

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

Rebeca Sanmartín Bastida

If so far Juana de la Cruz's Auto del Asunción has been studied in relation to a long tradition of Assumption plays looking at the theatrical instructions given by her at the end of one of her sermons, this article proposes to connect this play with other texts by this visionary woman to focus on the battle of angels and demons that is depicted in this corpus. A rather crucial episode of sacred history such as the falling of Lucifer into Hell is, thus, presented within very different frames: the homiletic (Libro del conorte), the theatrical (Libro de la casa y monasterio) and the hagiographic (Vida y fin de la bienaventurada santa Juana de la Cruz).

Para Ángeles Blázquez Gil, este estudio sobre los ángeles

1. ¿La primera dramaturga en lengua castellana?

En el *Libro de la casa y monasterio* del convent de Cubas de la Sagra llamado Santa María de la Cruz, manuscrito todavía inédito, nos encontramos con un par de autos que se han editado en los últimos cincuenta años (Juliá Martínez 1961, 326–334; Surtz 1982, 29–37; Luengo Balbás 2015, 629–637; Rodríguez Ortega 2016, 246–257).¹ Estas piezas teatrales se pusieron probablemente en escena bajo la supervisión de una mujer visionaria, Juana de la Cruz (1481–1534), que adquirió gran fama en su época como santa viva, y que podría considerarse como la primera dramaturga en lengua castellana, aunque este aspecto de su escritura no ha merecido toda la atención que se merece.

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto I+D de MINECO/FEDER “La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla” (Ref. FFI2015-63625-C2-2-P; 2016-2019) y en el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense. El *Libro de la casa* lo ha editado en 2017 María Victoria Curto Hernández en el catálogo de santas vivas del proyecto mencionado: <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es>.

Juana de la Cruz, terciaria franciscana del monasterio de Santa María de Cubas, nació en 1481 y murió en 1534. Su vida fue un tanto agitada en cuanto que tuvo que disfrazarse de hombre para entrar en el convento y escapar a un matrimonio no deseado, la acusaron de nepotismo, y durante un tiempo le prohibieron predicar en público, si bien salió de todo esto bien parada y murió con loores de santidad.² Coetánea de la beata dominica María de Santo Domingo, también visionaria y con quien ha despertado un interés conjunto en varias historiadoras feministas, Sor Juana sigue siendo bastante desconocida para muchos especialistas del Medievo y de la temprana Edad Moderna, aunque seguramente esto cambie si se la consigue canonizar.³ Conocida en sus tiempos como “la santa Juana” (de ahí el título de la trilogía que el famoso dramaturgo barroco, Tirso de Molina, compuso sobre su figura), a su celda acudían autoridades y personajes famosos de la corte como Cisneros, Fernando el Católico, el Gran Capitán o Carlos V para verla y oírla, si bien no ha sido llevada a los altares por problemas con el contenido de su libro de sermones visionarios: el *Libro del conorte*. Una obra cuya calidad literaria justificaría su inclusión en el canon de la literatura peninsular, y que contenía mensajes controvertidos para la época, como la defensa de la Inmaculada Concepción (véase Triviño 2006, xxxiii).⁴

Que el primer teatro femenino castellano provenga de la mano de una mujer visionaria no nos debe extrañar demasiado. Seguramente influyó el hecho de que las visiones se presten a una suerte de drama mental donde se aprecia la influencia de las representaciones religiosas, además de la de los libros de contemplación de la época. Angela de Foligno o Brígida de Suecia vivieron experiencias visionarias propiciadas por representaciones teatrales de la Pasión de Cristo; y en la Península, aunque las cofradías de Semana Santa no aparecen en Castilla, León o Andalucía antes de 1520, existían dramatizaciones anteriores de la Pasión en algunas hermandades, y la celebración de la Semana Santa y la Pascua en calles, plazas, iglesias o conventos tenía una veta teatral. Las procesiones religiosas, todo un gran teatro con finalidad propagandista, también influyeron en el imaginario de las visionarias y lo proveyeron de material para detalles de sus escenas (Sanmartín Bastida 2012, 275–276).

Por otro lado, los mismos trances de las visionarias castellanas de finales del siglo XV y comienzos del XVI (anteriores a Santa Teresa) tenían mucho de teatral, tanto en la manera de adoptar las voces de los seres celestiales como

² Para un resumen breve de la biografía de la franciscana véase Cortés Timoner 2004.

³ En estos últimos años un grupo de franciscanos están promoviendo en Roma la causa de su canonización por confirmación de culto.

⁴ No compartimos la opinión de Triviño 2006, xxiii, de que el nivel literario de Juana de la Cruz es muy inferior al de otra predicadora clarisa, Isabel de Villena.

de introducir bailes y gestualidad de manera prominente, un fenómeno que se puede enmarcar en un contexto europeo que se remonta al siglo XIII. En algunos casos, las visionarias hablaban directamente con los habitantes del Cielo o re-actuaban la historia sagrada (María de Santo Domingo), y en otros eran testigos directos del pasado contado en las Escrituras. Este es el caso de la franciscana Juana, autora del libro de sermones mencionado transcrito por una tal María Evangelista hacia 1509.⁵ En el *Conorte* la mayoría de sus discursos ofrecen una dramatización de episodios bíblicos y una descripción explicativa de los festejos musicales que se celebran en el Cielo. El ambiente festivo es, de este modo, casi una constante en la obra, pues en los sermones se dedica un extenso espacio al motivo de la celebración. Estas recreaciones litúrgicas no eran raras en ambientes monásticos femeninos, pero además en Juana podemos ver un eco de la creencia de que en el Paraíso había juegos, bailes y risas, como en el Cielo de la *Divina comedia* de Dante, donde se festejaba con danzas.⁶ Quizás estos sermones de Juana se puedan explicar, como sugiere Cátedra 2005, 93, por un oficio de monjas “predicadoras” que adoptarían beatas como Juana o María de Ajofrín al exponer las lecciones de las Escrituras a las novicias por la mañana. En este sentido, hay que decir que el lenguaje de Juana, con la fuerza de sus descripciones, alegorías y preguntas retóricas (englobadas en lo que podría clasificarse como visiones imaginativas frente a las espirituales e intelectuales), era común en la predicación de la época, pues podemos encontrar uno semejante en los sermonarios y libros espirituales que circulaban por entonces (Triviño 2005, 99–100).

Sabemos que, cuando entraba en trance, Juana cambiaba el registro de la voz según hablaran unos u otros. En la hagiografía escrita por sus compañeras, con María Evangelista también a la cabeza, la *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, se nos muestra que durante sus sermones Juana adquiría un gesto hermoso y se sucedían a través de ella distintas voces, entre las cuales se encontraba la del mismo Dios,

⁵ Esta fecha aparece en los dos manuscritos que conservan el *Libro del conorte*: Esc. J-II-18 y SS. Ritus Proc. 3074 del Vaticano, según nos indica García de Andrés, que edita el primero (*Conorte* I, 71), pero parece que el proceso de escritura pudo prolongarse más años, pues en el *Libro de la casa* (fol. 20r) se nos dice que de los trece que duraron sus sermones (duración que corrobora la *Vida y fin*, fol. 31r) solo en los dos últimos se escribió el libro (con lo cual nos situaríamos en fechas más tardías). A partir de ahora cito el *Conorte* y la *Vida y fin* de forma abreviada, y la primera obra a partir de la edición de García de Andrés, corrigiendo acentuación y puntuación en algunos casos.

⁶ Esto no nos debe extrañar si recordamos unas palabras de Eugenio Asensio 1954, 385: “Históricamente abundan las pruebas de que en España, en el siglo XV [...], el canto coral y la danza acompañaban los júbilos colectivos”. Para las danzas celestes y litúrgicas, véase Massip 2013, 268–277.

produciéndose un cambio en el tono y timbre de sus palabras, en un proceso prolongado en el tiempo.

Donde quiera que aquella gracia le tomava, se quedava como muerta, aunque muy hermosa, aora fuese en el coro o refitorio, o en otro qualquier lugar de la casa, a qualquier hora del día o de la noche que hera voluntad de Dios, e muy a menudo, y no a una hora, ni breve el spaçio e tiempo que estava elevada, mas tres horas, y çinco y siete y doze. Esto al principio de sus elevaçiones, e andando el tiempo, diole Nuestro Señor muy copiosamente esta gracia, que estava un día y una noche, e algunas vezes quarenta oras. (*Vida y fin*, fol. 21v)

Entonces comenzaba el teatro del trance, que ella observaba desde lejos, transportada al Cielo. Un teatro que contenía música, diálogo, escenario, atrezzo y baile, y en el que los personajes podían hacer de actores, como veremos; y un teatro que, tras su representación, con las palabras “a significar”, dejaba paso al desvelamiento de lo contemplado. Durante el trance visionario los personajes del sermón son los encargados de explicar su significado, tantas veces alegórico: como se dice en el prólogo al *Conorte*, Cristo se expresa “en figuras y semejanzas” (*Conorte* I, 227).⁷ Se podría hablar entonces de dos voces principales: la de una tercera persona que introduce la voz del Señor, y la de este, que explica directamente lo que pasa en la escena visionaria. Es Dios, siempre hablando (introducido por verbos de dicción), quien nos cuenta todo lo que sucede en los episodios de la historia sagrada. Y es Juana quien pronuncia las palabras “en persona de Nuestro Señor Jesucristo” (*Conorte* I, 227).⁸ Pero además de estas voces, variando según los episodios bíblicos que se relatan, aparecen otras que hablan en estilo directo.

Aquí nos interesa que los espacios ocupados por los seres celestiales que se mantienen en este permanente diálogo pueden volcarse en las calles y las plazas castellanas, pues en algunos casos, dentro de la visión, se invita y se ordena hacer la representación en lugares extraconventuales. Esto es muy interesante porque de algún modo la historia sagrada que se representa en el Cielo se convierte en el modelo a seguir en el convento y fuera de él, con Dios como director de escena corrigiendo los guiones mal entendidos y dirigiendo desde arriba: el teatro sirve así de nexo de unión entre el Cielo y la Tierra. Muchas veces los sermones tienen como punto de partida algo que sucede en la segunda esfera: la celebración de la liturgia y las procesiones que se

⁷ En este prólogo del *Conorte* se nos explica que el Señor habla con Juana (llamándola Juanica) mientras le muestra lo que sucede en el Cielo (*Conorte* I, 227).

⁸ Esta expresión la encontramos en la *Vida* de Juana (*Vida y fin* 29v, 32v), así como en textos de otras visionarias, en los momentos en que adoptan la voz del Señor, para explicar la cualidad ventrílocua de las palabras pronunciadas.

observan desde el Cielo y cuyo clamor se escucha en lo alto mueven a comentar al Señor (y a veces a otros seres celestiales) el festejo, estimulando una rememoración paralela en el Cielo que se ofrece como paradigma, como si se tratara de un espejo de doble dirección (véase Triviño 2006, xxiii). Para ello se despliega toda una panorámica de un Paraíso con alcázares donde habitan los bienaventurados, que cuenta con una plaza de grandes recepciones en la que se preparan las mesas para los ágapes: toda una ciudad celeste donde el Señor (en un lugar inaccesible en su trono de la Santa Trinidad) convoca al son de la trompeta.

Preocupado por la fidelidad a la historia de los contenidos de la *performance* ritual, el Señor da instrucciones de cómo se debe llevar a cabo la puesta en escena, como sucede en el final del sermón de la fiesta de San Lorenzo o de la fiesta de la Asunción, como veremos. Así, al final de la primera fiesta, Dios toma la palabra para pedir la representación de un auto fijándolo para el día de San Esteban (por petición de este santo) por ser el de la remembranza de los mártires: “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* II, 1068). Es decir, hay un mandato divino de que los sermones de Juana sean representados, y esta representación del imaginario visionario amplía el primer público de sus revelaciones: si se trata de un texto en principio dirigido a otras mujeres: sus compañeras monjas, la audiencia se ensancha bajo el mandato de Dios. En todo caso, por la importancia de lo ritual en el convento, convendría no separar la liturgia del *Libro del conorte* porque a la secuencia de las fiestas oficiales del año se une la celebración celeste que se le revela a Juana. Estos sermones prestan a la fiesta del día profundidad teológica en su interpretación de la Biblia, y podrían entenderse como una muestra de una práctica teatral arraigada en los conventos del siglo XVI, donde canciones y procesiones eran parte de rituales dramáticos, algo que también atestiguan la hagiografía de la *Vida y fin* y el *Libro de la casa* de su convento. Así, aunque Dios mande representar los autos en villas y ciudades, los que conservamos en el último manuscrito nos hablan de una representación teatral de carácter más bien privado (Muñoz Fernández 1995, 98).

Precisamente, el texto que aquí quiero comentar, que se encuentra dentro de uno de los autos a los que me he referido al comienzo de este trabajo, se reproduce de distintas formas en el *Libro del conorte* y en la *Vida y fin* de Juana. Eso es lo que ha llamado mi atención y me lleva a analizar aquí este episodio: el hecho de que el mismo relato de la historia sagrada (en este caso procedente del Apocalipsis) se reproduzca en tres obras relacionadas directamente con Juana. Se trata de una batalla celestial, muy reproducida en las artes visuales de la época y seguramente abordada en el corpus homilético

(a través del cual pudo llegar a Juana), que desemboca en la expulsión del infierno de Lucifer. Una batalla que aparece nada menos que en tres textos coetáneos ligados a la existencia de Juana: 1) en el libro de la *Vida y fin*; 2) en el *Libro del conorte*; y 3) en el *Libro de la casa*, donde se recogen episodios y propuestas de oraciones y celebraciones de Juana junto con hechos milagrosos de su comunidad, compilado seguramente varios años después de su muerte (Oteiza 2016, 19).⁹

2. La batalla de los ángeles

Los ángeles ocupan un lugar fundamental en el imaginario de Juana, quien tiene uno siempre al lado que le aconseja y acompaña, Laurel: un ángel de la guarda que hace de compañero constante de su alma (véase Salmos 91, 11–12; Mateo 18, 10). Tanta relevancia adquieren estas figuras en su obra que los investigadores han intentado acercarse a ellos desde perspectivas multidisciplinares.¹⁰ En este estudio me interesa que estos ángeles, además de dedicarse a la música, aparezcan con cierta frecuencia en forma de milicia celestial, inspirándose en ese ejército que, según nos cuenta el Apocalipsis (12, 7–9), libra una lucha victoriosa contra Satanás (en forma de dragón) y contra los ángeles rebeldes, que son arrojados del Cielo.¹¹ Este ejército suele estar capitaneado por el Arcángel San Miguel, venerado como guardián del Paraíso y de la Iglesia, protector de los caballeros cristianos (y entre los judíos, del pueblo del Israel) y reflejado en las artes visuales siempre con una espada. Él es el arcángel encargado de la lucha contra los enemigos del Señor, y especialmente contra el Demonio (véase Judas 1, 9).¹²

Aunque la armadura no es un atributo primigenio de los ángeles, el ejército celestial es un motivo recurrente en la iconografía medieval y proporciona otro tipo de jerarquía a la de los nueve coros de ángeles (Gorgievski 2010, 40): por esta tradición pictórica, pero también por una oral (sermones,

⁹ En el catálogo citado en la nota 1 se editará próximamente también la *Vida y fin*, que ha permanecido inédita hasta ahora, como el *Libro de la casa*, al contrario que el *Libro del conorte*.

¹⁰ Como Jessica Boon (2018), quien ejemplifica con ellos la fluidez del género masculino/femenino presente en todo el texto de Juana (curiosamente, esta visión del género, que ha sido resaltada como discurso feminista o *queer*, no pareció despertar suspicacias en su época). Sobre el cambio de género en los ángeles, véase Jones 2011, 31, y para un panorama teológico de la visión de los ángeles de Juana, García de Andrés 2012, 209–236. Los ángeles de la guarda refuerzan esa idea de comunicación entre la esfera celeste y la terrenal que aparece en su teatro visionario.

¹¹ Cuando el Apocalipsis o Libro de la Revelación se incorporó al Nuevo Testamento en el siglo II d.C. este relato se convirtió en el canónico de los orígenes del Demonio (Oldridge 2012, 22).

¹² En el Islam también existe un ángel San Miguel, aunque tiene menos importancia que Gabriel (Jones 2011, 92).

liturgia), el motivo pudo llegar a mujeres iletradas como esta franciscana, quien, frente a su coetánea María de Santo Domingo (que prefiere en sus revelaciones el tema del *miles Christi* o caballero de Cristo), dirige recurrentemente su interés hacia este batallón de los ángeles. Para probarlo, antes de ir a la angelomaquia mencionada, veamos un ejemplo de esta milicia.

Dijo el Señor: Que estando Él así, hecho Niño, en poder de aquellas gentes, empezó a crecer poco a poco. [...] Y que después que fue crecido y tornado como de primero estaba [...], viendo los bienaventurados cómo aquellas gentes le trataban tan mal a Él y a su preciosa madre, vinieron, a deshora, muchedumbre de caballeros celestiales, con vestiduras y armas más resplandecientes que el sol, y le tomaron a Él y a su gloriosa madre y les sacaron del poder de aquellas gentes que tan mal los trataban. Y así como los caballeros celestiales les hubieron sacado del poder de aquellas gentes, vinieron los nueve coros de los ángeles trayendo muchos tronos y tálamos muy ricos y adornados y claros, y suplicaban a su divina Majestad y a su preciosa Madre se asentasen en cada uno de ellos. Y allí, delante, cantaban y tañían muy dulcemente [...].

Y los caballeros bienaventurados que vinieron y los sacaron del poder de aquellas gentes como infieles [...] significaban los santos ángeles [...]. (*Conorte I*, 792–793)

En el teatro de su trance, los ángeles de Juana podrán ser actores, casi siempre mezclados con los bienaventurados del Paraíso: en una ocasión, la caballería celestial participa en una representación teatral, donde se recordarán los martirios de los santos.

Y dijo el Señor que luego salieron todos los santos ángeles a un prado muy verde y florido, y que, a deshora, apareció Él allí, y con Él nuestra Señora la Virgen María y el glorioso san Juan Evangelista y todos los que resucitaron el día de la gloriosa resurrección [...]. Y que siendo allí ayuntados todos los gloriosos santos y santas al llamamiento de las trompetas, fueron mudados todos los santos ángeles como hombres de pelea muy armados, y con espadas y lanzas y pavesas, y otras muchas maneras de armas muy agudas de pelear. [...]

Y dijo el Señor que así como Él y Nuestra Señora y todos los otros bienaventurados fueron asentados, luego empezaron los santos ángeles a hacer la remembranza de los martirios de los santos, esgrimiendo las armas sobre ellos y diciendo a muy altas voces:

–Decid, vosotros y vosotras, ¿a quién adoráis o a quién creéis? (*Conorte II*, 1321–1322)¹³

¹³ También los ángeles representan a los santos apóstoles en una visión que tiene Juana en la *Vida y fin*, fol. 71r.

Como vemos, en estos ejemplos los ángeles alternan las armas con los instrumentos de aire (trompetas) y de cuerda (seguramente tañían arpas) –unos instrumentos musicales que también aparecían tocados por ellos en el Apocalipsis (trompetas: 8, 2; arpas: 15, 2; cf. 14, 2).¹⁴ Pero además de producir música, los ángeles soldados podían bailar, mezclados con los bienaventurados del Paraíso. Esto se aprecia en la danza de espadas descrita por Juana, donde ángeles músicos y bienaventurados realizan, espada en mano, toda una coreografía dirigida por Cristo.¹⁵

No obstante, me interesa especialmente la batalla aludida al comienzo de este epígrafe, en la que nuestros protagonistas se presentan sin instrumentos, por su recurrencia y porque el episodio constituye otro modo de conexión entre el Cielo y la Tierra diferente al que en los sermones estructura el motivo de la celebración. Además, fue la narración señalada de Juan Evangelista la que completó, según Oldridge 2012, 23, el proceso por el que la figura de Satán del Antiguo Testamento se erigió en rival poderoso de Dios como comandante de toda una hueste de demonios menores. En el *Libro del conorte*, este relato de la historia sagrada aparece contado directamente por Juana en boca del Señor en el sermón 56, con una sugerencia de puesta en escena al final del 46; en cambio, en el *Libro de la casa* se presenta dramáticamente al inicio del segundo *Auto de la Asunción* (los dos autos de la Asunción se desarrollan en la vigilia y el día de la fiesta respectivamente); mientras que en la *Vida y fin* de Juana la batalla celestial la cuenta a esta visionaria su ángel guardián, Laurel.¹⁶ En los tres casos, Juana la relataría a sus compañeras de beaterio, que son quienes la ponen por escrito, aunque con respecto a los autos se ha dudado sobre la posible autoría de la franciscana.¹⁷ Sea como sea, la escritura de esta batalla no procede directamente de la mano de Juana, sino de unos transcritores (generalmente la comunidad de monjas encabezada por María Evangelista) que la escuchan o ponen en escena.¹⁸

¹⁴ Sobre los ángeles y los instrumentos musicales véase el estudio introductorio de Jones 2011, 18–20.

¹⁵ Sobre este baile en la obra de Juana, véase Rebeca Sanmartín y Francesc Massip 2017.

¹⁶ Al primer auto del *Libro de la casa* se le llama también *Auto de la sepultura* por el *incipit* del manuscrito, pero en su encabezamiento aparece titulado como *Auto de la Asunción*.

¹⁷ Juliá Martínez 1961, 243 & 246, apuesta por un sacerdote informado de la tradición teatral de su tiempo, a quien acusa de torpeza y premiosidad por “gravísimos errores” de ritmo y rima. En general, se reconoce que Juana supervisó la puesta en escena de la obra (Surtz 1990, 3, se refiere a los autos del *Libro de la casa* como “plays they [las monjas] performed under her direction”; véase también Barbeito Carneiro 2007, 288). La última propuesta de Rodríguez Ortega 2016, 230–231, es más cautelosa, pues para esta investigadora, aunque el auto se representaba en tiempos de Juana, pudo sufrir variaciones hasta la compilación del *Libro de la casa*, ya en el siglo XVII.

¹⁸ El *Conorte* parece que fue una obra compuesta por varias manos, aunque las compañeras atribuyan a la analfabeta María Evangelista (de nombre muy simbólico) el

Si hasta ahora se había estudiado el segundo *Auto de Asunción* de Juana solo teniendo en cuenta las instrucciones teatrales del sermón 46 y las obras de tradición asuncionista (Juliá Martínez 1961, Rodríguez Ortega 2016), proponemos aquí, considerando la presencia de la angelomaquia, relacionarlo con la *Vida y fin* y los sermones 56 y 57 del *Conorte*. La representación asuncionista y la difusión del relato bíblico de la caída de los ángeles estaría entonces contextualizada en diferentes marcos: en el homilético (*Libro del conorte*), el teatral/dramático (*Libro de la casa*) y el hagiográfico (*Vida y fin*).¹⁹ Respecto a la dispersión de materiales del *Libro del conorte*, esto no nos debe extrañar pues parece que hubo un trabajo de compilación por parte del capellán del convento posterior a la transcripción que hizo María Evangelista, y es posible que no encadenara siempre las escenas a la manera propuesta por Juana.²⁰

En cuanto al relato del Apocalipsis que aquí nos interesa, en el capítulo 12 (3–4) se habla de un gran dragón rojo que arrastra la tercera parte de las estrellas del Cielo, interpretadas como los ángeles rebeldes que combatieron con San Miguel y sus ángeles. Esa batalla terminó con la expulsión de los ángeles malos, arrojados a un infierno desde donde saldrán a poblar la Tierra, obligando a los cristianos a llevar armaduras para defenderse de ellos, como nos recuerda San Pablo (Efesios 6, 11–12).

Sin duda, llama la atención que el Apocalipsis, el género literario bíblico al que más se parecen los sermones según Triviño (2006 xxii), interese tanto a las visionarias, porque es probable que a esta obra también se refiriera María de Santo Domingo cuando, supuestamente, decía que poseía un libro escrito por la mano de Juan Evangelista (Sanmartín Bastida 2012, 328).²¹ Lo cierto es que tanto ella como Juana parecen sentir predilección por este género, y en el caso de esta última tiene tanta importancia en su obra (pues su contenido está diseminado en los sermones) que Boon (en prensa) propone encuadrarla en un género apocalíptico mariano que presenta la figura de la Virgen como

resultado final (Oteiza 2016, 18, nos recuerda la posible colaboración de sor Catalina de los Mártires y sor Catalina de San Francisco).

¹⁹ Creo que no se puede hablar de un género poético en los dos autos del *Libro de la casa*, como propone Triviño 2005, 102, sin fundamentar la propuesta y considerándolos, un tanto anacrónicamente, como autos sacramentales (cf. Rodríguez Ortega 2016, 231, quien los considera más cercanos a los misterios medievales).

²⁰ Este posterior trabajo de reordenación hace que podamos encontrarnos en el *Conorte* una recopilación de materiales relativos a la misma fiesta procedentes de diversos años (véase Triviño 2006, xxxiii–xxxiv).

²¹ Juana hace referencia a este libro como fuente de autoridad, como se aprecia en *Conorte* II, 1067: “Y dijo el Señor: No debe ninguna persona dudar haber en su santo reino caballos muy preciosos y olorosos que, escrito es en el Apocalipsis, que vio San Juan salir del Cielo caballos”.

un agente activo en el Más Allá.²² Pero, ¿cómo llegó esta obra a las monjas/beatas de la época?

En los grandes monasterios benedictinos el Apocalipsis era leído a través de los comentarios del Beato de Liébana, presentes en tantos fondos conventuales; pero circuló asimismo en ámbitos femeninos: Cátedra 2005, 61 & 68–69, encuentra en un inventario del siglo XIV de un convento cisterciense el comentario a esta obra que hizo Joaquín de Fiore, agrupado entre los libros del refectorio (es decir, que se leen a la hora de la comida). Especialmente los *signa iudicii*, los signos que aparecerán antes del Juicio Final (abordados por Gonzalo de Berceo en su famoso poema), están presentes como tradición textual de difusión independiente en conventos, de modo que el Apocalipsis circula también a través de textos medievales intermedios (véase Cátedra 2005, 96 & 99).²³ No obstante, seguramente el conocimiento del Apocalipsis llegaría a Juana por su empleo en la liturgia, pues a partir del IV Concilio de Toledo el libro entró a formar parte de la misma, y ciertos pasajes se solían recitar con ocasión de determinadas fiestas, por ejemplo el capítulo 12 el día de la fiesta de San Miguel (como se ve en el sermón 56), aunque en el caso de Juana lo encontremos también versionado para el día de la Asunción (segundo auto e instrucciones del sermón 46) que celebra la fiesta mariana, así como en la fiesta de los ángeles del sermón 57, donde se reproduce la batalla de María con el dragón del Apocalipsis (véase cap. 12, 1–6, 13–17), tras otra disputa entre San Miguel y Lucifer sin expulsión a los infiernos.²⁴

De todos modos, aunque la fuente de la franciscana está en el libro de Juan Evangelista, hay que recordar que en el Antiguo Testamento existían dos pasajes que relataban la caída de un rey arrogante (Isaías 14, 12–14; Ezequiel 28, 12–19), que los Padres de la Iglesia interpretaron como una narración de la caída de Diablo, a la que también hará referencia Apocalipsis 20, 1–3, y 2 Pedro 2, 4. Reforzada por esta tradición interpretativa, Juana nos presenta esta batalla de un modo particular: de las opciones que había para interpretar la rebelión del Demonio, Juana opta por la muy extendida de que no solo fuera debida a su soberbia (aludida también en 1 Timoteo 3, 6), sino a la imposición

²² Boon relaciona este género con el papel de la devoción por María en la Reconquista y la justificación del nuevo imperio castellano a través de la retórica apocalíptica. Además, hace hincapié en la importancia de los ángeles en la narrativa popular apocalíptica.

²³ Parte de esta obra se tradujo al romance para la *General Estoria* alfonsí (se conserva su inicio en el manuscrito E6 de El Escorial). Para la *General Estoria* como “Biblia historial”, véase Morreale 1980, y como Biblia romanceada, la fundamental introducción codicológica de Sánchez-Prieto Borja 2002. Agradezco a Álvaro Bustos el haberme llamado la atención sobre estos medios de difusión de la obra.

²⁴ Sobre esta disputa, véase el artículo de Boon, en prensa, sobre el Apocalipsis mariano en Juana de la Cruz.

del Padre de que acepten la autoridad de Cristo, una criatura de la Tierra, algo que sin duda chocaba con la idea jerárquica que se establecía en las regiones del Cielo, plasmada en los nueve coros de los ángeles.²⁵ Ya no se trata solo de que Lucifer quiera igualarse a Dios sino de que no quiere someterse al Hijo. Asimismo, Juana opta por situar la angelomaquia antes de la encarnación y ascensión de Cristo (*Vida y fin*, fol.117r) y de la ascensión de la Virgen a los Cielos (esta se produce al finalizar la batalla celestial), frente a otra tradición, procedente de la literatura apócrifa (*Libro del combate de Adán*), que sitúa esta batalla en la época del Paraíso terrenal, antes de la creación de Adán y Eva (véase Massip 1999, 241–242).

De las tres obras relacionadas con Juana que nos cuentan esta batalla celestial el relato más extenso es el del sermón 56 del *Conorte*, que, como hemos visto, la sitúa en la fiesta del arcángel San Miguel y no en el día la Asunción (aunque haya instrucciones para representarla en el sermón 46, que celebra esta fiesta mariana), porque es el arcángel quien en el Apocalipsis derrota al demonio en forma de dragón y capitanea la milicia de ángeles. En el *Conorte* la historia aparece contada por la divinidad, esa voz en quien siempre delega Juana (y la tercera persona que introduce la visión) para explicar las celebraciones litúrgicas y las Escrituras. No obstante, como en toda su obra, la Santa Trinidad ocupa también un lugar importante debatiendo los sucesos que se ponen en escena durante el sermón.

Por otro lado, Juana, en este relato, al igual que en la *Vida y fin*, tiene muy presentes los diferentes niveles de ángeles, distinguidos por el número de alas que poseen. Ángeles masculinos hermosos y lindos, con caracterización más pormenorizada en el *Conorte* que en el *Libro de la casa*, donde cumplen un papel performativo en la batalla pero en el que solo habla Lucifer. En el auto de esta obra ya no relata la historia el Señor, como en el *Conorte*, ni el ángel custodio de Juana Laurel, como en la *Vida y fin*, sino que el episodio es actuado directamente, en redondillas y verso romanceado (como también sucede en el primer auto de la Asunción), con acotaciones de por medio indicándonos los movimientos de los protagonistas. Podríamos postular entonces que hay un progreso en la dramatización del relato, suponiendo que el primer estadio fuera la narración. Así, si en la *Vida y fin* la batalla celestial es un pasaje plenamente narrado aunque se reproduzcan voces, la dramatización aumenta en el *Conorte* y se hace teatro en el *Libro de la casa*, donde va a formar parte integrante del segundo auto, que podemos por ello también relacionar con el sermón 57 del *Conorte*, en el cual María vence a Satanás-dragón. Lo cierto es que este último sermón es una extensión novedosa de la lucha entre ángeles buenos y malos del

²⁵ Juana establece nueve coros, siguiendo la tradición más extendida (*Conorte* II, 1229), pero para otras jerarquías de ángeles de números variados véase Jones 2011, 80–85.

56, aunque Lucifer ya se encuentre en el averno. Seguramente, el emparejamiento de San Miguel y la Virgen en el capítulo 12 del Apocalipsis es lo que funciona en este texto, así como el que motiva que la angelomaquia inicie el *Auto de la Asunción*, una originalidad a la que volveremos al final de este trabajo.²⁶

Pero la mejor manera de vislumbrar como sería esa puesta en escena de la angelomaquia con posterior caída al infierno que proyecta Juana es leer el final del sermón 46, recogido en el apéndice de este artículo por el material que nos proporciona sobre el teatro conventual. Allí Dios explica cómo se debe representar la Asunción de la Virgen, introduciendo la angelomaquia, que no aparece en el sermón (por lo cual podemos sospechar que el ensamblaje de sermones realizado *a posteriori* pudo no responder cronológicamente a la predicación de Juana, como ya hemos señalado). Nos topamos entonces con unas indicaciones que preanuncian el sermón 56, y que parece se seguían en la representación del segundo auto del *Libro de la casa* (véase fol. 40r). Leer estas indicaciones nos lleva a apreciar la conciencia teatral de la franciscana, y que se pueda postular su autoría de al menos el segundo auto del *Libro de la casa*.²⁷

Juana nos propone en este final del sermón 46 que el auto sea representado por niños, ofrece algún un consejo económico, y añade alguna escena y detalle que no aparece en el segundo auto del *Libro de la casa* (señalados en el apéndice), como la bendición final y entrega de galardones con canto final de los ángeles, que sí está en el sermón 56.²⁸ Asimismo, nos encontramos con el papel primordial que jugaba la música en sus sermones, menos presente en los autos del *Libro de la casa*, aunque incluyen canto. Finalmente, este apéndice nos sirve para percibir la importancia que da Juana en su predicación a la necesidad de la puesta en escena de lo que se le representa en sus visiones.

²⁶ La iconografía de la época también realizaba esta unificación de motivos identificando a la mujer que vence al dragón con la Virgen. En la época de Juana, como hoy en día, se leería el capítulo 12 del Apocalipsis (que encerraba tanto la angelomaquia como el triunfo de María) en el Oficio Divino de la fiesta de San Miguel. El dragón del Apocalipsis que lucha con la Mujer (la Virgen) remite claramente a la serpiente tentadora y a Génesis 3, 15 (“pongo enemistad entre ti y la mujer”). Lo interesante es que en la fiesta de la Asunción se recuerde este conjunto de referencias.

²⁷ Para Rodríguez Ortega 2016 232 & 238, la presencia de las instrucciones que adjunto en el apéndice nos indica que se representó en tiempos de Juana, cosa que no tiene tan clara con respecto al primer auto, que postula pertenece a una tradición anterior y es de distinta autoría. Esta investigadora piensa que el segundo auto pudo existir antes de Juana pero que ella dirigiría su puesta en escena (236 & 239; para la materialización de las instrucciones, véase 238). En cambio, el catálogo de teatro del XVI de García-Bermejo Giner 1996, 53, sitúa la composición de este auto en torno a 1510.

²⁸ Debo decir que, aunque hay pequeñas diferencias entre las instrucciones y el *Auto de la Asunción*, vista la libertad que deja Juana a sus actores (véase la nota final de este trabajo) no parecen relevantes.

En este sentido, llama la atención que, siendo la batalla celestial uno de los episodios que necesitaban el decorado del averno, este no aparezca, si bien este aspecto es coherente con la escasa presencia del infierno en su obra.²⁹ Excepto en la *Vida y fin*, donde cuenta sus visiones del Más Allá, Juana no parece especialmente interesada por el hábitat de Lucifer, ni por esas fieras fauces que abren su dominio, tan representadas en el teatro de la época: solamente en la figura del Demonio, especialmente como híbrido de ángel caído y animal, centra Juana su descripción.³⁰ No habrá entonces, entre sus instrucciones escénicas, una enorme boca de dragón con fauces dentadas para designar la entrada en el averno, aunque su uso escénico (con más o menos sofisticado artilugio) aparezca documentado desde el siglo XIII y en lugares como Cervera, Tortosa o Toledo en el siglo XV, así como en otros Corpus y entremeses de la angelomaquia de la Corona de Aragón (Massip 1999, 240, 242 & 247–248).³¹ En el auto de Juana todo se ciñe a un decorado rudimentario (seguramente por tratarse de una celebración privada) presidido por el juego simbólico que, como veremos, desempeñan sillas y luces. Podemos imaginarnos que este auto se representaría en el convento (niños o monjas), y que habría sillas arrojadas por doquier: porque las sillas, distribuidas desde la creación de los ángeles (*Vida y fin*, fol. 116v), tienen una importancia fundamental dentro de la estructura de ese Cielo que se configura como ciudad paralela a la Tierra, en la que se mantienen las jerarquías sociales (véase *Conorte II*, 1348).³² Enmarcada en ese esquema entendemos la relevancia de la acción de Lucifer en el segundo auto del *Libro de la casa*, quien intentará poner su silla delante de la de su Criador e, incluso, ocupar la del Señor, antes de que este le castigue abajándole y subiendo alto a los ángeles vencedores, quienes muestran una humilde reticencia (1209 &

²⁹ Massip 1999, 240, describe así la puesta en escena del infierno en el teatro medieval: “Situados en lados opuestos, uno ante otro, el infierno (oeste) y el paraíso (este) se erigen en los dos polos de eternidad que cierran el resto de decorados, es decir, el espacio mundano, perecedero y mudable, la escena efímera. Una disposición que suele aparecer en casi todos los grandes espectáculos de tema religioso, si bien la presencia infernal es imprescindible en tres episodios: el combate de Miguel con los ángeles rebeldes, la bajada del Cristo resucitado a los infiernos y la entrada de los condenados en los dominios de Satanás en el día del Juicio”.

³⁰ En este sentido, podemos decir que Juana contradice a Oldridge 2012, 8, para quien es más difícil imaginarse el Cielo que el infierno (véase también Luengo Balbás 2015, 269–271).

³¹ En Toledo, cerca de donde procedía Sor Juana, el infierno se construye con aros cubiertos de papel, engrudo y telas negras que se abren en una boca de dragón (Torroja Menéndez & Rivas Palá 1977, 49).

³² Rodríguez Ortega 2016, 231 & 236, propone que este auto lo llevaran a cabo feligreses de la parroquia por contar con muchos personajes (frente al *Auto de la sepultura*) y la necesidad de que hubiera niños (véase también, sobre el público amplio de las representaciones de Juana, Barbeito Carneiro 2007, 285).

1215).³³ Veamos ahora un pasaje del diálogo entre Dios-Padre y Lucifer (que se enfrentan de modo más directo en el *Auto* que en los otros textos, favorecidos por la estructura del diálogo), el cual nos muestra plásticamente la rebeldía que produce en algunos ángeles la llamada a la adoración a Cristo.

Lucifer – Baja, baja de lo alto
tú que así nos amenazas
y veremos en lo bajo
quién tiene maiores alas.
Yo tengo alas tan lindas
que si empieço de bolar
tengo de poner mi silla
delante la Magestad.

(Aquí toma Lucifer la silla y la arroja en alto y dize)

A mí tenéis de adorar
todos quantos sois criados
y si otra cosa pensáis
ayámoslo a las manos. (*Libro de la casa*, fol. 5r)

En el *Conorte* este arrojar de las sillas se hace más intenso y colectivo:

Y diciendo estas cosas y muchas blasfemias, tomaban de las sillas y piedras preciosas que allí estaban y arrojábanlas hacia en alto, pensando de dar al Señor con ellas y derribarle de allí abajo. Y dijo el Señor que, como ellos tenían las manos y las uñas tan grandes y fieras, no solamente tomaban una silla en cada mano, mas diez o doce, y las arrojaban en alto con grande furia [...]. (*Conorte* II, 1210)

En el pasaje del *Auto* hemos visto a Lucifer presumir de alas lindas. Y en la segunda parte del sermón 56 encontraremos descripciones detalladas de los ángeles, de sus vestiduras, pendones y joyas (Dios llega a decir que se quiere adornar con los ángeles, a la vez que con paramentos y cortinas: *Conorte* II, 1215), para las que sin duda se inspiraría Juana en el arte circundante, donde aparecían con tanta frecuencia ángeles guerreros (véase Giorgi 2005).³⁴ En la *Vida y fin* también hay alusiones a su belleza, pero el orgullo de los ángeles malos por su físico solo aparece dramáticamente desarrollado en la *amplificatio* del *Conorte*, donde unos cuantos se manifiestan de manera repetida como presumidos en exceso, frente a la humildad de los otros.

³³ Para la ciudad del Cielo en Juana de la Cruz, véase Luengo Balbás 2015, 242–250. San Miguel era de una jerarquía inferior a Lucifer, pues tenía seis alas en vez de las doce de aquel (*Conorte* II, 1216).

³⁴ En el arte peninsular del XV podemos encontrar fácilmente retablos de la angelomaquia (véase Massip 1999, 246–247). Para diversas muestras de la plasmación de la batalla celestial en el arte europeo de la época, véase Gorgievski 2010, 41 & 44–46.

Y como ellos se veían tan lindos y claros y hermosos, hablaban unos con otros y decían:

–Mira cuán lindo soy.

Y otros decían:

–Mirad qué tengo yo de alas. [...]

Y decían los unos:

–Más alas y más pintadas tengo yo.

Y respondían los otros:

–Pues nosotros no tenemos alas, mas bien contentos estamos con lo que el poderoso Dios nos dio. (*Conorte II*, 1206)

Esta conversación se sitúa entre vuelos y juegos de rayas hechos con varas (los ángeles) y lanzas (Lucifer) en los alcázares donde habitan (*Conorte II*, 1208–1209). Un aspecto lúdico que precederá al bélico que se desencadenará progresivamente en el *Conorte*, dibujado por un juego de luces que enmarca una acotación del *Auto*.

(Ahora se matan las luces y queda oscuro y comienzan a hazer ruydo como de pelea, y habla el Padre y dize tres vezes que cese la pelea, y a cada vez cesa, y la postrera vez habla el Padre maldiziendo a los malos y en cayendo los ángeles malos encienden las luces). (*Libro de la casa*, fol. 5v)

Seguramente a la idea siempre simbólica de la luz y la oscuridad pudo ayudar también la imagen de Lucas 10, 18, donde Jesucristo asegura haber visto a Satán caer como un rayo del Cielo. Este juego de luces, clave en la rudimentaria puesta en escena conventual (como se puede percibir también en nuestro apéndice), aparece explicado en la *Vida y fin*, como si, en la enmarañada red textual de la batalla celestial planteada por Juana, un texto acabara contextualizando al otro.

Tornando la bienaventurada a preguntar a su sancto ángel: “¿Pues cómo, señor, se les tornó la claridad a los que ansí oscuros estaban, según dize vuestra señoría?”; respondió el sancto ángel diziendo: “En la hora que el Señor se nos mostró en su esençia y exçelencia y claridad y hermosura, luego nos vimos todos claros. Y a nós mesmos se nos tornó la claridad en viendo la de Dios”. (*Vida y fin*, fol. 117v)

Volviendo a los protagonistas del drama, en un paralelismo establecido por Juana en este episodio entre los ángeles y los seres humanos, la Trinidad decide probar a los primeros en cuanto a la obediencia (*Conorte II*, 1211–1212). Es decir, se presupone una cierta desconfianza divina previa, aunque en el *Conorte* la autoridad da tres días a los ángeles malos para rectificar su actitud, amonestándoles con amor (*Conorte II*, 1209), tres días que no aparecen en el segundo *Auto de la Asunción* ni en la *Vida y fin* y a los que, como veremos, Juana concede mucha importancia para otorgar veracidad a

su versión de la historia sagrada. Así, a lo largo del sermón 56, los ángeles serán una y otra vez probados y tentados por Dios, que hace de espectador de la batalla, y por ello tarda en socorrer a los ángeles buenos cuando son golpeados por los malos: una actitud pasiva que repetirá en el siguiente sermón, el 57 ya mencionado, hasta que la Virgen los ayude.³⁵

En esta igualación con los hombres en cuanto sufrientes de una prueba divina como si fueran nuevos Job (que permite al Señor predicador animar a su público humano a ganar como los ángeles el Cielo “por su lanza y trabajo”: *Conorte II*, 1216), los ángeles buenos adoptan una disposición doméstica, pues, tras la batalla celestial, se dedican a barrer y limpiar la suciedad que se queda en el Cielo (*Conorte II*, 1214). Pero al tiempo que se produce esta suerte de rebajamiento, debo decir que los ángeles de Juana, personajes multiformes y dúctiles, también pueden ser igualados a la divinidad, en tanto que María y Cristo se transforman en ángeles durante dos episodios de los sermones 56 y 57 (*Conorte II*, 1217–1218 & 1231).³⁶

Frente a esta pintura de los ángeles, los demonios son animalizados, como en tantos cuadros de la época, e incluso en las representaciones teatrales, donde los actores se agenciaban de pilosidades y cuernos (Massip 1999, 255–257). Ya no se presentan solo desnudos o con figuras bestiales, sino directamente transformados en serpientes, culebras, osos, lobos, perros, toros, leones y dragones (*Conorte II*, 1210), dentro de la afición de Juana por los animales en sus visiones. Frente a Lucifer, un hediondo dragón lleno de cabezas, colas, ojos, espinas y uñas, su hueste aparece con un aspecto más unificado que destaca por una única cola que agitan todos (*Conorte II*, 1211), el mal olor y unas largas uñas, que servirán como garfios, garrotes o disciplinas (también presentes en el teatro de la época: Massip 1999, 259–260). Por su parte, San Miguel es representado no con una espada sino con una lanza tricornes (símbolo de la Santa Trinidad: *Conorte II*, 1212), que seguramente acompañaría a su actitud desafiante en el *Auto* expresada mediante un adverbio deíctico que enfatiza el aquí y el ahora performativo de la escena: “Salga luego a pelear/ el que se toma con Dios/ que lo quiero yo vengar/ muramos *aquí* los dos” (*Libro de la casa*, fol. 5r).³⁷

En el *Auto* los rasgos físicos apenas están señalados, pero en el *Conorte* se presta mucha atención a estos detalles, del mismo modo que se concretiza el tiempo de la acción: tres días dura la prueba de los ángeles buenos y tres horas

³⁵ En ningún momento se podrá plantear la batalla entre el Creador y su criatura, pues el Demonio no puede igualarse a quien lo crea: de ahí esta delegación de la lucha en terceros.

³⁶ En la transformación de Cristo, Juana juega con su consideración como Ángel del Buen Consejo presente en una versión de Isaías 9, 5.

³⁷ Al uso teatral del deíctico vuelve en la escena final cuando el Padre le llama junto a Él: “Michael, mi grande amigo,/ ven *acá* pues lo has ganado” (*Libro de la casa*, fol. 7r).

la batalla (II 1209, 1213).³⁸ También al escenario dedica más atención el libro de los sermones: la caída del Demonio y sus acólitos está así descrita en el *Conorte*: “Y que así como sonó la voz, luego empezaron a caer con muy grande estruendo, y cayeron, a deshora, todos aquellos espíritus malignos tan espesos como la lluvia cuando cae del Cielo y tan recios como rayos y relámpagos” (II, 1213); una descripción que aparece prácticamente repetida en la *Vida y fin*: “Y luego se hizo grande estruendo estando todo en tinieblas. Y con fuerte estallido cayeron de súbito más espesos al infierno que la nieve, ni el granizo, ni la lluvia, ni el hollín quando apriesa cae y el viento le trae alrededor” (fol. 118r). Podemos imaginarnos cómo serían estos estrépitos en la caída al infierno por las representaciones de la época, con fragores originados con calderos, tinas o yunques repicados (Massip 1999, 249), aunque probablemente en el convento se emplearían los primeros objetos junto a redobles de tambores, tan presentes en los sermones de Juana; y se haría contrastar este ruido caótico con los cantos y música armoniosa que acababa acompañando a los ángeles buenos, como vemos por el texto del apéndice o por el final del sermón 56.³⁹ Lo que no es probable es que el mal olor se reflejara con quema de azufre y fuegos de cierto tipo, como en las representaciones más sofisticadas de entonces (Massip 1999, 250); sin embargo, el buen olor de los ángeles buenos pudo estar significado por esos incensarios y rosas que sujetan en el *Conorte* (II, 1215 & 1218) en tanto cantan, bailan y tañen. En cualquier caso, en cuanto a técnicas de escritura, son los textos del *Conorte* y de la *Vida y fin* los que más se aproximan entre sí, como hemos visto, favorecidos por su carácter narrativo.

Tras la caída, en la *Vida y fin* (fol 118v) y en el segundo auto del *Libro de la casa* (fol. 5r) quedan las sillas vacías donde debían estar los ángeles malos; sillas que se reocupan en el *Conorte* según las distintas jerarquías (II, 1215), y de las que en el *Auto* ocupa el primer puesto la Virgen entre cantos sacados del Cantar de los Cantares, tan del gusto de Juana (*Libro de la casa*, fol. 6r). Estas sillas además introducen la mirada de Dios como público: “Hazedor de maravillas,/ Señor Dios que nos criaste,/ mira las sillas vazías/ de aquellos que derribaste” (*Libro de la casa*, fol. 6r); y algunas de ellas, en la *Vida y fin* (fol. 118r–118v), se dejan misteriosamente vacías esperando las criaturas divinas o humanas que se sienten en ellas, es decir, no son ocupadas

³⁸ En el auto Juana no alude a la fealdad y monstruosidad que adquieren los demonios, ni los presenta desnudos, seguramente porque este era un rasgo no representable (en todo caso, la desnudez se fingía con maillots de color carne o, en los demonios, con revestimiento de pelos y figuras; agradezco a Francesc Massip el apunte).

³⁹ El sermón 56 y el final del 46 (véase apéndice) alargan el episodio deteniéndose en los coros de ángeles: la canción que entonan tras la batalla y la música que producen contrastaría con las voces disonantes y los gritos de los demonios.

inmediatamente por la Virgen como en el *Auto*, siendo la *Vida y fin* la única obra de las tres que no fusiona la tradición de la Asunción con la angelomaquia (recordemos que el sermón 56 tampoco fusiona estas tradiciones, frente al 46 o el 57 del *Conorte*). De modo que la batalla acaba con una simbólica reocupación de sillas que tenía su apoyo en la iconografía: así en una pintura anónima del siglo XIV del Louvre la mitad de las sillas reservadas a los ángeles debajo del trono de Dios están vacías (Gorgievski 2010, 41).

Con esta narración dramática de la angelomaquia el Señor corrige la versión que circula en la Tierra (de acuerdo a su actitud instructora en las celebraciones que señalé en el primer apartado de este artículo), y así la franciscana establece la versión definitiva, superior a todas las escritas en la historia previa de la Iglesia, corroborada en su *Vida* y celebrada en su monasterio, haciendo hincapié en la novedad de la espera de tres días, como si la del *Conorte* fuera la versión más acabada:

Y declaró el Señor diciendo que, aunque tienen acá en la Tierra escritas algunas cosas de la creación de los ángeles, y del caimiento y venganza de los malos y soberbios y de la santificación de los ángeles buenos, y de los gozos y consolaciones que Él les ha dado y da cada día y dará para siempre, que no está todo tan entero y cumplido como ello fue. Porque los que lo escribieron no lo vieron ni supieron ellos así como Él mismo, que los crió y derribó a los que erraron contra Él. [...] Y dijo el Señor: Dicen algunos que, como Lucifer y los otros espíritus de maldad pecaron, luego los derribó y destruyó Él; los tales no dicen verdad, que primero los esperó por tres días y los amonestó muchas veces. (*Conorte* II, 1219)⁴⁰

3. Final: Sobre la batalla celestial y el *Auto de la Asunción*

En este trabajo he señalado solo algunos desarrollos y diferencias entre los textos que nos cuentan la batalla celestial, con la intención de que este ejemplo sirva para hacerse una idea del gran teatro visionario que despliega Juana. Parece claro que a Juana le atrae esta historia porque es protagonizada por ángeles y le intrigaba su historia bélica, que reproduce de manera única nada menos que en las tres obras producidas por su mediación. Lo que no podemos saber es el orden de escritura de estos textos: si Juana empezó por el relato más largo, el del *Conorte*, pasó por el siguiente en extensión de la

⁴⁰ Cf. esta seguridad en la versión de Juana con las precauciones de la introducción al *Conorte* II, 227: “Y si en este dicho libro y libros que de él se puedan hacer fuere alguna cosa que parezca no bien dicha, no se ha de echar la culpa al mismo sapientísimo Espíritu Santo, el cual dice, hace y enseña todas las cosas muy perfectamente, sino a quien lo escribió, porque pudo la péndola errar o la memoria en algo trascordarse”.

Vida y fin, y desembocó en el teatro del segundo auto del *Libro de la casa*, o si la cronología fue la contraria. Independientemente de que el *Libro del conorte* precediera al de la *Vida y fin* porque este se escribe en los últimos años de su vida, completándose tras su muerte (Triviño 2005, 104; Ibáñez 2016, 13), y de que el *Libro de la casa* sea posterior por el tipo de letra y porque incluye sucesos de otras monjas del monasterio (aunque el *Auto* fuera compuesto o celebrado, siguiendo las indicaciones del sermón 46, al tiempo de sus sermones), lo cierto es que la versión del *Conorte* parece la más completa y definitiva, a juzgar por las propias palabras de Juana señaladas.

Por otro lado, enmarcado en el contexto homilético, el *Auto* se podría postular como *lectio* transformada en representación en una línea de interpretación defendida hace unos años por Cátedra 2005, 128. Seguramente el buen olfato teatral de Juana la llevaría a recordar y recrear las representaciones de la angelomaquia que pudo contemplar en Toledo. Ciertamente, lo que ella nos presenta es una manifestación tempranísima de puesta en escena de la historia sagrada que va más allá de tropos y autos religiosos al uso (*Ordo Prophetarum*, *Visitatio sepulchri* u *Officium Pastorum*) representados en las iglesias del Bajo Medievo europeo y castellano (véase Gómez Moreno & Sanmartín Bastida 2002, 1088–1091). Pero Juana pudo nutrirse de los misterios que se celebraban en la Catedral de Toledo durante el siglo XV: como documentan Torroja Menéndez y Rivas Palá, en esta centuria hubo una *Visitatio sepulchri* con las tres Marías, una presentación de Cristo en el templo, y, más importante, una *Rrepresentación de Nuestra Señora de la Asunción* en los tiempos de la juventud de Juana (véase Torrojas Menéndez y Palá Rivas 1977, 191).⁴¹ Tal vez una Juana de doce años, durante el Corpus toledano de 1493, la contempló antes de irse al monasterio de Cubas, y la obra pudo llevarse a Illescas, de la misma diócesis, donde vivía en la casa-palacio de un tío suyo (véase Gómez López 2004, 1234). Aun así, lo más probable es que este auto asuncionista de la catedral toledana no incluyera una angelomaquia, sino que tuviera relación con el auto XXXII del *Códice de Autos Viejos* (de la segunda mitad del XVI y con piezas religiosas de tradición medieval), algunos de cuyos versos coinciden con los del primer auto del *Libro de la casa* o *Auto de la sepultura*.⁴²

⁴¹ Asimismo, entre 1493 y 1510, se representaron treinta y tres obras en la catedral: entre otras, los autos *El pecado de Adán*, *Los santos padres*, *La tentación de Cristo*, el *Auto de la degollación de San Juan*, el *Auto del Bautismo de Cristo*, el *Auto del sacrificio de Abraham* y el *Auto de la Ascensión*.

⁴² Quirante Santacruz 2001 pone en relación el auto XXXII del *Códice de Autos Viejos* con el auto representado en la Catedral de Toledo con motivo del Corpus a través del *Auto de la sepultura* del *Libro de la casa*. Para un análisis más detallado de la filiación de los autos de la Asunción de este código y, en general, de toda la tradición asuncionista medieval peninsular, con edición de textos incluida, véase Juliá Martínez 1961.

¿De dónde sacaría entonces Juana que hubiera en el segundo auto una angelomaquia previa a la Asunción de la Virgen, y que además esté provocada por una anunciada ascensión (y reinado) de Cristo en los Cielos, no por la de María? Aunque la angelomaquia está presente en el teatro del XVI, no se encuentra unido a la Asunción en la *Leyenda áurea* ni en los evangelios apócrifos (véase Rodríguez Ortega 2016, 234–235) este episodio que resta importancia a la protagonista de su día y que de hecho acaba con San Miguel hablando y cerrando la función.⁴³ Sin duda, nos encontramos con uno de los rasgos más originales de la obra de Juana (o del convento, si no aceptamos su autoría), que ella puede justificar por esa corrección del guion que persigue Dios, y que sería también factible explicar por la fusión de la Virgen del Apocalipsis y su derrota del dragón con la batalla celestial, sin necesidad de pensar que “desvió el tema”, como comenta Juliá Martínez 1961, 246.⁴⁴ Si consideramos la predilección por el Apocalipsis mariano y los ángeles que muestra Juana en su obra quizás no es sorprendente que en su convento se haga precisamente teatro con el *Auto de la Asunción* al tiempo que los ángeles conservan protagonismo re-interpretando el libro de Juan Evangelista.

De todos modos, debo decir que Juana reconoce la dificultad de su empresa: en la *Vida y fin* asegura que el episodio de la batalla celestial y la caída de los ángeles rebeldes es un relato complicado de escribir. Esto lo comenta en un bello pasaje que quiero recoger, como colofón, pues en él Juana reflexiona sobre esta dificultad en boca de su ángel Laurel antes de que este cuente cómo sucedió todo, y después de que ella le pregunte por qué los buenos quedaron tan bellos, y los malos sucios y hediondos.

Cosas son esas que, para te las declarar, será menester mucho espacio,
y tú alcanzar alto entendimiento, porque las cosas que en el Cielo
pasaron y se contrataron entre Dios y los ángeles, buenas y malas, antes

⁴³ Hay algunas obras del *Códice de Autos Viejos* donde encontramos alusiones a la batalla de los ángeles y la caída de Lucifer: la *Farsa del Triunfo del Sacramento* (LXXXI) y el *Auto de acusación contra el Género Humano* (LVII); también aparece en *La victoria de Cristo* de Bartolomé Palau, pero estas obras no son de temática mariana (agradezco a Mercedes de los Reyes el apunte). Por otro lado, la angelomaquia está presente en celebraciones medievales desde al menos el siglo XV, por ejemplo en el Corpus catalán o en un torneo napolitano (Massip 2003, 108–109 n127), y hubo demonios, aunque sin batalla (el tono era lúdico), en una *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* de Tarragona (Juliá Martínez 1961, 204–210; Massip 2008, 246–247, la sitúa en 1388).

⁴⁴ Juliá Martínez atribuye este desvío a una exaltación de la Concepción de la Virgen que, según él, se anuncia en la copla colofón incluida en su edición (1961 334), que no aparece en el manuscrito, aunque sí una alusión a la oración por la concepción de María que se recita el día de la Asunción (*Libro de la casa*, fol. 39v). Por otro lado, también esta relación de la angelomaquia con la Asunción puede encuadrarse, como me sugiere Ángel Gómez Moreno, en un desarrollo de la tipología bíblica de evolución por contraste (luz-Virgen y oscuridad-Lucifer, lucha frente a armonía final), favorecido en este caso por el juego de luces.

que cayesen los dañados en el hondón del infierno y quedasen las buenas, piadosas y justas limpias con su Dios y criador [...], no se podían scrivir por vía humana, ni bastaría papel, ni tinta, ni abía pëndola que lo sufriese. (*Vida y fin*, fol. 116v)

Mas en esto, como en otras cosas, Juana no se amilana y se lanza en numerosas tentativas a explicar lo difícil. Como resultado, tenemos una batalla celestial que corrige la versión oficial de su tiempo y que nos muestra a toda una directora de escena, dramaturga y compositora que merece la pena descubrir entre los muros conventuales de inicios del siglo XVI. Ciertamente, se podría postular que ella compuso los autos del *Libro de la casa*, dado el sentido dramático de sus textos y por la propuesta de puesta en escena del segundo que adjuntamos. Creemos que nuestra lectura de este *Auto de la Asunción*, contextualizado con las angelomaquias presentes en la *Vida y fin* y en el *Conorte*, nos invita a contemplar al menos esta posibilidad.

Apéndice: Instrucciones para la puesta en escena de la batalla celestial⁴⁵

Y dijo su divina Majestad: Que hagan en la tierra una remembranza y auto muy devoto y provechoso para las ánimas y personas fieles, el cual auto y remembranza ha de ser del ensalzamiento y asunción de la misma Reina de los Cielos y del caimiento de los ángeles.

Y ha de ser hecho de esta manera: Que han de hacer un tablado muy alto y adornado y empamentado, como a manera del Cielo y con algunos asentamientos a manera de sillas, y allí una silla más alta y adornada que todas, y en ella asentado uno muy apuesto y vestido y autorizado, el cual esté puesto en lugar de Dios Padre. Y por semejante, estén en las otras sillas y por todo el tablado muchos niños y mancebos de buen parecer, y todos muy vestidos y apuestos y con alas pintadas como ángeles.⁴⁶ [...]

Y luego ha de hablar el que está en la silla más alta en lugar de Dios Padre, con voz muy autorizada y poderosa, cantando lo más preciosamente que pudiere. Y ha de amonestar a todos aquellos que están hechos como ángeles

⁴⁵ Tomo este fragmento del *Conorte* II, 1101–1103, suprimiendo las frases que se refieren al papel de la Virgen y no al de los ángeles, y contrastándolo con la edición de Triviño 2006, 154–156. Corrijo la puntuación y acentuación de ambas ediciones.

⁴⁶ Rodríguez Ortega 2016, 237–238, atribuye al segundo auto del *Libro de la casa* un movimiento hacia el coro que se da en el primero, lo cual le hace pensar que se pondría en escena en la capilla. Sin embargo, en esta obra se nos indica que el *Auto de la Asunción* se representa en el refectorio, lo cual llama la atención por la puesta en escena que implican las instrucciones (“en el que hazen el día de la sancta Asumpción en el refitorio concedió el Señor grandes gracias, y dijo el mismo Señor en un sermón que hizo en el santo *Conorte* de la sancta Asumpción que gustaba se hiziesse y dio la industria para ello, y no tan solamente concedió el Señor gracias en el *Auto* sino también a quien dixere que se haga y ayudare a poner el tablado”: *Libro de la casa*, fol. 40r).

que le adoren y obedezcan, pues es su Dios y criador, y ellos sus siervos y obra de sus manos.⁴⁷ Y después que los haya amonestado por tres veces y algunos de ellos hayan dicho y porfiado que no le quieren obedecer ni adorar, hecha la pelea de los malos y de los otros buenos –que también han de responder y decir que quieren adorar y obedecer a su Dios y criador y humillarse debajo de su mano poderosa–, y después que haya salido el que estuviere en lugar del arcángel San Miguel, con una lanza muy pintada y larga y al cabo de ella tres hierros muy lúcidos –los cuales tres hierros en una lanza signifiquen la Santísima Trinidad que son tres personas y un solo Dios verdadero, en cuyo poderío y virtud venció el arcángel San Miguel aquel gran dragón Lucifer y a toda su compañía que con él consintieron en el pecado–, porque, en aquel día que el glorioso príncipe Miguel peleó con Lucifer y con toda su hueste, tenía una lanza en su mano con tres hierros, linda y pintada grande y resplandeciente y preciosa sin comparación.⁴⁸ Y han de hacer la pelea muy grande estruendo, como que los ángeles buenos derriban en la pelea a los malos.

Y de que hayan acabado de pelear, escóndanse los que desobedecieron y son figurados a los demonios, porque parezca que los han derribado. Y luego aparezcan los ángeles, que quedaron muy hermosos y gozosos y alegres, y el Padre celestial que les está dando muy grandes galardones y bendición, y ellos todos estén cantando y tañendo y adorando y dando gracias y loando y bendiciendo muy humildosamente a su Dios y Criador porque les dio victoria en la batalla y nos los derribó con los otros malos. Y como haya acabado el que está en lugar de Dios Padre de decir cómo santifica a todos aquellos ángeles buenos, muestren las sillas cómo quedaron vacías, diciéndolo todo cantando a coplas, según que el Espíritu Santo alumbrare y enseñare a los que lo hubieron de hacer y mandaren ordenar.

Y luego tomen todos los ángeles, dijo el Señor, a Nuestra Señora. Y ensálcenla y súbanla, con muchos cánticos y honra e instrumentos, y asíéntenla en la silla que estuviere junta y más cercana al que está asentado en la silla grande, en lugar de Dios Padre [...]. Y diciendo también y cantando, en las coplas y canciones, cómo manda y posee Nuestra Señora, por su humildad, lo que Lucifer y todos los demonios perdieron por su gran soberbia y maldad. Y cómo, por ser ella Madre de Dios, Virgen pura y humilde, y santa

⁴⁷ En estas instrucciones no se menciona el anuncio de la ascensión de Jesús a los Cielos, de adoración obligada, que es el motivo final para la rebelión de Lucifer en el sermón 56, en la *Vida y fin* y en el *Auto*.

⁴⁸ La simbología del número tres es clara en Juana. Por otro lado, la amonestación del Padre repetida tres veces también está en el *Auto* (véase la acotación reproducida sobre la caída de los ángeles), pero aquí aparece desarrollada la negación de los ángeles rebeldes a obedecer.

y perfecta y acabada y cumplida de todas las virtudes, fue causa que se llenen de hombres todas las sillas del Cielo que, por la soberbia y desobediencia y maldad de Lucifer y de sus ángeles, fueron vacías.

Y allende de esto, hagan, en este santo día de Nuestra Señora, lo que más el Espíritu Santo les alumbrare.⁴⁹ Porque todo cuanto gastaren en hacer esta remembranza y otra, u otras, que en ese santo libro están mandadas, y todo el trabajo y diligencia que en ellos pusieren, será muy bien galardonado de Dios. Y los que lo hicieren y mandaren hacer habrán grandes indulgencias de Dios, dijo Él mismo, y le harán en ello mayor servicio y placer que criatura humana podría decir ni creer ni pensar. Y que el gasto y el trabajo en ser el tiempo templado no puede ser mucho, ni el peligro. Y el galardón y devoción y provecho de los fieles será grande delante el acatamiento divino.

⁴⁹ Esta frase, que se repite un par de párrafos antes, parece mostrar que Juana deja una cierta libertad de improvisación a sus actores y que considera dúctil la historia sagrada. Por otro lado, vemos aquí las referencias económicas que he mencionado antes. Agradezco a Sofie Kluge el haberme invitado a participar en este monográfico.

Bibliografía

- Asensio, Eugenio 1954, “*Fonte Frida: O encuentro del romance con la canción de mayo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 4, 365–388.
- Barbeito Carneiro, M^a Isabel 2007, *Mujeres y literatura del Siglo de Oro: Espacios profanos y espacios conventuales*, Madrid.
- Boon, Jessica en prensa, “Visionary Preacher as Marian Apocalyptic Prophet: The *Conorte* of Juana de la Cruz, 1481–1534”, *The End of the World in Medieval Life and Thought: In Honor of E. Ann Matter*, eds.: Eric Knibbs, Jessica A. Boon & Erica Gelser, New York.
- Boon, Jessica 2018, “At the Limits of Gender: Jesus, Mary, and the Angels in the Visionary Sermons of Juana de la Cruz (1481–1534)”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 48, 2, 263–303.
- Cátedra, Pedro 2005, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid (*Biblioteca Románica Hispánica* II.444).
- Cortés Timoner, María del Mar 2004, *Sor Juana de la Cruz (1481–1534)*, Madrid (*Biblioteca de Mujeres* 59).
- García-Bermejo Giner, Miguel 1996, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca (*Obras de referencia* 9).
- García de Andrés (ed.) 1999, *El Conhorte: Sermones de una mujer. La Santa Juana (1481–1534)*, Salamanca, 2 vols. (*Espirituales Españoles: Serie A, Textos* 49).
- García de Andrés 2012, *Teología y espiritualidad de la Santa Juana: Una mujer predicadora*, Madrid (*Agua viva* 8).
- Giorgi, Rosa 2005, *Angels and Demons in Art*, ed.: Stefano Zuffi, trad.: Rosanna M. Giammanco Frogia, Los Angeles.
- Gómez López, Jesús 2004, “Juana de la Cruz (1481–1534) ‘La Santa Juana’: vida, obra, santidad y causa”, *La clausura femenina en España: Actas del Simposium (II) (1/4-IX- 2004)*, dir.: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial (*Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas* 20), 1223–1250.
- Gómez Moreno, Ángel & Rebeca Sanmartín Bastida 2002, “Apéndice VI: El teatro medieval”, *Diccionario filológico de literatura medieval española: Textos y transmisión*, eds.: Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías, Madrid (*Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica* 21), 1081–1106.
- Gorgievski, Sandra 2010, *Face to Face with Angels: Images in Medieval Art and in Films*, Jefferson.
- Jones, David Albert 2011, *Angels: A very Short Introduction*, Oxford (*Very Short Introductions* 287).
- Juliá Martínez, Eduardo 1961, “La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español”, *Boletín de la Real Academia Española*, 41, 163, 179–334.

- Ibáñez, Isabel 2016, “Introducción”, Tirso de Molina, *La Santa Juana: Primera Parte*, Nueva York/ Madrid (Instituto de Estudios Tirsianos 26), 11–101.
- Libro de la casa y monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, BNE ms. 9661.
- Luengo Balbás, María 2015, “Juana de la Cruz: Vida y obra de una visionaria del siglo XVI”, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense.
- Massip, Francesc 1999, “El infierno en escena: Presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”, *Euskera*, 44, 239–265.
- Massip, Francesc 2003, *La monarquía en escena: Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid (*Música y teatro religioso y medieval* 7).
- Massip, Francesc 2008, “El teatre en l’època del *Libro de Buen Amor*”, *El Libro de Buen Amor: textos y contextos*, eds.: Guillermo Serés, Daniel Rico & Omar Sanz, Valladolid, 237–255.
- Massip, Francesc 2013, “Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (siglos XII–XV)”, *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI–XV)*, ed.: Santiago López Martínez-Morás, Marina Meléndez Calo & Gerardo Pérez Barcala, Santiago de Compostela, 263–300.
- Morreale, Margarita 1980, “La General estoria de Alfonso X como Biblia”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir.: Giuseppe Bellini, Venecia, 767–773.
- Muñoz Fernández, Ángela 1995, *Acciones e intenciones de mujeres: Vida religiosa de las madrileñas (ss. XV–XVI)*, Madrid (*Mujeres en Madrid*).
- Oldridge, Darren 2012, *The Devil: A very Short Introduction*, Oxford (*Very Short Introductions* 315).
- Oteiza, Blanca 2016, “Documentos y recreaciones de sor Juana: *El libro de la casa*”, *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed.: Blanca Oteiza, Nueva York/ Madrid (Instituto de Estudios Tirsianos 25), 15–36.
- Quirante Santacruz, Lluís 2001, “La Asunción de la Virgen en el *Códice de Autos Viejos*”, en su *Del teatro del ‘Misteri’ al misterio del teatro*, ed.: Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, 177–185.
- Rodríguez Ortega, Davinia 2016, “Recuperación de dos autos del convento de la santa Juana”, *Impossibilia*, 12, 225–259.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro 2002, “Biblias romanceadas”, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, eds.: Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías, Madrid (*Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica* 21), 212–223.

- Sanmartín, Rebeca & Francesc Massip 2017, “La danza de espadas en el *Libro del conorte* de Juana de la Cruz”, *Revista de Poética Medieval*, 31, 15–38.
- Sanmartín Bastida, Rebeca 2012, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander (reimpr. Londres 2017).
- Surtz, Ronald 1982, *El libro del Conorte*, Barcelona (*Biblioteca Universitaria Puvill* 4: 2).
- Surtz, Ronald 1990, *The Guitar of God: Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481–1534)*, Filadelfia (*Middle Ages Series*).
- Torroja Menéndez, Carmen & María Rivas Palá 1977, *Teatro en Toledo en el siglo XV: “Auto de la Pasión” de Alonso del Campo*, Madrid (*Anejos del Boletín de la Real Academia Española* 35).
- Triviño, M^a Victoria 2005, *Mujer, predicadora y párroco: La Santa Juana (1481–1534)*, 2^a ed., Madrid (*BAC: Bibliografías* 1).
- Triviño, M^a Victoria 2006, *Inspiración y ternura: Sermones marianos de la Santa Juana (1481–1534)*, presentación: mons. Antonio Cañizares, Madrid (*Estudios y Ensayos BAC: Espiritualidad* 93).
- Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, Esc. K-III-13.