ser que Juana predicó durante trece años a partir de 1508 y que su libro de sermones terminó de compilarse durante su último año de predicación, aproximadamente en 1520 (García de Andrés 1999: 78-80). El denominado *Libro de la Casa y Monasterio* consiste en una miscelánea de textos muy variados –visiones, poemas, autos, canciones, rituales, costumbres– que terminó de compilarse en años posteriores a la muerte de la franciscana en 1534. El texto, cuyo manuscrito único se conserva en la Biblioteca Nacional de España, conoce una edición moderna digital y de libre acceso realizada por Curto Hernández. En cuanto al *Conorte*, se conservan dos manuscritos: uno en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (descrito por Acosta-García 2022), y otro en la biblioteca del Vaticano, adonde fue llevado en 1665 para su revisión como parte de la Causa de Canonización de Juana de la Cruz, abierta en 1613, la cual, sin embargo, no llegó a buen puerto (véase García de Andrés 1999: 131-133). Aunque el contenido de ambos manuscritos es similar, se dan diferencias importantes entre ellos. La única edición moderna con la que contamos por el momento es la que García de Andrés realizó del primero de estos manuscritos, a la cual nos referiremos en este trabajo. Sin embargo, nos consta que se está preparando una edición del *Conorte* vaticano por parte de Acosta-García.

<sup>5</sup>La información de que disponemos actualmente acerca de la vida y la obra de Juana de la Cruz procede, principalmente, de tres testimonios: los ya mencionados *Conorte* y *Libro de la Casa y Monasterio* y la hagiografía titulada *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz* (c. 1535). En la composición de esta última parece que jugó un papel especial la religiosa María Evangelista, compañera de Juana. El único manuscrito conservado y que se halla en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial da muestras de ser bastante posterior al manuscrito del *Conorte* que pertenece a esta misma biblioteca (García de Andrés 1999: 20, 23-28). La *Vida y fin* de Juana ha sido editada por Luengo Balbás (2016: 329-557) en anexo a su tesis doctoral, edición que posteriormente ha sido revisada y editada digitalmente en libre acceso por Luengo Balbás y Atencia Requena. Para una comparación de la *Vida y fin* con la *Legenda maior* de Raimundo de Capua, véase Acosta-García (2021a).

Los trances de Juana, a partir de los que surgían los sermones, podían durar entre tres y siete horas, durante las cuales la religiosa describía e interpretaba, asistida por el Señor, las visiones celestiales que experimentaba<sup>6</sup>. Según la *Vida y fin*, cuando escuchaba la llamada de Dios, Juana primero se levantaba y luego, acostada en el lecho por sus hermanas, con una hermosa expresión en el rostro y los brazos cruzados sobre el pecho, reproducía con cambios en el timbre de la voz los diálogos que escuchaba establecer a los personajes celestiales, incluido el propio Cristo: «quando su Divina Magestad le dava el resuello de su Spíritu, se oya la voz por la persona della como se oye por una zerbatana quando vna persona habla a otra» (*Vida y fin* 2019: 28r).

Similarmente a las revelaciones de la Alta Edad Media, el alma en éxtasis de Juana de la Cruz era transportada a espacios no terrenales, al contrario de lo que sucedía en las visiones de su coetánea María de Santo Domingo (1486?-1524), donde los seres celestiales aparecen en la propia celda de la religiosa<sup>7</sup>. En cambio, Juana y María sí coinciden en asumir un papel de autoridad, gracias a actuar como canales de la voz divina: Dios, Cristo o la Virgen son los personajes encargados de explicar, a través del cuerpo y la voz de la mujer mística, el significado simbólico o alegórico de las visiones que esta recibe. De hecho, en el caso de Juana, el ejercicio de componer los sermones se transfiere completamente a Dios, quedando la religiosa como una mera reproductora o transmisora de la voluntad y el discurso divinos. Juana no hace gala de sus dones carismáticos, sino que «ventriloquia» a Dios, justificando así la atención prestada a su voz femenina y protegiéndose de la desconfianza que podía generar su papel mediador entre el cielo y la tierra. Así, al tomar en sus visiones un papel de mera espectadora, Juana se distancia de otras visionarias españolas de su tiempo, que llevan a cabo un papel más activo al relacionarse con los seres celestiales en sus visiones<sup>8</sup>.

En los sermones de Juana se aprecia una importante influencia del género de las *Meditationes vitae Christi*, unida a una buena dosis de imaginación y creatividad, propias de la sensibilidad teatral de la predicadora franciscana: en medio de la narración de los acontecimientos bíblicos, los personajes

---

<sup>6</sup> Con «el Señor» Juana se refiere siempre a Cristo, que es quien le explica el desarrollo y el significado de todas las celebraciones, figuras y representaciones que se hacen en el cielo. Dios Padre tiene menos protagonismo que el Hijo en las visiones de la franciscana, quien se muestra más interesada por el aspecto humano de la Trinidad y sus ricas posibilidades teatrales.

<sup>7</sup> Véase, sobre esto, Sanmartín Bastida (2012: 375-397).

<sup>8</sup> Sin embargo, la cualidad dramática de sus visiones sí hizo que Juana de la Cruz se convirtiese en un personaje teatral en la trilogía a ella dedicada por el gran dramaturgo Tirso de Molina. En estas comedias Juana se relaciona y conversa familiarmente con los personajes celestiales, como si se tratase de un acto cotidiano (Peraita Huerta 2007; Paterson 2016).

celestiales apelan directamente a su público –los oyentes de Juana– para transmitir mejor el mensaje evangélico. Las *meditationes* pudieron ayudar a la franciscana a crear fértiles espacios mentales no solo para su meditación privada, sino para enriquecer el argumento de sus visiones dramáticas (Cátedra 2005: 85-86). Asimismo, para comprender, describir y transmitir mejor sus visiones, Juana probablemente aprovechó los múltiples y ricos elementos y lenguajes presentes en las celebraciones religiosas populares de su tiempo –que incluían representaciones dramáticas–, a las que asistiría en su infancia y adolescencia. En la *Vida y fin* encontramos una referencia a la predilección que Juana sentía de pequeña por el género teatral, específicamente por los autos, cuando, rezando a la Verónica, le sobreviene la siguiente experiencia sobrenatural:

estando con esta compasión, a deshora vido a Nuestro Señor Jesuchristo, o la ymagen de sancto crucifixo muy apasionado y llagado, y pareçieron allí todas las ynsignias e misterios de la Passión, y las tres Marías, todas muy llorosas y cubiertas de luto. Y tantos fueron los misterios e autos de la Sancta Passión que allí vido y sintió, y lo mucho que lloró e se traspasó su coraçón, que quando ya çesó de ver esta revelación, la qual vido e oyó corporalmente estando ella en sus propios sentidos e no estando arrovada, quedó tal que pareçía muerta. (*Vida y fin* 2019: 8v-9r)

Aunque hasta ahora no había sido remarcada por ningún estudioso, esta referencia a los «misterios y autos» es muy importante, porque tal vez indique que nuestra visionaria vio representar autos de la Pasión en su infancia y adolescencia, como los compuestos por Alonso del Campo a finales del siglo xv o Juan del Encina a principios del xvi<sup>9</sup>. Es imposible saber si la sensibilidad dramática de Juana se fraguó al abrigo de estas representaciones, pero es una posibilidad que merece la pena considerar y que explicaría que terminase convirtiéndose en una de las primeras mujeres dramaturgas en lengua castellana, si no la primera (Sanmartín Bastida 2018: 185).

Un buen ejemplo del uso de los diversos lenguajes teatrales de la fiesta religiosa por Juana es la danza de espadas de su sermón 51, episodio que ha sido analizado pormenorizadamente por Sanmartín Bastida/Massip Bonet (2017). El hecho de que la danza de espadas que visiona la franciscana se corresponda con los testimonios que conservamos de las danzas de espadas en

<sup>9</sup> Para una contextualización de los géneros del teatro medieval castellano véase Stern (1996), y en relación con las fuentes, Gómez Moreno/Sanmartín Bastida (2002). Para los autos toledanos y especialmente Alonso del Campo, véase Torroja Menéndez/Rivas Palá (1977).

España y otros países europeos en aquella época, nos lleva a pensar que otras festividades y representaciones teatrales que Juana refleja en sus sermones pudieron haber sido igualmente inspiradas por celebraciones y representaciones reales de su tiempo, como el Corpus Christi, en el que, de hecho, las danzas de espadas eran muy frecuentes. Esto nos ayudaría a profundizar en la teatralidad de la espiritualidad y la predicación de la visionaria castellana, pero también a acercarnos –e incluso reconstruir hipotéticamente– las fiestas de la época y sus múltiples elementos teatrales.

La predicación de Juana de la Cruz tuvo un carácter marcadamente dramático, pero también musical y dancístico: como integrantes fundamentales de las celebraciones celestiales, la música y la danza son elementos presentes en prácticamente todos los sermones de la visionaria (Curto Hernández 2020: 117). Podemos hablar del *Conorte* como de una suerte de complejo texto teatral gracias al movimiento constante de las danzas, juegos y procesiones, al constante sonar del canto de alabanza y los instrumentos musicales, al tono conversacional de Cristo con Juana y los diálogos entre los personajes celestiales, y a las detalladas descripciones de los objetos de atrezo, los movimientos, los gestos de los personajes y los escenarios donde transcurre la acción.

La danza, inseparable de la música y lo teatral, se emplea para completar o profundizar las explicaciones que Cristo hace de la historia bíblica, las vidas de los santos y los misterios de la fe. En los sermones, todos los seres del cielo y la tierra son llamados a bailar con Cristo, el grácil primer bailarín de las danzas celestiales; así, el «Padre celestial» demanda: «No tañen bien esos tañedores, ni bailan bien esos bailadores. Salid vos, Hijo mío, que vos solo me contentáis» (*Conorte* 1999: 837). También la Virgen es invitada al baile en el sugerente sermón de la Natividad de María, cuando el Padre le pide: «Hija mía muy amada, salid Vos a bailar y danzar» (*Conorte* 1999: 1151). La noción de danza sagrada que Juana desarrolla en sus sermones está en gran medida basada en las referencias bíblicas acerca de la danza en loor de Dios –el Rey David danzando alegremente frente al Arca de la Alianza y la danza de júbilo de Miriam y las mujeres de Israel tras atravesar el Mar Rojo–, aunque también podemos relacionarla con las descripciones del cielo de la *Divina Comedia* de Dante o con las del *Roman de la Rose*, donde los ángeles y bienaventurados alaban a Dios en un sinfín de hermosas danzas (Surtz 1995: 193). Se trata, en cualquier caso, de una noción positiva de la danza, que en tiempos de nuestra religiosa coexistía con una consideración negativa, transmitida por algunos teólogos y predicadores que veían en la danza un poderoso y, por ello, peligroso ejercicio de devoción que implicaba

directamente el cuerpo y las emociones<sup>10</sup>. En la festividad del Corpus Christi, la danza era una de las formas predilectas de adoración del sacramento de la Eucaristía, pero también brindaba a los festejantes un medio para experimentar el Cuerpo de Cristo en primera persona, ya que, gracias a la danza y demás elementos festivos, la ciudad terrenal se transformaba en la Jerusalén Celestial, donde la fiesta y la danza son constantes. En este marco, la Eucaristía se transformaba en Cristo vivificado, quien celebraba y danzaba con los fieles, cuyos cuerpos orantes, a su vez, se transformaban en el *Corpus Mysticum* de Cristo. De este modo, el Santísimo Sacramento quedaba integrado en la estructura social, rememorando la sociedad ideal cuyo centro es Cristo. La celebración del Corpus era la representación más vívida del reino de Dios en la tierra. Con este mismo propósito Dios inspiró a Juana de la Cruz las visiones que conforman el *Conorte*: a través de la fiesta y sus danzas, músicas y representaciones teatrales, los ángeles, santos y bienaventurados pretenden servir de modelo de celebrantes para los fieles de la tierra, de modo que estos aprendieran a adorar y festejar correctamente y pudiera, así, formar parte del *Corpus Mysticum*.

## 2. Los autos del *Conorte*: hacia los autos sacramentales

Las visiones de Juana de la Cruz parecen estar muy influidas por la fiesta del Corpus Christi y sus múltiples elementos. El antiguo Corpus de la localidad de Porzuna (Ciudad Real), uno de los Corpus castellanos más esplendorosos de los que tenemos noticia y que cuenta con una danza de origen bajomedieval, nos servirá para establecer una breve comparativa que resalte el vínculo entre esta celebración y las celebraciones visionadas por Juana<sup>11</sup>. Según los testimonios conservados de mediados y finales del siglo XVI (véase Plaza Sánchez/Muñoz Lázaro 1989: 11-12), en Porzuna las procesiones se dividían en tres sectores bien diferenciados: los danzarines –que tenían el mismo estatus, excepto el líder–, los instrumentistas y el público. Los bailarines vestían un pañuelo enrollado a la frente, camisa blanca, mantón de manila, faja azul, pantalón negro cortado por la rodilla, calcetines blancos y zapatillas

<sup>10</sup> A lo largo de la Edad Media, los numerosos concilios en que la danza fue censurada, tanto dentro como fuera de los templos, se alternaron con las encarecidas defensas de ilustres teólogos como San Ambrosio, San Agustín, San Isidoro o San Buenaventura. En tiempos de Juana de la Cruz, los concilios que más repercusión tuvieron fueron los de Sens (1425), Palencia (1472), Narbona (1551) y Lyon (1566 y 1577). Gougoud (1914: 10-14) y Quintanilla González (2018: 243-248) ofrecen buenos resúmenes de las normas y prohibiciones sobre la danza que estableció cada uno de estos concilios.

<sup>11</sup> Para una comparativa más pormenorizada de las danzas celestiales visionadas por Juana de la Cruz y las danzas del Corpus Christi, véase Curto Hernández (2022: 586-606; 2023).

de esparto con adornos, atadas con cinta negra hasta las rodillas. El número de danzarines representaba a los doce apóstoles. Por la mañana, cantaban a la puerta de la parroquia los «buenos días», montados en caballos enjaezados, y por la tarde danzaban sin dar la espalda al Santísimo Sacramento en ningún momento de su recorrido, durante las dos o más horas que duraba la procesión. Los descansos se hacían de rodillas y el paso de una calle a otra se realizaba mediante una ceremonia de reverencia ante el Sacramento. Las calles y plazas se llenaban de altares y arcos hermosamente adornados, y las ventanas y los balcones de las casas se engalanaban con flores y colgaduras alusivas a la Eucaristía y a la bandera nacional. El olor del incienso se mezclaba con la fragancia del tomillo, el romero y las flores.

Esta descripción, referida por Plaza Sánchez/Muñoz Lázaro (1989: 45-46), se adapta perfectamente a las fiestas descritas por Juana de la Cruz, cuyos celebrantes van elegantemente vestidos y realizan constantes genuflexiones y adoraciones al Señor, portando cruces, estandartes, flores e incensarios, y cantando y tocando instrumentos musicales mientras bailan o procesionan alegremente frente al trono de la divinidad. Las calles y las ciudadelas de la ciudad celestial, ya hermosas de por sí, se adornan aún más para recibir al Señor, a quien se le hacen ofrendas y se dirigen constantemente palabras de adoración.

Estando el mismo Señor entre los bienaventurados [...], los unos de los mismos santos iban delante de él, adorándole y derramando sus tazas de perfumes; y otros iban en danza; y otros en procesiones; todos por le servir y agradar. Y unos de los santos ángeles iban derramando muchas rosas y flores, y otros iban incensando con incensarios de oro muy olorosos; y otros iban con antorchas encendidas en las manos, y otros estaban alrededor de su trono real tañendo y cantando muy dulcemente, en alabanzas y loores suyos y de su gloriosa madre. (*Conorte* 1999: 245)

La música, compañera inseparable de la danza, era otro de los elementos del Corpus que aparecía por doquier: en los atabaleros que abrían la marcha, en la tarasca o los gigantes que evolucionaban al son de gaitas, dulzainas y tambores, y en algunas agrupaciones del cortejo que desfilaban cantando, como los niños. Al igual que en el cielo de Juana, los niños fueron un elemento fundamental de la celebración del Corpus Christi, aunque en algunos lugares aparecen tarde. En el Corpus Christi de Madrid de 1623 su disposición se describe de la siguiente manera, que nos recuerda mucho a las visiones de Juana: «Cien niños de hasta ocho años, llamados los desamparados, llevaban delante su cruz, y en dos hileras iban ellos con sus sotanas azules y



sobrepellices, ramos verdes en las manos y coronas de rosas en las cabezas. Parecieron muy bien» (citado en Portús Pérez 1993: 90).

Los instrumentos empleados eran muy variados, aunque predominaban las trompetas y los tambores, que son, precisamente, los instrumentos protagonistas de los sermones de Juana de la Cruz. Para acompañar los constantes himnos y salmos que cantaban los celebrantes también se empleaban la guitarra, el laúd, la bandurria y el tamboril (Portús Pérez 1993: 102). En torno a la custodia desfilaba un grupo nutrido de músicos que podríamos relacionar con los ángeles que Juana frecuentemente visiona tañendo junto a la divinidad. Los ayuntamientos solían contar con un grupo de juglares en los que confiaban para amenizar musicalmente algunas de las funciones que estaban a cargo de la corporación. También en la Jerusalén Celestial hay juglares profesionales que, por mandato divino, animan las procesiones, bailes y desfiles (véase, por ejemplo, *Conorte* 1999: 843).

El gremio de la confección no desaprovechó la ocasión que la fiesta del Corpus ofrecía para publicitar sus productos. Para ello realizaba lo que podría llamarse un proto-desfile de moda, en el que hacían procesionar muñecos vestidos con las nuevas galas. Había una famosa coplilla que reflejaba fielmente esta intención: «Si vas a los madriles / el día del Señor, / tráeme de la Tarasca / la moda mejor» (citado en Plaza Sánchez/Muñoz Lázaro 1989: 17). Al igual que en el Cielo de Juana, la vestimenta de los celebrantes del Corpus reflejaba su estatus social y, en contraposición a la uniformidad que imponía el ritmo procesional a todo el cortejo, generaba una impresión de variedad, todo lo cual actuaba como expresión de una sociedad multiforme, pero a la vez monóticamente ordenada (Portús Pérez 1993: 89).

Desde muy temprano, las procesiones del Corpus en España fueron acompañadas y amenizadas por representaciones teatrales. Por ejemplo, en las procesiones de Valencia, desde principios del siglo xv se sacaban pasos con figuras del Antiguo y el Nuevo Testamento o relacionadas con la vida de los santos. Poco a poco estas figuras fueron sustituidas por actores de carne y hueso que, subidos en plataformas, se detenían de cuando en cuando a lo largo del recorrido de la procesión para actuar. Así, la festividad del Corpus, sobre todo en las ciudades y grandes poblaciones, se convirtió en el escenario perfecto para el desarrollo del teatro religioso y el nacimiento de un nuevo género: el auto sacramental (Plaza Sánchez/Muñoz Lázaro 1989: 6), que en opinión de Portús Pérez (1993: 220) es una de las aportaciones españolas más importantes a la historia del teatro y la literatura universal. Los autos sacramentales terminaron por convertirse en un complemento dramático-literario fundamental de la celebración del Corpus, junto a la realización de

certámenes poéticos y otro tipo de representaciones teatrales. Aunque la noticia más antigua conservada de su representación data de 1574 en la ciudad de Madrid, seguramente se venían representando desde antes (1993: 221)<sup>12</sup>.

Como hemos podido ver, Juana de la Cruz da numerosas muestras de conocer bien la festividad del Corpus. En su sermón 27 parece incluso describir, en clave simbólica, la procesión de una custodia:

Iba su divina Majestad muy grande y fuerte y poderoso y benigno y dulce y misericordioso, mirando por las ventanas de las hostias consagradas. Y viendo cómo unos bailaban y danzaban y cantaban y tañían delante de él y otros hacían juegos y autos, y cómo doncellas y mujeres derramaban sobre él perfumes y aguas olorosas y rosas y flores y albahacas, de las cuales honras y fiestas y solemnidades y joyas y riquezas que le echaban y ponían por donde había de pasar, recibía él grande gozo y placer, y otorgaba indulgencias y remisión de pecados, no solamente aquellas personas que las tales fiestas le hacían, mas aun a los otros que indignamente le servían y adoraban perdonaba por amor de los otros, que con amor y caridad le hacían los servicios y honras. (*Conorte* 1999: 850)

La celebración es descrita desde la óptica de Cristo, que contempla la fiesta desde la «ventana» de la custodia y, por extensión, desde las «ventanas de las hostias consagradas». Vemos que todos los lenguajes de la fiesta del Corpus están presentes: danzas, músicas, olores, flores, colores, joyas, juegos y... autos. Dadas las numerosas semejanzas entre los testimonios del Corpus Christi y las celebraciones celestiales descritas por Juana, parece evidente que las visiones de la franciscana se vieron influidas por esta celebración. Por esta razón, nos atrevemos a proponer estudiar los autos recogidos en sus sermones dentro del marco de la creación del auto sacramental, propio de la fiesta del Corpus. Los autos de Juana, representados por los habitantes celestiales como parte de unas celebraciones que se organizaban en torno a la

---

<sup>12</sup> Entrado el siglo XVI, la celebración del Corpus tenía ya un largo recorrido. La fiesta en loor de la Eucaristía fue instituida en Lieja en 1246 y extendida por el papa Urbano IV a toda la cristiandad en 1263 o 1264. Su objetivo era subrayar la importancia del Santísimo Sacramento y combatir algunos pensamientos heterodoxos que proliferaban entonces en Europa. Tras su muerte, Clemente V confirmó la festividad, que estableció para el jueves después de la Trinidad, y finalmente su sucesor, Juan XXII, dispuso que se celebrara mediante una gran procesión en la que Cristo sacramentado fuera expuesto a la adoración de los fieles. No sabemos con certeza cuándo tuvo lugar la primera procesión, pero la de Colonia en 1279 parece que fue una de las primeras. En el caso de la Península Ibérica, las primeras celebraciones parece que se dieron en Gerona, donde el Corpus fue promulgado por Berenguer de Palaciolo, fallecido en 1314, aunque también hay testimonios de que en 1280 Alfonso X el Sabio participó en una celebración del Corpus en Toledo, la cual, poco después, se repitió en Sevilla (Very 1962: 4). Para las procesiones del Corpus Christi en el Medievo europeo, véase Rubin (1991: 243-272).

humanidad y fisicidad del cuerpo de Cristo, se revelarían entonces como un peldaño hacia la consolidación de dicho género teatral.

A pesar de que, como hemos señalado, los autos de Juana son las creaciones dramáticas más tempranas conservadas de autoría femenina en castellano, aún son desconocidos para muchos estudiosos de la literatura y siguen sin incorporarse en los manuales de historia del primer teatro español. Si el *Auto de San Martín* de Gil Vicente, fechado en 1504, es la primera comedia de santos conocida en lengua castellana, los autos insertos en los sermones de Juana debieron de ser compuestos poco después, como tarde en 1520, que fue cuando se estima que terminó de compilarse el *Conorte* (véase García de Andrés 1999: 78-80)<sup>13</sup>.

Lo que diferencia y destaca la teatralidad de las visiones de Juana y, por ende, sus sermones de las revelaciones de otras mujeres visionarias de la Baja Edad Media es que las de la franciscana dan muestra de un mayor nivel de teatralización, ya que los personajes celestiales que visiona son conscientes de estar interpretando a otros personajes, generalmente de la historia bíblica. Nos encontramos, entonces, en una representación dentro de otra: un teatro celestial dentro del teatro del trance, pues todos los trances de las visionarias medievales tenían mucho de teatral<sup>14</sup>. Sin embargo, como se ha apuntado antes, mientras que en las visiones de la coetánea María de Santo Domingo se describe el encuentro y la interacción de una serie de personajes sagrados con los que la mística llega incluso a intercambiar palabras y sentimientos, como si fuera un personaje más de su propia revelación, en las visiones de Juana de la Cruz los personajes o bien representan el papel de otros personajes sagrados, o bien hacen de sí mismos en una representación de su vida anterior en el mundo.

Los personajes de Juana demuestran tener una clara conciencia teatral, pues son conscientes de ser actores y actrices representando un papel que no se corresponde con su identidad en el momento presente. Todo ello tomaba forma en el escenario de la mente del oyente-espectador de Juana gracias al poder de la imaginación, encendida por las descripciones pormenorizadas de la franciscana. Esto es lo que tienen de especial e interesante los autos insertos en los sermones frente a los autos de la Asunción recopilados en el *Libro*

<sup>13</sup> En torno a esta fecha, 1520, Hernán López de Yanguas produjo un auto consagrado a la festividad del Corpus, la *Farsa sacramental*, y un año más tarde, en 1521, apareció otra anónima *Farsa sacramental*. Después, autores como Diego Sánchez de Badajoz continuaron dedicándose a un género que recibió su consagración a partir de la recomendación de celebración del Corpus hecha en 1551 por el Concilio de Trento. Para una visión panorámica de este género, véase el fundamental estudio de Arellano/Duarte (2003).

<sup>14</sup> Véase, sobre esto, Sanmartín Bastida (2022).

*de la Casa*, aunque estos, en un primer momento, también fueron representaciones que Juana contempló hacer a los ciudadanos celestiales. No obstante, una vez que el «texto» de la representación es extraído de su contexto teatral original –la fiesta de la Jerusalén Celestial–, pierde su cualidad meta-teatral, para ser representado directamente por actores que podrían extenderse más allá de la comunidad religiosa de franciscanas.

Tomando como base el trabajo de Egginton (2002), podríamos entender a Juana de la Cruz como un eslabón o bisagra entre la teatralidad de la «presencia» (*presence*), propia de la Edad Media, y la «teatralidad» (*theatricality*) propiamente dicha de la etapa renacentista, cuando se establece una clara diferenciación entre quien actúa (actor) y el papel que es representado (personaje), una diferencia borrosa en las manifestaciones dramáticas anteriores. Durante las representaciones medievales de, por ejemplo, la Pasión, se tenía la percepción o creencia de que Cristo se hacía realmente presente en el cuerpo del actor que lo representaba, lo que permitía una perfecta reactualización del poder redentor de su sacrificio en la cruz. En cambio, como William Egginton pone de manifiesto, muy diferente e indicativa de un cambio es la conciencia teatral presente en las églogas de Juan del Encina (1468-1529), contemporáneo de Juana de la Cruz, en las que el autor puede presentarse como actor vestido de pastor. Pero, como muy bien explica Egginton, no es un cambio que se produzca de manera repentina.

The way people experienced the space of spectacle did not change suddenly with the dawn of the first new year of the sixteenth century. Nor is one mode of spatiality necessarily exclusive of another: it is entirely conceivable, for instance, that one's experience of religious spectacle is founded on presence while one's experience of political spectacle is a theatrical one. What I am describing, then, is best termed a shift in dominance between the two modes of spatiality, such that, from the turn of the sixteenth century theatricality begins to play an ever larger role in the mediation of experience while presence is confined into ever more specific and limited arenas of everyday life. (Egginton 2002: 60-61)

De alguna forma, los seres celestiales de las visiones de Juana de la Cruz son conscientes de estar representando un papel, de actuar una identidad que no les corresponde, pero el estatus de estas identidades, roles o papeles varía notablemente de unos casos a otros: no es lo mismo un ángel que se convierte en oveja para representar el ministerio de San Pedro sobre la humanidad –como sucede en el auto de San Pedro, que ahora analizaremos– que un san Juan Bautista que hace el papel de sí mismo cuando era niño para representar

el amor maternal universal de la Virgen y el encuentro de esta con santa Isabel (sermones 32, 33 y 35). En estos casos la noción de «personaje» cambia sensiblemente, pues, a ojos de los espectadores, varía la carga de «presencialidad» de la identidad que está siendo representada: la noción de personaje como papel teatral completamente ajeno a la personalidad del representante está mucho más definida en el caso del auto de San Pedro que en la «improvisada» representación de San Juan Bautista. En este sentido, los ángeles se prestan de manera repetida a ser actores en los sermones de Juana (Sanmartín Bastida 2018: 191-192), y un ejemplo de esto lo veremos en el sermón de San Lorenzo (o Lorente, como Juana le llama), donde se inserta el auto de los Santos Mártires. Esto nos permite sospechar que Juana de la Cruz se halla en ese periodo de transición y evolución de la conciencia teatral que Egginton describe, y que sus visiones teatrales –especialmente los autos insertos en ellas– seguramente ayudaron a los oyentes/espectadores del siglo XVI a avanzar un paso más en el camino hacia el asentamiento del teatro moderno.

Como ya hemos señalado, Juana visiona numerosos y diversos tipos de representaciones teatrales en las festividades de la Jerusalén Celestial, pero solo se refiere a tres de ellas como «autos»: el auto de la Asunción –las instrucciones para cuya representación son dadas en el sermón 46–, el auto de los Santos Mártires –dentro del sermón 43, dedicado a San Lorenzo– y el auto de San Pedro y sus ovejas –en el sermón 11, dedicado a este personaje. Los autos de los Mártires y de San Pedro no se presentan explícitamente como textos dramáticos, a la manera de los autos de la Asunción de la Virgen recogidos en el *Libro de la casa*, sino que están entretejidos en la trama general de sus respectivos sermones, y en el caso del primero se trata más bien de un conjunto de instrucciones, como las que se indican en el sermón 46 mencionado con respecto al de la Asunción (*Conorte* 1999: 1101-1103). De hecho, hasta la fecha, el auto de San Pedro no había sido identificado por los estudiosos del *Conorte*, a pesar de que se trata de un auto especialmente interesante, ya que incluye un «final de fiesta» con danza, música y juegos, al estilo de las mojigangas que cerraban algunos autos y procesiones terrenales, como la del Corpus.

En realidad, ambos autos son testimonios teatrales excepcionales: por un lado, reflejan la gran influencia que tuvo el teatro popular religioso en la espiritualidad y la vida monacal femenina en los siglos XV-XVI y, por otro lado, podrían constituir una prueba más de la existencia de un teatro conventual femenino de creación propia, pues cabe la posibilidad de que estos autos diluidos en el fluir de las revelaciones de Juana sirviesen posteriormente a la comunidad de Cubas como embriones dramáticos para la creación de autos

autónomos, al estilo de los autos de la Asunción, solo que, en este caso, no fueron puestos por escrito de forma separada, o, cuando menos, esta «separata» no ha llegado a nosotros. Asimismo, dado que la alegoría es su principal artificio dramático, pueden entenderse como un escalón más hacia el desarrollo del auto sacramental, pese a que no contengan nombres abstractos o se celebren en la fiesta del Corpus.

Considerando la importancia del aspecto teatral en el *Conorte* y la existencia de los autos de la Asunción como textos autónomos, es razonable pensar que estos no fueron las únicas piezas dramáticas que las hermanas franciscanas conocieron e interpretaron. Es probable que hubiera habido bastantes más, y creemos que el mejor lugar para rastrear sus huellas son las celebraciones de los bienaventurados de la Jerusalén Celestial que Juana contempla, ya que en sus visiones esta actúa como una suerte de «promotora teatral» a las órdenes del todopoderoso «autor de comedias»:

estos santos autos y todo lo que más allende de esto se hiciere en este día, por honra y gloria de Dios y de la su santa fe católica y de los santos mártires, recibirá Dios en gran servicio, y dará buen galardón a cualquier poderoso de la tierra que en lugar suyo lo mandare hacer. Porque este auto y otros algunos que en este santo libro están escritos y mandados, querría el soberano Dios –dijo él mismo– que se hagan en todas las ciudades y villas y lugares de cristianos. (*Conorte* 1999: 1068)

En los sermones de la Asunción de la Virgen (*Conorte* 1999: 1101) y de San Lorenzo, como veremos enseguida, Dios expresa el deseo de que su reino celestial se haga presente en el mundo por medio de representaciones teatrales basadas en los sermones de Juana, para elevar la devoción y la fe de los creyentes. Y Cristo se convierte en un hacedor consciente de la puesta en escena de los sermones, tanto en el cielo como en la tierra. La petición de difundir la sabiduría transmitida en palabras e imágenes a Juana de la Cruz mediante la puesta en escena de dichas palabras e imágenes, siguiendo meticulosamente las indicaciones dadas por Dios, supone una significativa ampliación del número de receptores o espectadores, en comparación con la audiencia inmediata de los sermones: aunque en un principio estaban dirigidos a una esfera conventual, los sermones terminan trascendiendo, por el poder de lo teatral, los muros del templo y el monasterio, dirigiéndose sin distinción a todos los creyentes participantes de la fiesta religiosa.

Así pues, si bien los autos de los Santos Mártires y de San Pedro son los vestigios teatrales más evidentes que por ahora hemos encontrado en el

*Conorte*, seguramente no sean los únicos. En su conjunto, los sermones de Juana pueden considerarse un reflejo de la diversidad de formas dramáticas que poblaban los escenarios y las calles al final del Medievo y principios de la Edad Moderna, requiriendo del espectador diferentes tipos de mirada o conciencia teatral –entre la «presencia» y la «teatralidad»–, y, en particular, los autos del *Conorte* podrían entenderse como manifestaciones primitivas del género dramático del auto sacramental, propio de la celebración del Corpus Christi. De hecho, los autos de Juana también se enmarcan en una fiesta mayor en la que la Eucaristía es el eje temático fundamental, ya que en las celebraciones celestiales todo gira siempre en torno a la figura de Cristo, cuyo cuerpo danzante, bellamente adornado, sabroso y nutritivo –pues de él manan maravillosos manjares para los bienaventurados– es el corazón de la fiesta, como veremos seguidamente. A continuación, procederemos al análisis de los autos de los Santos Mártires y de San Pedro, y ofreceremos también una edición dramatizada de este último partiendo de la edición del *Conorte* de García de Andrés, pues la naturaleza de auto del fragmento que aquí editamos hasta ahora ha pasado desapercibida por los críticos, como se ha señalado.

### 2.1. *El auto de los Santos Mártires*

Este auto se ubica dentro del sermón 43, dedicado a San Lorente o Lorenzo, por lo que su representación tenía lugar el 10 de agosto. Estamos ante un sermón doblemente interesante porque, además de la pieza teatral, incluye una explicación de su puesta en escena. En esta ocasión, Cristo ejerce de dramaturgo, director de escena y también de actor, aunque en ningún momento deja de controlar lo que está sucediendo en el escenario de la ciudad celestial.

Y dijo su Divina Majestad: Que como en este mismo día hacía fiesta, en la tierra, del glorioso san Lorente, que mandó Él mismo hacer llamamiento con las trompetas, las cuales decían:

—Salgan, salgan todos los mártires triunfadores, que los llama el grande y poderoso Dios.

Y luego salieron muy aprisa, al llamamiento de las trompetas, muchedumbres de mártires todos cabalgando en caballos muy lindos y apuestos, e iban todos en huestes muy ordenadas.

Y en especial, dijo el Señor, iban delante siete principales como capitanes que ordenaban las huestes, y que de los siete capitanes era el uno San Esteban y el otro San Lorente, cuya fiesta y memoria se celebraba el mismo día en el cielo y la tierra, y el otro era San Vicente y el otro San Clemente y los otros tres, dijo el Señor, que no era su voluntad de nombrarlos [...]. (*Conorte* 1999: 1063)

De este modo son convocados los actores y actrices, que salen inmediatamente «a escena». Observemos que no hay ningún escenario *ex profeso*, sino que se trata de un escenario imaginario que, poco a poco, se va constituyendo con la aparición —la «presencia»— de los diferentes integrantes de la representación. Esta representación también es particular en lo que respecta a los actores y sus personajes, pues los mártires van a interpretar el papel de sí mismos. Estamos, por tanto, ante una forma de teatralidad medieval, fundamentada en la idea de que los personajes se hacen verdaderamente presentes en el cuerpo de los actores, como ya vimos. Para completar los elementos de la representación teatral, finalmente también el público es convocado: «e iban las trompetas diciendo: “Salgan todos a recibir los mártires”» (*Conorte* 1999: 1063). En este momento, Cristo deja el papel de director y juega el papel de público con la Virgen. Su intervención, aparentemente desmemoriada, rompe la cuarta pared y hace que se entremezclen la «realidad» de la vida en el reino celestial y la trama del juego dramático que poco antes ha ordenado poner en marcha, dotando así de gran profundidad y complejidad teatral a la visión.

Y oyéndolo Él lo que decían, se volvió a su gloriosa madre, la cual tenía asentada en su trono real muy ayuntada y cercana a sí, y le preguntó diciendo:

—Madre mía, ¿qué es aquello que dicen que salgan todos a recibir los mártires? Pues, salgamos yo y vos allá. Madre mía, y veremos si hay algún mártir que haya padecido mayores martirios que yo.

Y luego, dijo el Señor, tomó Él de la mano a su preciosa madre y descendió con ella de su trono real y se fue para los mártires, diciendo:

—¿Quiénes son estos que vienen aquí, que se llaman mártires? (*Conorte* 1999: 1063)

Los ángeles, actores que en esta obra actúan como si fuesen pajes, responden a las preguntas del Rey celestial, su espectador más importante y en torno a quien se desarrolla todo el juego dramático.

Y los santos ángeles que venían con ellos y los traían a ofrecerle, respondían diciendo:

—Señor, estos son los que por amor de ti padecieron muchos martirios y tormentos y persecuciones.

Y que Él se volvió a los mártires, diciéndoles:

—Amigos, ¿sois vosotros los que dicen los ángeles que habéis padecido por amor de mí muchos martirios y tormentos?

Y los gloriosos mártires le respondieron con soberana humildad y reverencia, diciendo:



—Sí, Señor, nosotros somos los que sufrimos y padecemos muchos martirios y persecuciones. (*Conorte* 1999: 1063-1604)

En este punto, Cristo muestra su deseo de volver a ser personaje de la obra: el protagonista.

Y entonces, dijo el Señor, subió Él en un caballo muy arreado y apuesto y resplandeciente y se puso en medio de una muy grande y ancha plaza, el suelo de la cual era más claro que cristal. Y dijo a los gloriosos mártires, con voz muy poderosa:

—Salid a escaramuzar conmigo, los que decís que sois mártires, y veamos si fui yo mayor mártir que ninguno de vosotros y si padecí más que todos vosotros juntos. (*Conorte* 1999: 1064)

Los mártires no se atreven a salir, pues consideran que sus penas no pueden compararse con el sacrificio de Cristo en la cruz. Entonces el Señor convoca a escaramuzar a los siete capitanes o grandes mártires, anteriormente mencionados, quienes son descritos en varios sermones como hermosos caballeros muy duchos en el arte de montar y hacer toda clase de bellas cabriolas con los caballos, lo cual nos remite directamente al mundo cortesano y caballeresco, que permea todo el imaginario celestial de Juana de la Cruz. Finalmente, escaramuzan juntos los siete mártires con Cristo, quien, «en breve espacio, corrió y venció a todos. A significar, que Él fue mayor mártir y caballero, más fuerte y vencedor en la batalla de las angustias y persecuciones y tormentos que todos los otros mártires y santos de la corte del cielo» (*Conorte* 1999: 1064). Como vemos, el significado de las representaciones alegóricas y simbólicas y de todo lo que acontece en el cielo es explicado por el Señor a Juana, una muestra de cómo lo teatral y lo homilético se entremezclan constantemente en sus sermones. Una vez que Cristo ha vencido a los siete mártires, dice a San Lorente:

—Sal tú conmigo, solo, a escaramuzar, pues eres tan gran duque y capitán y pues hacemos hoy de ti fiesta y memoria.

Y luego salió el glorioso San Lorente muy arreado y vestido con vestiduras muy resplandecientes labradas de diversidad labores y colores, y puesta sobre su cabeza una corona aureola, y en un caballo muy lindo, el cual tenía alas muy resplandecientes con las cuales volaba en alto. [...] Y salieron Él y San Lorente por aquella plaza. (*Conorte* 1999: 1064)

Se describe ahora un combate en el aire, después del cual Cristo toma a San Lorente en sus brazos y lo sube al Padre celestial mientras todos cantan a la divinidad. Cristo explica que los combates del cielo no son como los de la tierra, pues se hacen como una fiesta en loor de Dios.

Y que estando Él escaramuzando y jugando con el glorioso San Lorente, le cercaron alrededor todas aquellas huestes bienaventuradas de mártires, y le tomaron en medio, diciéndole:

—Aquí os tenemos, Señor, ahora cercado. Aunque no queréis, os adoraremos y os besaremos los pies, y a vos ponernos todos sobre las cabezas como a Dios y Criador nuestro. [...]

Y dijo el Señor: Que estando Él así, entre todas las huestes de los mártires, se hincó de hinojos el glorioso San Lorente delante de Él, con mucha humildad y reverencia, y le suplicó tuviese por bien su divina Majestad de querer ir con él a su alcázar con toda aquella hueste bienaventurada que allí estaba ayuntada. Y que Él se lo concedió. [...]

Y dijo el Señor que luego fue Él y todas aquellas huestes bienaventuradas, con San Lorente, a su alcázar y posada, la cual tenía Él muy adornada y apuesta para le recibir a Él y a todos los que con Él iban. Y teniendo puestas muchas y muy adornadas mesas y puestos en ellas muy ricos platos y copas y tazas de oro y de piedras preciosas. En las cuales mesas, aunque estaban muy ordenadas, no había en ellas ningún manjar puesto, porque esperaban a Él que había de ser el precioso y deleitoso manjar de todos. (*Conorte* 1999: 1065)

Como ya hemos dicho, las alusiones a la Eucaristía son constantes en los sermones de Juana de la Cruz, de ahí que podamos establecer un vínculo significativo entre, por un lado, los autos y las representaciones teatrales de sus visiones y, por otra parte, los autos y las representaciones de la celebración del Corpus Christi.

En el sermón de San Lorente se incluye la realización de un «auto» —así denominado— en honor al santo y todos los mártires:

Y dijo el Señor que quería Él que, en el día de este glorioso mártir san Lorente, hiciesen en la tierra, pues que es tiempo templado y alegre, una remembranza de todos los mártires y de la su muy grande fortaleza que tuvieron en la santa fe católica, y cómo quisieron antes morir de muy crueles muertes y martirios que negarla ni dejarla de confesar. (*Conorte* 1999: 1067)

Así, después del despliegue de teatralidad que desenvuelve la fiesta de San Lorenzo, se conmina a llevar a cabo el auto de los Santos Mártires: un auto breve en el que los protagonistas son los judíos y los mártires, con Cristo

crucificado en el centro. Es interesante que aquí los judíos –y no, por ejemplo, los romanos– se alcen como los grandes enemigos del cristianismo que obligan a los mártires a adorar ídolos, lo cual denota una falta de conocimiento por parte de Juana del credo judío. En este sentido, la franciscana se muestra, como tantas santas vivas, defensora acérrima de la ortodoxia frente a los grupos marginales o sospechosos, una postura que la llevó a denunciar al iluminado Fray Melchor y a defender a ultranza las imágenes sagradas, lo cual nos ayuda a comprender mejor su propuesta de representación<sup>15</sup>.

El tipo de teatralidad que, como ahora veremos, funciona en este auto es una teatralidad más «moderna» –en el sentido otorgado por Egginton– que la que movía la representación ecuestre que hemos analizado, pues, desde el comienzo de la descripción de la pieza, Juana establece una clara distinción entre realidad y teatro, esto es, entre actores y personajes. Reproduciendo las meticulosas indicaciones de Cristo, director de escena, la visionaria señala que «unos hombres» deben hacer el papel de santos mártires y que «otras personas» han de hacer el de sayones y judíos, dejando ver que esta representación dramática sería hecha por personas laicas extramuros del convento. En el caso de los santos mártires incluso se remarca la necesidad de que los actores estén «adornados y hechos lo más devotos que pudieren», enfatizando así la conciencia teatral que estos debían tener. Aquí la descripción del auto:

Y la remembranza ha de ser vista en manera que hagan unos como ídolos muy feos y sucios y los pongan en un lugar, y allí, delante de ellos, hechos y puestos unos hombres en lugar de los santos mártires. Estos adornados y hechos lo más devotos que pudieren. Y estén allí otras personas como sayones o judíos que los apremien y digan si quieren adorar aquellos ídolos; si no, que los harán morir a grandes martirios. Y los que estuvieren hechos como mártires han de responder con grande fortaleza y fervor de Dios, diciendo que en ninguna manera consentirán en tal cosa, sino que a su Cristo quieren adorar y a él solo quieren sacrificar.

Y dijo el Señor que allí, en el mismo lugar donde estuvieren haciendo el tal auto, esté puesto un crucifijo, delante el cual se hincen en hinojos todos los que estuvieron en lugar de los mártires, diciendo y confesando con fervientes y devotas voces que aquel solo Dios crucificado y llagado por ellos y por todos los pecadores, siendo cordero inocente y sin mancha, quieren adorar. Y que, pues él se sacrificó al Padre en el árbol de la cruz por amor de ellos, que ellos quieren sacrificar a solo él y darse a sí mismos en sacrificio, porque él es

<sup>15</sup> Véase García de Andrés (1999: 65), Surtz (1990: 4, 11 n19) y Sanmartín Bastida (2023: 190-195). Para una contextualización mayor de este personaje, véase en este volumen el artículo de Lodone.

Dios de los dioses y Señor de los señores, muy verdadero y bueno; que todos los otros ídolos son sucios y llenos de vanidad y mentira y fealdad y engaño.

Y estén allí hincados de hinojos los que estuvieren hechos como mártires, puestos delante la imagen del crucifijo, adorándolo. Y de allí no se quiten ni levanten por más que los porfien, hasta que allí, delante de la misma imagen del Redentor, llegue los que están como sayones y hagan como que los mártires matan, porque no quieren dejar ni negar a su Dios y criador.

Y allí, que los que han sido hechos mártires se arrodillen y se paren ante la imagen del crucifijo, adorándolo. Y de ahí que no sean removidos ni se levanten, por mucho que sean desafiados, hasta que allí, frente a la misma imagen del Redentor, vengan los que son como torturas y actúan como si estuvieran matando a los mártires porque no quieren irse ni negar a su Dios y Creador. (*Conorte* 1999: 1067-1068)

A continuación, el Señor da más indicaciones sobre el auto de San Lorente en particular y sobre los autos que Juana contempla en sus visiones en general, lo que pone de manifiesto la gran importancia de este género de representaciones.

Y dijo el Señor, hagan todos estos autos, y, en todo lo demás, que Él les alumbrará en aquella hora. Y, pues por su amor y voluntad se hace, han de mostrar cómo antes quisieran morir que adorar a los ídolos sucios y vanos. Y que estos santos autos y todo lo que más allende de esto se hiciere en este día, por honra y gloria de Dios y de la su santa fe católica y de los santos mártires, recibirá Dios en gran servicio, y dará buen galardón a cualquier poderoso de la tierra que en lugar suyo lo mandare hacer.

Porque este auto y otros algunos que en este santo libro están escritos y mandados, querría el soberano Dios –dijo él mismo– que se hagan en todas las ciudades y villas y lugares de cristianos.

Y aun este auto y remembranza de los santos mártires le demandó el glorioso mártir San Esteban, en don y en gracia, que se hiciese en el día de su fiesta, ya que él es el primer mártir y caballero que entró en la batalla, y fue tan porfiado en no consentir el mal, que antes le libró morir. (*Conorte* 1999: 1068)

En este punto sucede algo interesante: San Esteban, quien suponemos ha sido espectador del auto que se conmina a representar, manifiesta su deseo de que este se ponga en escena el día de su festividad, ya que él fue el primer mártir. Esta petición resalta todavía más la importancia del auto. Sin embargo, San Esteban recibe una respuesta negativa del Señor, ya que su festividad es el 26 de diciembre y el clima frío, borrascoso y azaroso del invierno dificultaría la representación y la haría poco apetecible para los fieles. En cambio, en el caso de la festividad estival de San Lorente,

es tiempo alegre y templado, y cualquiera cosa se puede hacer sin mucha pena y trabajo. Porque las cosas de Dios y de la devoción deben hacerse todas con alegría espiritual y corporal, para que sean aceptas y apetecibles y meritorias delante de Dios. (*Conorte* 1999: 1068)

Con todo esto, la visionaria franciscana nos está dando a entender algo muy importante: los autos no estaban pensados para que fuesen interpretados intramuros, sino que debían realizarse al aire libre, para llegar a todo tipo de público. Asimismo, la asociación que el Señor hace en este pasaje entre la devoción y el gozo o la recreación resulta muy estimulante, pues no solo se trata de una de las características más notables de la espiritualidad de Juana de la Cruz, sino que también atañe a la noción de teatro religioso y al fin último de la fiesta sagrada, cuyo cometido es aproximar los fieles a Dios por medio de la alegría y el deleite, es decir, se establece aquí una sutil manipulación de los fieles: es necesario hacerles las cosas de Dios «apetecibles».

## 2.2. *El auto de San Pedro y sus ovejas*

Se trata de un auto alegórico –aunque los nombres de algunos de sus personajes sean concretos, no abstractos– inserto en el sermón 11 del *Conorte*, dedicado al ministerio del apóstol. Esto nos indica que el auto debió de pensarse para ser representado el 22 de febrero, día de la Cátedra de San Pedro. Los personajes que intervienen en él son el Señor, San Pedro, San Pablo y seis ovejas: una coja, una muda, una sorda, una ciega, una leprosa y una endemoniada. En el texto, las distintas voces se introducen mediante las fórmulas «el Señor dijo», «las ovejas dijeron», y similares, de modo que la pieza teatral –llamada específicamente «auto»– queda perfectamente ensamblada en el cuerpo del sermón, sin diferenciarse textualmente del resto de la visión. Sin embargo, en nuestra edición, para que el auto pueda ser más fácilmente apreciado, hemos optado por presentar la pieza en forma dramatúrgica y con una suerte de didascalias –que marcamos con cursiva– que incluyen la parte del sermón que se refiere a la acción de los personajes en escena.

Primero de todo, Cristo explica a San Pedro –y, por ende, a Juana y sus oyentes– los motivos para llevar a cabo la representación, introduciendo a modo de presentador el tema del auto. Con estas palabras el auto queda ligado a la Biblia, concretamente al Evangelio según San Juan, cuando Jesús resucitado se aparece a siete de sus discípulos en el lago Tiberíades y, dirigiéndose a Pedro, le hace reafirmar tres veces su amor por Él. A continuación, le encomienda la tarea de pastorear sus ovejas y apacentar sus corderos (Jn 21, 15-17):

[...] pues hoy hacen fiesta y memoria en la tierra de la Cátedra en que tú fuiste puesto y del pontificado y poderío que yo te di cuando te pregunté si me amabas, y después que por tres veces me respondiste que me amabas, te di todo mi poder y autoridad, diciéndote: «*Pues, si me amas, Pedro, apacienta mis ovejas. Y a ti doy poder de ligar y absolver, y todo lo que tú ligares en la tierra sea ligado en el cielo, y todo lo que tú absolvieres, sea absuelto*». Quiero ahora que hagas aquí delante de mí un auto, el cual es este: que me ligan todas estas bienaventuradas ovejas que andan apacentándose en estos mis pastos de holganza y deleite. (*Conorte* 1999: 496-497; cursiva del texto)

Entonces, da comienzo el auto:

SAN PEDRO —Oh, Señor Dios mío! Yo te suplico que mandes a mi hermano Pablo que me ayude a ligar estas ovejas, que yo no las puedo ligar solo.

*Y que Su Majestad le respondió, con gran dulcedumbre, diciendo:*

EL SEÑOR —Que me place, mi amigo, vaya tu hermano Pablo y te ayude.

*Y luego fue el glorioso san Pablo y ayudaba a ligar las ovejas a san Pedro; y mientras ellos más las ligaban, más aún se desligaban ellas y se quedaban sueltas. Y viendo el Señor cómo en ninguna manera podían los Apóstoles ligar las benditas ovejas, levantose de su trono real donde estaba sentado, y dijo, con grande benignidad y poderío:*

EL SEÑOR —¿Cómo no podéis ligar esas ovejas, hombres de poco esfuerzo? Dad acá, que yo os las ligaré todas, si vosotros queréis, y aun no habré menester para ello muchas llaves y calnados, sino sola mi palabra.

*Y los santos Apóstoles le respondieron con grande humildad y reverencia, hincados de hinojos, diciendo:*

SAN PEDRO y SAN PABLO —Señor Dios nuestro, mucha merced nos harás en las ligar, que nosotros en ninguna manera las podemos ligar.

*Dijo el Señor que, así como él se levantó y salió de su trono y tálamo real, que dio un silbo muy dulce y maravilloso y poderoso, en el cual silbo le conocieron todas las preciosas ovejas cómo era su Dios y creador, y vinieron muy prestamente, y cercáronse en derredor de él, e hincadas de hinojos adorábanle y bendecíanle y dábanle gracias, diciendo:*

TODAS LAS OVEJAS —¡Oh, Señor Dios nuestro, oímos tu silbo y conocimos tu voz, y sabemos que eres nuestro verdadero pastor y redentor!

*Y las benditas ovejas se hincaron de hinojos para adorarle [...].*

OVEJA COJA —Señor, llamaste con tu precioso silbo y nos, tus ovejas, hemos aquí. ¿Qué mandas hacer de mí? Que yo fui e soy oveja coja, que tuve mala intención y pensamiento; empero, ya me sanaste tú con los ejemplos que de ti me enseñaron tus benditos apóstoles. Mas aún todavía me puedo llamar coja, pues te ofendí; por eso, sáname ahora. [...]

OVEJA MUDA —Señor, yo soy oveja muda que en algún tiempo nunca supe abrir mi boca para te loar; por eso ahora te loo de todo corazón.

OVEJA SORDA —Señor, yo fui oveja sorda que en algún tiempo no sabía oír las cosas de tu honra y gloria y de mi salvación; empero, cuando oí tus santas doctrinas fueron, por tu gran bondad, mis oídos abiertos.

OVEJA CIEGA —Señor, yo fui oveja ciega que estuve envuelta en muchos vicios y pecados, y andaba errada y no lo veía; empero, cuando vino a mí la claridad de tus verdaderas carreras y seguro camino, luego fueron mis ojos abiertos y vi la luz en mi ánima.

OVEJA LEPROSA —Señor, yo soy oveja leprosa que tuve mucha roña de pecados; empero, con la medicina muy saludable de la tu verdad y conocimiento y bautismo, luego fui lavada y alimpiada y sana.

OVEJA ENDEMONIADA —Señor, yo fui endemoniada y sanásteme, echando con tus dulces y poderosas amonestaciones a los consejos de Satanás que tenía creídos, creyéndote y amándote mejor a ti y recibíendote en mi corazón cuando los apóstoles me dijeron tus nuevas.

*[...] Y dijo el Señor, que estando así humilladas, a deshora se vieron todas ligadas de pies y manos. Y cuando se vieron así ligadas, gozábanse y alegrábanse mucho. Y como no podían alzar las manos para le adorar, ni los pies para se hincar de rodillas ni andar, alzaban las cabezas y abrían las bocas mirándole, deleitándose de le ver y acatar. [...] oyendo el apóstol san Pedro sus palabras y mandamiento, obedeció luego con grande humildad, y tomó sus llaves y fue por medio de las bienaventuradas ovejas, dando voces y diciendo:*

SAN PEDRO —¡Ea! ¿Cuáles de vosotras quieren ser desligadas, que traigo poder para os desligar?

[...] *decían aquellas benditas ovejas, por que san Pedro las tocase tan solamente con sus manos:*

VARIAS OVEJAS —Sí, Señor, nosotras queremos ser desatadas y desligadas; por eso, venid acá vosotros y os soltadnos y desligadnos.

*Y san Pedro tomaba las llaves y abría los calnados y desligaba las ovejas que querían ser desligadas. Y otras había que cuando san Pedro llegaba a las desligar no consentían ni querían ser desligadas; más que antes decían con grande fervor:*

VARIAS OVEJAS —No queremos ser desligadas de vuestra mano ni lo consentiremos, que así nos queremos estar ligadas hasta que venga nuestro Señor Jesucristo que nos ligó, a nos desligar con sus preciosas manos.

[...] *viendo Él cómo algunas de aquellas benditas ovejas no habían querido ser desligadas de la mano de san Pedro, sino que Él mismo las desligase, que las habló, con muy grande dulcedumbre y poderío:*

EL SEÑOR —Ahora, ovejas mías, pues vosotras decís que no queréis ser desligadas de otra mano, sino de la mía, en el mi nombre y en la mi virtud y en el mi poderío, sed ahora desligadas y tornadas hombres y mujeres, como primero estabais, muy hermosas y adornadas.

*Y viendo el glorioso san Pedro como las ovejas que el Señor había desligado estaban todas tornadas hombres y mujeres, rogole —dijo el Señor—, los hinojos hincados con muy grande humildad:*

SAN PEDRO —Señor Dios mío todopoderoso, suplico a la tu gran clemencia que, pues tornaste las ovejas que tú desligaste hechas hombres y mujeres tan hermosas, que las mías que yo desligué no sean menoscabadas, sino que las tornes también hombres y mujeres.

*Y el Señor le dijo con grande amor y benignidad:*

EL SEÑOR —Que me place, amigo, de hacer lo que me ruegas. Sean también las ovejas que tú desligaste tornadas hombres y mujeres, como las que yo desligué.

*Y en solas estas palabras que dijo el poderoso, fueron tornadas todas las ovejas hombres y mujeres hermosas. (Conorte 1999: 497-502)*



El auto concluye con la celebración de un banquete y con tañimientos musicales, cánticos y danzas de ángeles. Recordemos que los autos sacramentales del Corpus terminaban frecuentemente con música y danza, y que la comida era un elemento omnipresente durante toda la procesión.

Se trata de un auto importante también en lo que respecta al contenido, que se adivina potencialmente transgresor, a pesar de la sencillez de su trama y el amable ambiente pastoril al que remite y que podría conectarlo con las églogas de Juan del Encina y otros autores de la época. Nos referimos a la incapacidad de San Pedro, representante de la Iglesia y el Papa, de ligar —esto es, mantener unidos y cerca del Señor— a todos los creyentes. Tampoco la ayuda que le presta San Pablo resulta ser suficiente, quizá debido a la braveza de las ovejas, que dan muestras de ser almas traviesas, descocadas y perdidas, o quizá debido a la ineptitud de los ministros de Dios en la tierra. Recordemos que Juana de la Cruz fue especialmente crítica con los malos ministros espirituales, a quienes acusaba en sus sermones de dejar «viuda» a la Madre Iglesia, esto es, con mala vida por su causa (*Vida y fin* 2019: 29r-v).

En el contexto alegre, lúdico y jubiloso de la Jerusalén Celestial no parece que pueda ser esta la interpretación adecuada, pero sin duda se debe tener en cuenta una vez el auto ha «bajado a tierra» y es representado ante los fieles del mundo. Aunque, obviamente, no haya que pensar aquí en una crítica a la labor del Papa, sí es interesante que Juana subraye su falibilidad y la limitación de su poder, y que las ovejas más santas no quieran una intermediación eclesiástica para relacionarse con Cristo, sino que valoren más su perdón directo. Recordemos que la orden franciscana otorgaba una importancia crucial a la confesión, que, junto a la predicación, era una de sus principales herramientas de apostolado (García de la Borbolla 2011: 60). Como buena franciscana, también Juana de la Cruz prestó gran atención a este sacramento (véase *Vida y fin* 2019: 15r).

El hecho de que algunas ovejas rehúsen ser desligadas por San Pedro para que sea Cristo quien las desate podría hacernos recordar la autonomía eclesiástica de la que gozó Juana, que ejerció de párroco, y podría remitirnos a la larga tradición de visionarias que comulgan sin mediadores y reciben los sacramentos directamente de Cristo. También nos puede hacer recordar las palabras de Cristo que cierran el episodio evangélico y que denotan cierta disminución del poder de Pedro: «De cierto, de cierto te digo: Cuando eras más joven, te ceñías, e ibas a donde querías; mas cuando ya seas viejo, extenderás tus manos, y te ceñirá otro, y te llevará a donde no quieras» (Juan 21:18). Quizá Juana de la Cruz quiera transmitir a los fieles que el buen cristiano es aquel que, durante toda la vida, pero especialmente en el momento

de la muerte, se abandona completamente a Dios, dejando que este haga y deshaga según su voluntad. Asimismo, solo Dios tiene la capacidad de desligar las almas del cuerpo y restituirles su verdadera naturaleza divina. Esta es la muerte santa que el Señor desea para San Pedro y todas sus ovejas, y que Juana se encarga de transmitir a todos los fieles.

Esta propuesta es una muestra de la gran complejidad, profundidad y efectividad teatral y meta-teatral del teatro de Juana de la Cruz. Sus piezas dramáticas se prestan a numerosas interpretaciones, que no se excluyen entre sí, sino que se superponen y retroalimentan, permitiendo al creyente indagar en los mensajes de Dios en la medida de sus anhelos y capacidades. Y aquí debemos advertir que es importante no desligarlas de su marco espacio-temporal, que es clave para su completo funcionamiento e interpretación. Este marco requiere la inseparabilidad entre la representación y el contexto espacio-temporal donde se desarrolla –ya sea la Jerusalén Celestial, el monasterio de Cubas de la Sagra o la plaza pública– para garantizar su correcta interpretación.

Los distintos espacio-tiempos en los que los autos de Juana eran representados no eran, pues, independientes o incompatibles; todo lo contrario: parecen darse la mano. Cuando San Pedro pide al Señor que convierta en hombres y mujeres también a las ovejas que él ha desligado, podemos imaginar que todo el público terrenal del auto ha participado, en calidad de ovejas de Dios, en la obra: cielo y tierra quedan unidos por la capacidad del auto de «atar» la atención de los creyentes y, tras ser bendecidos por el Señor a través de la representación teatral, «desatarlos» de los malos pensamientos que los hacían comportarse como ovejas maltrechas, perdidas y locas.

## **Reflexiones finales**

La importancia de los sermones de Juana de la Cruz viene refrendada porque en ellos encontramos autos castellanos escritos por una mujer. Debemos recordar que estamos hablando de autos que se insertan en una obra que comienza a compilarse alrededor de 1509. El auto de San Pedro, claramente alegórico, parece estar detrás de los antiguos autos medievales para dar paso al auto sacramental. Cuando leemos con detenimiento los autos de San Pedro y de los Santos Mártires –este último insertado en la compleja fiesta teatral que hemos comentado–, observamos que bajo su apariencia de brevedad y sencillez se esconden varios niveles de interpretación alegórica y dramática, es decir, espacio-tiempos de funcionamiento diferentes pero interrelacionados. En este trabajo hemos ofrecido una primera presentación y análisis de estos autos con el objetivo de darlos a conocer y señalar su importancia

crucial para el conocimiento no solo de la espiritualidad femenina, sino de la cultura teatral castellana entre los siglos XV y XVI.

Seguir indagando en el estudio de la teatralidad desplegada en el *Conorte* nos permitirá arrojar luz tanto sobre la espiritualidad y la cultura conventual femeninas, como sobre la cultura popular festiva y el teatro castellanos. En este marco, creemos que los autos de San Pedro y de los Santos Mártires son, como hemos tratado de demostrar, un valioso ejemplo del desarrollo de la teatralidad medieval hacia el teatro renacentista, así como de las primeras manifestaciones embrionarias del género del auto sacramental, que tanta importancia habría de adquirir en España. Pero, sobre todo, estos autos son la prueba de que las mujeres, también las enclaustradas, componían teatro y que este a veces ejercía su influencia extramuros. El caso de Juana de la Cruz y la comunidad de Cubas de la Sagra fue seguramente un caso especial, pero sabemos que no fue el único. Juana se sitúa en los últimos impulsos de una corriente espiritual femenina señalada por su devoción performativa y la vivencia de trances y visiones marcadamente teatrales.

En sus sermones, Juana hizo gala de una extraordinaria capacidad para reunir y reformular todos los lenguajes de la fiesta religiosa –teatro, danza, música, poesía, gastronomía, arte pictórico y escultórico, colores, orfebrería, vestimenta, olores– en un efervescente clima teatral puesto al servicio de la devoción y la comprensión espirituales. Con sus detalladas descripciones de los espacios, el atrezo, los movimientos de los personajes y su vestuario, Juana lleva la celebración un paso más allá, dejándonos incluso asomarnos a las bambalinas del escenario celestial de la mano de esos diligentes ángeles que con sus trompetas llaman a escena a los santos y bienaventurados. Juana traslada así la fiesta profana, tal como se practicaba en su época, a la fiesta sagrada del cielo, al mismo tiempo que hace tangible la festiva y exuberante Jerusalén Celestial para los fieles del mundo, no solo dentro de los muros del templo o el monasterio, sino en las propias calles y plazas de los pueblos y ciudades<sup>16</sup>.

La teatralidad acompañó a Juana durante toda su vida: siendo niña le permitió aproximarse a la historia de Cristo y los personajes celestiales de forma más vívida y personal; habiendo profesado como religiosa y manifestado una virtud y aptitudes espirituales inusuales, la performatividad del trance

---

<sup>16</sup> Véase Cátedra (2005: 302). Juana comparte esta coreografía celebratoria y palaciega con otra mística de su tiempo: la italiana Lucía Broccadelli de Narni, quien en sus visiones describe un Paraíso con palacios, jardines, ángeles músicos, hermosas damiselas portando copas de oro y joyas preciosas, altares cubiertos con elaborados manteles, tronos y sillas preciosas, etc.; un imaginario muy semejante al de la visionaria castellana, aunque con una teatralidad menos integral (Matter 2001: 7).

le sirvió para entrar en contacto directo con Dios, los ángeles y los santos, y tener el privilegio de contemplar y admirar la Jerusalén Celestial; como predicadora, Juana se sirvió de una cierta escenografía para captar la atención de su auditorio y conectarlo directamente con la palabra divina, que ella reproducía en una suerte de ventriloquia, permitiendo así que todos los creyentes tuviesen, como ella, acceso momentáneo a la Ciudad del Cielo; finalmente, mediante las directas y concisas indicaciones dramáticas de Dios expresadas en sus sermones, Juana logró reconectar las fiestas celestiales y las terrenales, fundiéndolas, por unos instantes, en el espacio-tiempo dramático, ya que los autos que se representaban en la tierra eran los mismos que se representaban en el cielo.

Por todo ello creemos que Juana, después de inspirarse y nutrirse de las festividades religiosas y del teatro que vio representar durante su infancia y adolescencia, ejerció una influencia real en el panorama teatral y festivo de su tiempo a través de sus visiones. Cuando leemos el *Conorte* restituyéndole su sentido teatral, este se revela una obra híbrida erigida entre dos mundos —el terrenal y el celestial, el real y el imaginario, el físico y el espiritual—, un libro de visiones celestiales pero que también refleja una visión festiva y alegre del mundo. Entre las bambalinas del teatro celestial que nos representa Juana es posible encontrar los frutos más maduros del teatro medieval y las semillas más tempranas del teatro renacentista.

A través del teatro, la visionaria franciscana pretendió representar la historia bíblica y los misterios cristianos de una forma más accesible para los fieles, quienes, gracias al poder de lo performativo, tendrían así la oportunidad de revivir, literalmente, la historia sagrada y experimentar el Reino de Dios. Aunque los creyentes no pudieran entender la palabra y la voluntad divinas, el significado de las Escrituras o el funcionamiento del mundo que les rodeaba, sí podían en cambio participar de la devoción, la dicha y el júbilo de contemplar las maravillas de la Jerusalén Celestial y, así, sentirse más cerca de Dios y en armonía con los demás integrantes de la fiesta. En este sentido, Juana de la Cruz fue una maestra espiritual muy hábil que se dirigió a su auditorio en la lengua que todos conocían y, es posible, preferían: el lenguaje teatral<sup>17</sup>.

En cierto modo, también Juana y sus hermanas terminaron viviendo en su propio teatro al tratar de hacer realidad la Jerusalén Celestial entre los muros

---

<sup>17</sup> Ello no obsta para que en Cubas también se desarrollara el arte lírico, como muestra el trabajo de Acosta-García (2021b), un arte, no obstante, también estrechamente vinculado a lo teatral o performativo (Curto Hernández 2022: 265-267). Este tipo de canciones se encuentran en la línea del *Cancionero de Astudillo*, editado por Pedro Cátedra (2005).

del convento mediante la imitación de los modelos celestiales de la Virgen, los santos y los ángeles, quienes incluso las asistían en sus tareas cotidianas para que esta representación fuese lo más fiel y virtuosa posible<sup>18</sup>. Cubas de la Sagra se convierte entonces ante nuestros ojos en una suerte de cielo terrenal cuyas religiosas, siguiendo el modelo de lo contemplado por Juana, imitan la forma de ser, relacionarse, adorar, rezar y gozar de los seres celestiales, con la ayuda, por el papel importante que juegan, de las imágenes<sup>19</sup>. En este sentido, nos gustaría recalcar que todo lo expuesto en este trabajo no solo habla de la extraordinaria capacidad creativa y teatral de Juana de la Cruz, sino también de sus hermanas, quienes fueron las primeras receptoras de sus visiones y coautoras del libro de sermones del *Conorte*. Esta comunidad de religiosas, con su santa visionaria al frente, se destaca como uno de los espacios espirituales femeninos más teatralmente activos de su tiempo. El trabajo cultural y religioso que Juana personificó –sin duda debido a su carisma– estuvo sostenido y fue impulsado por la dedicación de sus hermanas franciscanas, quienes recogieron por escrito las revelaciones teatrales. Así, aunque el *Conorte* tenga como autora protagonista a Juana, no deja de implicar un esmerado trabajo colectivo, al igual que las representaciones dramáticas que este libro alberga y, especialmente, aquellas que se realizaron dentro del convento y en cuya puesta en escena colaboraron todas las religiosas. Probablemente la creatividad de Juana de la Cruz no habría florecido si no hubiera encontrado un terreno poroso y fértil donde arraigarse.

---

<sup>18</sup> En el *Libro de la Casa* es posible encontrar numerosos ejemplos de ello, uno de los cuales está protagonizado por el ángel de Juana, San Laruel, quien indica pacientemente a las hermanas cómo pintar, vestir y decorar las imágenes de los santos mediante rezos y oraciones (*Libro de la Casa* 2018: 18r-v). Para una reflexión sobre la teatralidad en el convento de Juana en relación con la tradición teatral de la familia franciscana véase Contreras Elvira (2022).

<sup>19</sup> «En el tiempo de nuestra madre santa Juana, resplandecía en esta santa casa de la Cruz tanto la santidad de las religiosas d'ella, que todas sus pláticas eran celestiales, enamoradas de Dios y de su santa Madre y de los ángeles y santos, de suerte que dixo el santo ángel san Laruel a nuestra madre santa Juana: “Tanto pueden tus hermanas ablar de nosotros, los ángeles, que se tornen en condición angelinas”» (*Libro de la Casa* 2018: 16r). Para la importancia de las imágenes en la imitación de los personajes celestiales, véase Sanmartín Bastida (2023: 162-168).

## Referencias bibliográficas

- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2021a), «Radical Succession: Hagiography, Reform, and Franciscan Identity in the Convent of the Abbess Juana de la Cruz (1481-1534)», *Religions*, 12:223, 23 pp. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel12030223>.
- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2021b), «El cancionero revelado de la abadesa franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Edición y comentario», *Studia Aurea*, 15, pp. 207-237. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.452>.
- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2022), «Notas codicológicas a la colección de sermones visionarios de la abadesa Juana de la Cruz (1481-1534): el manuscrito Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial J-II-18», *Revista de Literatura Medieval*, 34, pp. 231-248. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2022.34.1.94521>.
- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2023), «Juana de la Cruz», en Michelle M. Sauer, Diane Watt, Liz Herbert McAvoy (eds.), *The Palgrave Encyclopedia of Medieval Women's Writing in the Global Middle Ages*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-76219-3\\_62-1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-76219-3_62-1).
- ARELLANO, Ignacio y DUARTE, Enrique (2003), *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2005), *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos.
- [Conorte] *El Conhorte: Sermones de una mujer. La santa Juana (1481-1534)* (1999), ed. Inocente García de Andrés, 2 vols. Madrid/Salamanca: Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana (2022), «“Como alambre muy delgado”: *Imitatio Christi* y artes corporales extremas», en Francesc Massip Bonet (coord.) y Elena de la Cruz Vergari (col.), *La passió: Ritu, tragèdia i representació de la violència*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edendum, pp. 193-232.
- CORTÉS TIMONER, María del Mar (2004), *Sor Juana de la Cruz (1481-1534)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- CURTO HERNÁNDEZ, María Victoria (2020), «Juana de la Cruz y la música en la mística castellana bajomedieval», *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, 33, pp. 87-118.
- CURTO HERNÁNDEZ, María Victoria (2022), *Música, danza y teatralidad en la experiencia mística y visionaria femenina al final del Medievo: los casos de María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) en su marco europeo*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- CURTO HERNÁNDEZ, María Victoria (2023), «Placeres alrededor del trono real: La teología danzada del Corpus Christi en Juana de la Cruz (1481-1534)», en Christoph Strosetzki, Isabel Hernando Morata y Christian Wehr (eds.), *El teólogo en la España de la temprana modernidad: Formas de vida seculares y espirituales. Impacto político, social y estético*. Berlin: J. B. Metzler, pp. 215-232. DOI: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-67088-0\\_14](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-67088-0_14).
- EGGINTON, William (2002), *How the World became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. New York: State University of New York Press.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Inocente (1999), «Introducción», en su ed., *El Conhorte: sermones de una mujer. La Santa Juana*. Madrid/Salamanca: Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca, 2 vols.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles (2011), «Algunas consideraciones sobre la predicación medieval a partir de la hagiografía mendicante», *Erebea*, 1, pp. 57-82.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2002), «El teatro medieval», en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia, pp. 1081-1106.
- GOUGAUD, Louis (1914), «La danse dans les églises», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 45, pp. 5-22.
- [*Libro de la Casa*] *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz* [VIDA MANUSCRITA 2] (2018), ed. María Victoria Curto Hernández, en Rebeca Sanmartín Bastida y Ana Rita Gonçalves Soares (coords.), *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En línea: <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_de\\_la\\_Cruz#Vida\\_de\\_Juana\\_de\\_la\\_Cruz:\\_Libro\\_de\\_la\\_Casa\\_y\\_Monasterio\\_de\\_Nuestra\\_Señora\\_de\\_la\\_Cruz](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz#Vida_de_Juana_de_la_Cruz:_Libro_de_la_Casa_y_Monasterio_de_Nuestra_Señora_de_la_Cruz)> [consulta: 23/8/2023].
- LUENGO BALBÁS, María (2016), *Juana de la Cruz. Vida y obra de una visionaria del siglo XVI*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MATTER, E. Ann (2001), «Theories of the Passions and the Ecstasies of Late Medieval Women», *Essays in Medieval Studies*, 18, pp. 1-16.
- PATERSON, Alan G. (2016), «La Santa Juana de Tirso de Molina, espectáculo de la condición humana», en Blanca Oteiza Pérez (coord.), *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*. New York/Pamplona: Instituto de Estudios Auriseculares/Instituto de Estudios Tirsianos.
- PERAITA HUERTA, Carmen (2007), «De visionarias y escritura: la dramatización del acceso a la palabra en *La Santa Juana* de Tirso de Molina», en Ignacio

- Arellano Ayuso y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, vol. 2, pp. 439-458.
- PLAZA SÁNCHEZ, Julián y MUÑOZ LÁZARO, Purificación (1989), *Apuntes sobre la Danza durante la Procesión del Corpus Cristi en Ciudad Real. Traducción y comentario lingüístico del Texto Latino*. Ciudad Real: J. Plaza Sánchez.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1993), *La antigua procesión del corpus Christi en Madrid*. Madrid: Biblioteca Básica Madrileña.
- QUINTANILLA GONZÁLEZ, E. Ricardo (2018), «Evolución de las danzas circulares y entrelazadas hasta el final de la Edad Media», *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 24, pp. 229-280.
- RUBIN, Miri (1991), *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2012), *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo [reed. London: SPLASH, 2017].
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2018), «La puesta en escena de la historia sagrada a comienzos del siglo XVI: La batalla de los ángeles en la dramaturgia visionaria de Juana de la Cruz», *Renaissanceforum: Tidsskrift for renaissanceforskning: Journal of Renaissance Studies*, 13, pp. 185-210.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2022), «The Word and Theatre of Trance», en Nahir I. Otaño Gracia y Daniel Armenti (eds.), *Women's Lives: Self Representation, Reception, and Appropriation in the Middle Ages. Essays in Honour of Elizabeth Petroff*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 102-137.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2023), *Staging Authority: Spanish Visionary Women and Images (1450-1550)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca y MASSIP BONET, Francesc (2017), «La danza de espadas en el *Libro del Conorte* de Juana de la Cruz», *Revista de poética medieval*, 31, pp. 15-38.
- STERN, Charlotte (1996), *The Medieval Theater in Castile*. Binghamton: State University of New York.
- SURTZ, Ronald E. (1982), «*El Libro del Conorte*» (1509) and the Early Castilian Theater. Barcelona: Puvill.
- SURTZ, Ronald E. (1995), *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Theresa of Avila*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.



- SURTZ, Ronald E. (1990), *The Guitar of God: Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALÁ, María (1977), *Teatro en Toledo en el siglo xv: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*. Madrid: Real Academia Española.
- TRIVIÑO, María Victoria (2004), «El arte al servicio de la predicación. “La Santa Juana” (1481-1534), Franciscana de la TOR», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *La clausura femenina en España (Actas del simposium: 1/4-IX-2004)*, [San Lorenzo de El Escorial]: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, vol. 2, pp. 1251-1270.
- VERY, Francis George (1962), *The Spanish Corpus Christi Procession. A Literary and Folkloric Study*. Valencia: Tipografía Moderna.
- [*Vida y fin*] *Vida de Juana de la Cruz* [VIDA MANUSCRITA 1] (2019), ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena, en Rebeca Sanmartín Bastida y Ana Rita Gonçalves Soares (coords.), *Catálogo de Santas Vivas*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En línea: <[http://catalogo-desantavivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_de\\_la\\_Cruz#Vida\\_Manuscrita\\_.281.29](http://catalogo-desantavivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz#Vida_Manuscrita_.281.29)> [consulta: 26/8/2023].

Recibido: 30/11/2023

Aceptado: 24/04/2024



HACIA EL AUTO SACRAMENTAL: LOS AUTOS ALEGÓRICOS  
EN LAS VISIONES DE JUANA DE LA CRUZ (1481-1534)

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo profundizar en la teatralidad de los sermones de la visionaria franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Para ello se mostrará cómo las diferentes formas de teatralidad que presentan sus visiones celestiales pueden proporcionarnos indicios sobre el desarrollo del teatro religioso castellano de su tiempo. Se incluye también la edición dramatizada de un posible auto contenido en su obra *Libro del conorte*.

PALABRAS CLAVE: Castilla. Baja Edad Media. Renacimiento. Literatura visionaria femenina. Teatralidad. Autos alegóricos. Fiesta religiosa.

TOWARDS THE *AUTO SACRAMENTAL*: THE ALLEGORICAL AUTOS  
IN THE VISIONS OF JUANA DE LA CRUZ (1481-1534)

ABSTRACT: This work aims to delve into the dramatic quality of the sermons of the Franciscan visionary Juana de la Cruz (1481-1534). To this end, we will show the different forms of theatricality present in her celestial visions, which will provide clues about the development of the Castilian religious theatre of her time. It also includes the edition of a possible auto inserted in her work *Libro del conorte*.

KEYWORDS: Castile. Late Middle Ages. Renaissance. Female visionary literature. Theatricality. Allegorical autos. Religious festivities.