

El teatro escolar colonial al servicio teopolítico del imperio en *El amar su propia muerte* de Espinosa Medrano

Jorge Luis Yangali Vargas

*A la heroica provincia de Concepción
y por los cien años del teatro del Colegio Estatal María Inmaculada*

Introducción

La comedia *El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano, apodado el Lunarejo, forma parte, según el corpus que a la fecha conocemos del autor, de uno de sus temas de mayor interés y el que más lo acerca —y junto a él a la comunidad letrada del Seminario San Antonio Abad que él integró— a los propósitos teopolíticos imperiales. Como se puede comprobar en la totalidad de su obra, el tema mariano constituye, si no su principal, el de mayor interés.¹ La respuesta al por qué de este interés la podemos hallar en su sermonario titulado *La novena maravilla*, específicamente en el sermón “La oración panegyrica a la concepción de Nuestra Señora en la Catedral del Cuzco” (1670), en donde dice:

No me embaraço en demostrar la definibilidad de este Misterio: [el de la Inmaculada Concepción] que predico en el Cuzco, y no en Consistorio de Cardenales. Ya veo, que en nuestro siglo se dignó el Espíritu Santo de alumbrar más la opinión pía, encendiendo los aplausos del mundo, que la aclama, el zelo de los Reyes Católicos, que la autorizan, la autoridad de la Sede Apostólica, que la apadrina. Entre todos los Príncipes Christianos de descollo, qual suele el Cypres entre las mimbres, el piadosísimo señor Rey Don Felipe el grande (que de Dios gozas) a instancias de tu devoción se halla hoy este Artículo promovido al sublime estado que admiramos. A su zelo se deve el desembaraço, que oy goza, para canonizarse en dogma de Fe. (f. 55)

En esta cita comprobamos cómo Espinosa Medrano marca territorialmente su discurso en el Cuzco, desde donde se embarca en la tarea de la defensa del dogma de la Inmaculada. También notamos cómo el Lunarejo se suma con su ‘Artículo’ no a una tarea emprendida por una orden religiosa en particular, sino a la pretensión imperial, toda vez que la defensa del dogma fue acaudillada por el mismo Rey de España.

La construcción dramática del dogma de la inmaculada involucra tanto a quien lo enarbola en la tierra como al estandarte mismo. Desde mi punto de vista, en la obra del Lunarejo, *El amar su propia muerte*, dos de sus personajes, Barac y Jael, configuran a los principales agentes del dogma. Por lo tanto Barac vendría a ser el abanderado Cypres y Jael la insignia en la que se cifra la intervención de la voluntad divina, esto es la Virgen Inmaculada, deidad católica que se hace presente al ser representada en tierras virreinales. Espinosa Medrano, consciente de su ubicación en la periferia, cual rama del Cipariso, inflama con sus textos el dogma que la misma corona propugna. Y es en la extensión de esta lectura del sermonario como pretendo acercarme a la comedia del letrado cuzqueño.

El inmaculista Espinosa Medrano

En el sermón antes citado, en el pasaje en el que luego de reseñar brevemente la historia de la lucha por la afirmación del dogma que dio mano a un sinnúmero de manifestaciones discursivas, Espinosa Medrano se interroga si todo está visto o dicho y se responde de la siguiente manera: “Todo: No? pues falta el reparo de la mejor seña de nuestras esperanzas” (f. 58). Esta mejor ‘seña’ estará constituido por:

querubines de estatura Gigantea [...] Thomás de Aquino y Alberto el Grande. Éstos son los querubines de la iglesia, los Gigantes de la sabiduría, los Maestros del mundo, los Oráculos de la Christiandad [...] que escudando con sus alas y plumas el Arca Virginal, han defendidola valentísimamente de las hostilidades del Gentil, que mofa; del Heresiarca, que impugna; del judayzante, que blasfema [...] Y a Thomás se deve todo este Museo de Elogios, [los de Espinosa Medrano] todo este ejército de argumentos, toda esta artillería de escritos; toda esta tempestad de aclamaciones.² (f. 58-9)

Tomemos en cuenta el ávido interés de Espinosa Medrano por el pensamiento de Tomás de Aquino, el que lo impulsó a la elaboración de su libro titulado *Philosophia Thomística* (1688), del cual se publicó solo el primer volumen: *La lógica*.³ Espinosa Medrano es totalmente consciente y conocedor de la

posición frente al dogma de la Inmaculada Concepción, tanto de Alberto Magno como de Tomás de Aquino, quienes están ubicados más bien, contrariamente a lo que afirma Espinosa Medrano, entre los anti inmaculistas. Juan Luis Bastero nos habla de anti inmaculistas e inmaculistas. Entre los primeros ubica a San Anselmo, San Bernardo, San Alberto Magno, Santo Tomás, Alejandro de Hales y otros que “niegan la concepción sin mancha de María, al no considerarla compatible con la universalidad de la redención” (25). Entre los inmaculistas, ubica a: Eadmero, discípulo de San Anselmo; la escuela franciscana representada por Guillermo de Ware (1300), maestro de Duns Scoto, también inmaculista; y Francisco Maironis, entre otros. Sin embargo, mediante el ejercicio retórico de la cita anterior, Espinosa Medrano muestra su ingenio verbal al ubicarlos como defensores de la fe católica ante los ‘gentiles’, ‘heresiarcas’ y ‘judayzantes’, y los hace partícipes de la defensa del dogma inmaculista.

En el “Sermón panegyrico primero al Glorioso doctor de la iglesia Santo Tomás de Aquino, en la fiesta que le haze el insigne Seminario de San Antonio el magno, en el Convento de Predicadores del Cuzco”, sermón que forma parte de *La novena maravilla* (1695), el Lunarejo recuerda el valor de la prédica de Tomás de Aquino contra la “amenaza protestante” al manifestar que: “[a]vian envenenado los purísimos cristales de nuestra Religión el Dragón de Alemania Lutero, el Basilisco de Francia Calvino, y los demás infames Aspides del Norte” (f. 244). Por lo tanto, resulta sugerente proponer que los versos finales de Jabín, personaje de *El amar su propia muerte*, aludan a este lenguaje culebraico.

El vincular la defensa política del dogma, encarnada en la figura del Rey Felipe IV, a la defensa teológica de la misma por parte de los letrados, abanderada principalmente en Tomás de Aquino, le permite trasladar la posibilidad de la defensa del dogma hasta su propia persona, pues Espinosa Medrano se considera su discípulo.⁴ Esta traslación no debe de reducirse solo al plano individual sino más bien al grupo letrado que Espinosa Medrano representa. De ahí su insistencia en situar su prédica en la ciudad del Cuzco. Esto se hace visible en el “Prefacio al autor de la *Lógica*”, en donde expone:

Yo profeso la escuela tomista. Y ¿podría profesar otra, habiéndome criado desde mi niñez y educado hasta la prefectura de la cátedra primaria en el insigne seminario mayor de San Antonio del clero? Ciertamente es que, por gran don de Dios, nos hemos embebido con avidez de sólo la pura, auténtica, y genuina doctrina del Maestro Angélico, y se la brindamos a los demás sin envidia. (328)

Este trasvase nos permite establecer un paralelo con la obra *El amar su propia muerte*, en la cual la figura política está representada por el personaje de Barac y la figura de ingenio letrado en el personaje de Jael. En tal sentido, no todo ha sido dicho. Y la mejor ‘saña’ puede decirse desde América por un discípulo de Tomás de Aquino. Un ejemplo de esa mejor ‘saña’ constituye *El amar su propia muerte*. Úrsula Ramírez Zaborosch sostiene que la obra de Espinosa Medrano, al igual que las de Calderón y Mira de Amescua, quienes también elaboraron obras con el tópico del enfrentamiento entre Jael y Sísara, constituye un “[c]ompromiso e intención doctrinal” (281).⁵ Por ende, la representación de la pieza teatral puede entenderse en un marco apologético contrareformista de rechazo al protestantismo.

Aproximaciones al contexto de producción y recepción de *El amar su propia muerte*

La comedia, de acuerdo a los versos finales de la misma, fue escrita cuando Espinosa era colegial del Seminario Antoniano:

El doctor Juan de Espinosa
Medrano, aquél a quien debe
el Seminario Antoniano
créditos que lo engrandecen,
la sacó a luz, cuando era
colegial actual, y espera
que le perdonéis las faltas
si en tal pluma caber pueden.⁶ (2943-50)

El término ‘colegial’ ha dividido a la crítica entre quienes sostienen que la obra fue escrita en la juventud del autor entre los años 1645-1650, cuando aún era estudiante del Seminario San Antonio Abad (Cisneros, Guibovich, Chang-Rodríguez, Silva Santisteban, Arrom y Villuti [*Amar*]), y quienes sostienen que fue escrito entre 1650 y 1668, cuando Espinosa Medrano ejercía la cátedra en dicho seminario (Ramírez y de algún modo Rodríguez Garrido).⁷ Si tomamos en cuenta la producción de temática mariana escrita por Espinosa Medrano, que va de 1656 a 1682 según los sermones recogidos en *La novena maravilla*, y si asumimos que el tópico de la defensa del dogma de la Inmaculada avivó la pluma teológica y poética del Lunarejo, *El amar su propia muerte* constituye un ejercicio de teatro escolar (Rodríguez “Espinosa”) practicado por los antonianos para la apropiación, filiación y demostración del dogma imperial de parte de los colegiales reales, entre ellos el propio autor.⁸

Incorporo a estos datos dos sucesos que Vargas Ugarte recoge en su *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, en el que reseña la recepción en tierras americanas de Bulas o Breves papales entre los años de 1661 y 1665, que fueron motivo de festividades religiosas que, como en el caso chileno, incluyeron la representación de un auto sacramental.⁹

Cuando el 2 de julio de 1664, se tuvo la noticia de la concesión para España e Indias, del Oficio y Misa propias de la Inmaculada con octava, fue grande el contento de todos y generales las demostraciones de alegría con que se festejó su anuncio. En Lima, por ejemplo, al recibirse el 5 de septiembre del siguiente año, la Cédula Real que acompañaba al Breve de Su Santidad, ordenóse publicarlo con trompetas y atabales, asistencia del clero y de la nobleza. En el colegio de la Compañía de Jesús de Santiago de Chile se celebró también con este motivo una fiesta, representando los colegiales un Auto Sacramental, en que los diversos reyes de la tierra daban gracias al Soberano Pontífice por el honor otorgado a María. (Vargas Ugarte, *Historia* 130)

Hay que preguntarse e investigar si *El amar su propia muerte* también fue representado en una de aquellas fiestas de recepción de los edictos papales. Sin embargo, estos datos nos permiten inferir la posibilidad de su representación fuera del ámbito escolar entre 1656 y 1665. Rodríguez Garrido contextualiza la escritura y representación en tiempos en los que se tiene la intención de presentar al Seminario de San Antonio Abad —en abierta disputa con la orden jesuita para detentar la administración de una universidad en el Cuzco— como una institución forjadora de identidad cultural local en la que sus integrantes tienen dominio tanto de las letras sagradas como de las profanas.

También resulta factible que uno de los montajes de la obra del joven Lunarejo haya coincidido, si seguimos la creencia popular cuzqueña vigente hasta la fecha, con el nombramiento, en 1651, de la Virgen Inmaculada como patrona de la provincia con el título de “Nuestra Señora en el Misterio de la Purísima Concepción a la que se le llama La Linda”. José Ramón Alcántara sugiere que el abanderamiento teopolítico mariano de Espinosa Medrano debe entenderse como el sentir de un conjunto de letrados americanos, entre los que se cuenta a Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en la Nueva España.¹⁰ En el caso de los dos últimos, pusieron sus plumas al servicio de la consolidación del dogma imperial figurado en la devoción por la Virgen de Guadalupe.¹¹ De este modo, los letrados novohispanos y

peruanos sentaron las bases de la tradición cultural, teológica y política más potente entre los católicos hispanoamericanos.

Sobre el público receptor de la obra, Eduardo Hopkins sostiene que “el auditorio previsto por la comedia está compuesto por españoles y población andina bilingüe o hispano hablante. La intervención de esta última queda advertida por la constante metaforización de la figura de Jael como sol” (993). En razón de esta audiencia, la obra de Espinosa Medrano reunirá en Jael, protagonista de *El amar su propia muerte*, todos los signos marianos convencionales de la época y destacará aquel que tiene que ver con lo lumínico, de fácil asociación por parte de la élite andina. Esta estrategia del teatro evangelizador que el Lunarejo emplea es notable, pues además de vincular a Jael con la mujer del *Apocalipsis* que aparece en el cielo “vestida de sol”, direcciona la posibilidad de que se la interprete como la aurora del verdadero sol que sustituyó al sol del credo idolátrico inca.¹²

El liderazgo resolutivo de Barac

La obra se abre con Sísara expresando un doble discurso, uno íntimo y de enredo y el otro colectivo y bélico, en el que arenga a sus soldados: “Sísara soy, soldados, brazo diestro/ del rey Jabín y soy general vuestro./ y pues Sísara alienta vuestros bríos/ viva Canán y mueran los judíos” (13-16).¹³ Estos versos permiten situar la comedia en su pliegue bíblico, específicamente del Antiguo Testamento, para recrear la lucha que sostiene el pueblo elegido por Dios para librarse del pueblo cananeo que lo viene oprimiendo por más de veinte años.¹⁴ En su discurso íntimo, por otro lado, Sísara nos informa de su empeño en seducir a Jael, pese a estar casado con una tal Irene. Jael está casada con Heber Cineo, hebreo que tiene paz (un pacto) con Jabín, el rey de los cananeos. Dicho pacto les permite a él y a su esposa Jael vivir ocupados en “sus huertas caseríos y ganado” (56), ubicados muy cerca del campo de batalla, a orillas del río Cisón, en el monte Tabor. Espinosa Medrano nos invita a leer o a ser espectadores de la obra entre estos dos planos de distribución espacial del escenario, paralelos y complementarios entre sí: la resolución del conflicto bíblico y la resolución del enredo amoroso, en el que la fresa de la torta es Jael y los deshonestos pretendientes son Sísara y Jabín. A estos se propone hacer frente, en defensa de su propia honra, Heber Cineo, esposo de Jael.

Sísara, al mencionar a los líderes políticos del pueblo judío, dice de ellos: “los acaudilla un viejo loco/ [...] Una mujer también, según la fama,/ los gobierna, qué Débora se llama” (18-22). En este conflicto bélico, del lado

judío hay dos figuras centrales: Barac y Débora, el primero caracterizado por su edad y la segunda por su posición de gobernadora del pueblo israelita. Sin embargo, el personaje de Débora solo es mencionado pues nunca la veremos en escena. Esto le permite a Espinosa Medrano concentrarse en la figura de Barac, tanto en su rol de líder político como en el de jefe militar en la causa por la independencia de su pueblo de manos cananeas. Barac constituye, como líder político, el abanderado de la causa hebrea y, como autoridad, es quien refrenda o sanciona las conductas de los personajes israelitas. Por ejemplo, es él quien al final de la obra acredita la nobleza y la honestidad de Jael. Nótese los versos en los que Barac ratifica la victoria de los palestinos sobre los cananeos por intervención de Jael: “De Jael es la victoria./ Triunfe Jael, pues le debe/ Palestina sus trofeos/ y Judea sus laureles” (2901-4). En tal sentido, y siguiendo los cánones de la *Comedia nueva*, Barac prefigura la imagen del rey español, que en el correlato histórico, como vimos líneas arriba, enarbola la causa del imperio en defensa del dogma de la Inmaculada y a cuyo tributo Espinosa Medrano añade el valor de su pluma.

No se subraya la debilidad o cobardía (que sí se marca en el texto bíblico) de Barac. Espinosa Medrano silencia este atributo del Barac bíblico. Es más, la actitud de Barac es la de un guerrero valiente que, pese a la desventaja numérica del ejército israelita frente al cananeo (diez mil contra trescientos mil), arenga a sus soldados para marchar contra éstos. En su proclama, señala que junto a él se encuentra Débora (calificada por Barac como ‘sacra profetisa’ y ‘divina amazona’), a quien él ha convencido “porque un amigo de Dios/ en toda ocasión importa” (492-3). No olvidemos que la Débora bíblica cumplía las funciones de jueza, por lo que representaba a Dios, de ahí que se la califique como ‘un[a] amig[a] de Dios’. No obstante, en la obra, la profeta de Dios solo es nombrada y Barac la representa y habla por ella. De esta manera, Espinosa Medrano aglutina en Barac los rasgos que lo definen como líder político y por ende el canal para verter la profecía divina que anuncia la victoriosa intervención mariana.

¿Por qué no da Espinosa Medrano ni voz ni cuerpo a Débora, siendo ella un personaje central en el texto bíblico? A mi juicio, el autor asume una evidente posición imperial en la producción de esta comedia al destacar la figura de Barac, quien encarna las funciones políticas, militares y religiosas en la defensa del pueblo de Israel. Juan Villuti define a Barac como el “vínculo entre los sucesos terrenales y el plan creado por la palabra de Dios [...] y la figura prominente que encarna la ley en la obra, ya que vela por el acontecer de la profecía” (“Introducción” 43-4). De este modo, el Lunarejo traza un

paralelo alegórico entre el texto bíblico y el correlato histórico de las acciones emprendidas por Felipe IV, tanto en la defensa del dogma de la Inmaculada como en su confrontación frente al protestantismo.

El ingenio de Jael

El enredo amoroso no tiene su contraparte en la fuente bíblica; este constituye más bien una libertad que se toma Espinosa Medrano a partir de la aplicación de los principios de la comedia para construirle una historia al personaje de Jael, previa a su revelación como la mujer que prefigura la imagen de la Virgen Inmaculada. Como resalta Laura Bass, *El amar su propia muerte* conjuga con ingenio tres subgéneros de la comedia: el drama de honor y celos, la comedia de enredo y el auto-sacramental (12). Desde mi punto de vista, este último es el más importante por ser el mecanismo teatral que mejor conduce la adscripción al dogma de la Inmaculada.

En su deseo transgresor y pecaminoso, Sísara nos revela un supuesto y deshonesto secreto de Jael: ella es consciente, aunque esquiva, de la seducción de Sísara. Y no solo sabe que es deseada sino que es cómplice de sus deseos, ya que presta oídos a sus propuestas indecentes. Por lo tanto, Sísara cifra sus esperanzas lujuriosas: “Ella me oye, aunque es su esquivéz mucha,/ más cerca está de amar mujer que escucha” (63-64). A los deseos de Sísara se suman los del rey Jabín, de cuyas pretensiones Sísara se entera por boca de su capitán Lidoro, quien además es el primero en manifestar la llegada de Jael, anunciándola como “una ninfa o bella cazadora/ baja del monte” (74-75). Jael reúne en esta descripción dos rasgos que el catolicismo ha ido construyendo de la figura de la Virgen María: belleza y posición elevada. Sobre esto último hay que advertir que ella descende por un monte y no simplemente ingresa por un lado del escenario, lugar que vuelve a ocupar durante la batalla final. Es importante notar además la indumentaria que viste: “de corto, con turbante de plumas, aljaba, arco y flechas” (254).¹⁵ Debemos sumar a los dos rasgos anteriores un tercero: el parecido de Jael con Diana, diosa de la mitología romana (o la virginal diosa griega Artemisa) vinculada a la caza y la luna, que habitualmente es representada como una joven cazadora armada de arco y flechas. Vestida y caracterizada así, incólume como la diosa Artemisa y ubicada sobre la luna, en la figura de Diana, como diosa de la luna, Espinosa Medrano reúne en el personaje de Jael signos de una actitud aguerrida o, como él dice, ‘bizarra’ (254). En fin, el autor propone a los espectadores de su tiempo atributos con los que ellos pueden reconocer en Jael la prefiguración de la Inmaculada.

Bass propone que Espinosa Medrano asocia a Jael con Diana para evidenciar su raciocinio e ingenio: “[la] guerra y la caza requerían no solo de la habilidad para manejar armas sino también la de ingeniar estrategias” (17). Estos rasgos dan cuenta de una fortaleza superior a la física. Sísara nos ha presentado a una mujer deshonesta, atributo que es desvirtuado por la misma Jael cuando le expresa a Sísara, ofendida, su rechazo y desprecio por la insinuación. Paralelamente a estas muestras de desdén, Jael expone su drama personal, el que tiene que ver con la angustia de su pueblo por la opresión de los cananeos. Esto la lleva a exclamar: “¡Qué importa/ que le engañe mi hermosura! [...] Mi pecho engaños conduzca; / Dios me inspira y bajar quiero/ para vengar sus injurias” (97-98, 105-7). Revela así no solo su conflicto personal sino también la causa de su conducta aparentemente ignominiosa, una causa inspirada en la voluntad divina. En tal sentido, a lo largo de la obra vemos a Jael en un doble rol; por un lado no aclara nada sobre las habladurías contra su honor, evidenciando así una aparente conducta deshonrosa, y por otro muestra una actitud aguerrida en defensa de la libertad de su pueblo.

Para hablar de la defensa de su honor, que verbalmente ha hollado Sísara al proponerle una relación deshonesto, Jael alude a la figura de las espinas de la rosa. Ella sostiene que así como las rosas utilizan sus espinas para defenderse de la rusticidad, ella emplea sus engaños y desdenes para proteger su honor (259). La figura de la rosa es sin duda un referente más de Jael como prefiguración de la Virgen María. En su antología poética, Pérez de Guzmán recoge el poema “A la purísima concepción (Rosa Mística)” de Francisco Pacheco (1571-1654), quien escribe: “Cual fresca rosa en Jericó plantada/ Que del alba libó en la luz dudosa/ Preciadísimo aljófar, más gloriosa;/ Al fulgor de Satán se opone osada” (132). No obstante, esta figura también podría ser una alusión a Santa Rosa de Lima, y por lo mismo la contribución del Lunarejo al debate que en aquellos años se cernía sobre la santidad y ulterior canonización de la santa limeña en 1668, pocos años después de la escritura y representación de *El amar su propia muerte*.¹⁶

A la supuesta impudicia de Jael hay que sumar el hecho que el Rey Jabín posea un retrato suyo, que supuestamente ella misma le habría enviado; más adelante nos enteraremos que fue Dina, criada de Jael, la que entregó el retrato. Sin embargo, esta es otra estrategia retórica para añadir otro indicio falso que culpabiliza a Jael como mujer deshonesto. Heber Cineo, su esposo, interpreta el hecho de que Jabín posea un retrato de ella como la prueba de su impudicia, por lo que exclama: “¡Ay, honor que vas perdido!” (300). Y será la búsqueda del resarcimiento de su “honor perdido” lo que guiará su

comportamiento a lo largo de la obra, al punto que, como él mismo confiesa, irá perdiendo la discreción, la paciencia y hasta el juicio (775-79).¹⁷ La lucha por su honor lo empuja a procurar la muerte de Jabín, atreviéndose a entrar, disfrazado de Sísara, al aposento real para dar muerte al rey cananeo. Sin embargo, no puede ejecutar su propósito, por lo que decide llevarse la capa real, la cual constituye un tercer y errático signo de la deshonestidad de su esposa.¹⁸

De un lado tenemos un conjunto de falsos indicios que asestan contra la pureza de Jael y, de otro, un conjunto de acciones y reflexiones de Jael que apuntan más bien a la defensa de su honor, descalificando, al final de la obra, todas las infamias vertidas contra ella. Mediante estos injuriosos y engañosos signos, Espinosa Medrano sugiere el conjunto de comentarios anti inmaculistas que finalmente son esclarecidos por el mismo accionar de Jael, quien además contará con el respaldo político de Barac. Esto sucederá al final, pues el primer encuentro entre Barac y Jael está más bien ensombrecido por el supuesto descubrimiento de la conducta deshonesto de ella. Barac, secundado y guiado por José —consejero hebreo que lo acompaña en varias escenas para confirmar sus apreciaciones sobre el enredo amoroso— va a visitarla, creyendo que ella es la mujer profetizada por Débora:

Al darme Débora el manto/ y el bastón de capitán,/ me dijo que de Canán,/ volveríamos triunfando./ y que no había que tener/ yo, del trofeo la gloria/ porque estaba la victoria/ concedida a una mujer/ Y así avisarla querría/ de este caso a Jael bella,/ pues puede ser que hable della/ esta feliz profecía./ Nadie, sino es Jael fuerte,/ pienso que la cumplirá,/ pues en su casa/ podrá darle a Sísara la muerte. (1334-49)

Es importante notar que Barac describe a Jael como mujer fuerte. Dicho atributo es el motivo central en el auto de Calderón, lo cual no implica que Calderón haya leído a Espinosa, sino que forma parte del conjunto de discusiones teológicas y poéticas que se sostenían tanto en Europa como en América sobre el dogma promovido por el mismo imperio.¹⁹

Ya en la casa de Cineo, que se halla ubicada cerca del escenario bélico entre israelitas y cananeos, Barac juzga como mentiras las habladurías que se vierten sobre Jael, a quien califican como traidora a la patria y mujer deshonesto. Barac sustenta su apreciación, subrayando la nobleza de sangre de Jael, algo que ratificará al final de la obra cuando dice de ella y de Cineo: “Sois leales y sois nobles” (2893). Como es sabido, uno de los rasgos de estima en el contexto colonial es la probanza de nobleza. Barac estaría añadiendo así al conjunto de rasgos de Jael el de la nobleza, lo que para un espectador del

siglo XVII resulta capital a la hora de definir la prefiguración de esta mujer como la Virgen.²⁰ Como vemos, Espinosa Medrano está trabajando con todos los supuestos culturales, tanto europeos como virreinales, que para ese entonces se demandaba de los personajes que protagonizaban la imagen mariana.

El encuentro entre Barac y Jael se asemeja al episodio de la anunciación a María. Jael le habla en todo momento a Barac con mucho respeto, llamándolo ‘General’, ‘padre’ y ‘señor’, y diciendo “Si se ofrece en que me mandes, / yo soy tu sierva” (1497-98). Con este parafraseo de la aceptación de María, Espinosa Medrano nos ofrece más rasgos de la Virgen, cifrados en su principal personaje femenino.²¹ Además, refuerza los rasgos de autoridad de Barac en el trato deferente que Jael le ofrece. No obstante, dicho encuentro resulta infructuoso. Aunque Barac la encuentra sosteniendo la capa real de Jabín, esto no despeja las dudas que sobre ella se tendían. Dicho suceso impulsa a Jael a ser más resuelta en sus propósitos. Sentencia: “Muera, que de opresión dura/ librar a mi patria espero, / que es fácil mate el acero/ a quién hirió la hermosura/. Muera Sísara, aunque celos/ dé a mi esposo: ardid tan justo, / que es primero de su gusto/ el que es gusto de los cielos/” (1426-33).

Como podemos deducir del uso del término ‘ardid’ y de sus acciones, que se coronan cuando da muerte a Sísara, Jael en todo momento es consciente de estar llevando a cabo su plan. Sus palabras y actos están en consonancia con la profecía de Débora y por ende con la voluntad divina. Espinosa Medrano la dota de capacidades intelectivas, las que alcanzan su mayor plenitud cuando escribe una misiva insinuándose a Sísara. Esta acción está a punto de costarle la vida debido a los celos que en este instante de la obra ya están ennegreciendo a su esposo Cineo.

La misiva que Jael escribe a Sísara, —no la envía puesto que Cineo la leerá luego de que Jael se quede dormida— dice:

SÍSARA: No estoy rendida ahora a tus finezas porque ha días que lo estoy a tus prendas; sólo te muestro un amor que con fingidos desdenes quería apurar tu firmeza, pidiéndote gajes la mía. Ya buscaré ocasión en que, sin que lo sientan los cuidados de mi esposo, logremos nuestros amores. Tu Jael. (323)

Cuando Jael concluye su carta, se dice a sí misma, “Ya caracteres copiaron/ las facciones del concepto,/ dando al pincel de la pluma/ sus colores el ingenio” (1787-90). El ingenio permite distinguir en ella su racionalidad al tener las habilidades de tejer su “ardid”. Estas capacidades autoriales (Villuti “Introducción”) también dan cuenta de su distinción social y honra.

Un ejemplo más del “ardid” lo podemos hallar en la escena del sueño de Sísara, al inicio de la tercera jornada, cuando él se encuentra confundido al haber sido visto por Cineo y sobre todo por Jabín, su rey, en la habitación de Jael mientras Cineo leía el contenido de la misiva que esta le iba a remitir. Sísara se hace una serie de interrogantes a las que Jael desde detrás del escenario responde:

- SÍSARA: Porque en belleza tal, si bien se advierte,/ ¿qué es lo que busco yo?
- JAEL *dentro*: Tu propia muerte.
- SÍSARA: Jael, ¿qué da en sus favores?
- JAEL *dentro*: Amores.
- SÍSARA: ¿Quién los veda o los divierte?
- JAEL *dentro*: La muerte.
- SÍSARA: ¿Quién la causará cruel?
- JAEL *dentro*: Jael.
- SÍSARA: [...] ¿qué es lo que he de temer?
- JAEL *dentro*: Mujer.
- SÍSARA: ¿quién podrá frustrar mi amor?
- JAEL *dentro*: Valor.
- SÍSARA: ¿Y el valor quién lo asegura?
- JAEL *dentro*: Hermosura.
- SÍSARA: [...] ¿quién me traerá a tal despeño?
- JAEL *dentro*: Sueño.
- SÍSARA: ¿Quién cortará mi esperanza?
- JAEL *dentro*: Venganza.
- SÍSARA: ¿Y quién logrará tal daño?
- JAEL *dentro*: Engaño.
- SÍSARA: [...] ¿quién así me respondió?
- JAEL *dentro*: Yo. (1899-933)

Este diálogo proléptico dramatiza el conflicto y el arma con el que Jael actúa: su hermosura. El texto bíblico no nos habla del atractivo físico de Jael, por lo que podemos suponer que Espinosa Medrano lo toma de la figura de Judit, quien también era ejemplo de la prefiguración de la Virgen María. De ella se dice que poseía una “extraordinaria belleza”, con la que seduce y encanta al jefe supremo del ejército sirio, Holofernes, a quien degüella luego de visitar su campamento, seducirlo y participar del banquete que este organizó con las intenciones de poseerla.²²

Jael ha ingresado al campamento cananeo para matar al rey Jabín, quien descubrirá su intención y, creyéndola indefensa, procurará violentarla para dar rienda a sus fuegos íntimos. Justificando su conducta, dice: “pues lo deshonesto queda/ en mujer que me ha buscado” (2280-81). Sin embargo, ella le arrebató la espada y le amenaza, increpándole:

¿qué es un rey?, ¿qué es un monarca/ para que se atreva osado/ a eclipsar de mi decoro/ los resplandores bizarros? [...] Tu poder, ¿qué importa si/ siempre libre, siempre intacto,/ no habrá de vencer mi honra/ este apetito villano,/ por más que le acometieran/ tan poderosos contrarios [...] Buscábate por matarte/ pues fuera este justo pago/ de las lágrimas y sangre/ que en Judea has derramado/.²³ (2294-345)

No obstante, Jael no mata a Jabín, quien huye, arrojando la espada del rey, un acto interpretado por este como “agüero funesto”, ya que su autoridad ha sido desafiada. Esta batalla ganada por Jael, aunque no haya dado muerte a Jabín, constituye un ‘anuncio’ que augura la victoria de los hebreos. El enfrentamiento de Jael, al adelantarse a la batalla militar, permite forjar en ella la figura de estandarte vivo que va delante del ejército.

Seguidamente, Barac sale, dirigiendo a sus soldados al campo de batalla, arengándoles: “¡Soldados, hoy la memoria/ judaica ha de florecer/ Dios quiere que una mujer/ nos dé el triunfo y la victoria” (2468-71). En la batalla, Cineo intenta dar muerte a Jabín, pero solo consigue herirlo y apresarle; sin embargo, el quedar con vida permite que luego huya y jure venganza. Espinosa Medrano pudiese estar interpretando teológicamente esta huida como la latente y amenazante presencia del diablo en la vida del hombre. Pero también es factible una lectura política que alude a la amenaza de la sublevación de un grupo disidente u opositor al orden imperial. En razón de la presencia de su comunidad eclesíastica en la puesta en escena, sugiere un llamado de alerta ante la fustigante amenaza de la iglesia protestante. En este punto, cabe recordar la asociación ofídica que Espinosa Medrano realiza en el sermón panegírico a Santo Tomás de Aquino para nombrar a Lutero, Calvino y “demás infames Aspides del Norte” (f. 244).

Asimismo, es importante tener presentes las palabras finales de Jabín, quien revela la verdadera naturaleza de su poder al confesar: “Guárdese de mí Judea/ que guerras más insolente/ le depone mi venganza./ Áspid soy, víbora, sierpe,/ que ofendida al que la pisa,/ ponzoñosa al pie le muerde” (2927-29). En razón al lugar de enunciación de la obra, es factible pensar que el Luna-rejo les está recordando a los espectadores las amenazas de conspiraciones como la de Manco Inca en 1536 y que se habrían actualizado en su tiempo

con la sublevación de Puno y Laycacota en 1669. De acuerdo con Alcántara, la huida de Jabín tiene que ver con la trama bíblico-apocalíptica en la que “es necesario que el rey escape, para dar testimonio de que el mal no ha sido derrotado completamente con la muerte de su lugarteniente” (256).

Luego de la confrontación con Jabín, vemos a Jael en su casa, preocupada por la ausencia de su esposo y en una actitud más reposada, la que se interrumpe con el sonido de las trompetas de guerra. Ella ve la batalla al lado de Dina y desde un ‘repecho’ cercano a su tienda ora: “¡Dios mío, salga Israel vencedor!” (2722). Este episodio nos muestra a Jael como intercesora de su pueblo cuya invocación resulta decisiva para el triunfo israelita. Por su posición en el escenario (un lugar elevado), puede asociarse con lo sucedido en Sunturhuasi cuando Manco Inca atacó a los españoles en la catedral; según la cronística, estos se salvaron gracias a la intervención de la Virgen. Espinosa Medrano recuerda este hecho en “El sermón de Santiago Apóstol”, escrito en 1660, en donde el autor relata la participación activa de la Virgen y del Apóstol Santiago, quienes apagaron el fuego con el que Manco Inca pretendía quemar a los españoles:

Digo pues [...] Aquí, aquí donde orar me escucháis, se vio romper furiosos escuadrones, atropellar armadas huestes, y hacer maravillas con la espada, sudando sangre bárbara este Apostólico Marte, [Santiago]; pero eran vistas de la emperatriz Gloriosa de los Ángeles María, que apareció juntamente en el aire, sobre el pajizo galpón, que servía de fortín a los fieles, tremolando el manto azul dos veces celeste, por apagar el incendio, y rebatir los volantes fuegos, que para abrasarlos disparaba porfiadamente el ejército enemigo. Vióle aún aquí, que María era la única Estrella benigna, que nos hacía felices. (f. 56-57)

En cuanto a Jael como prefiguración de la Inmaculada, hay cierto consenso tanto entre los dramaturgos contemporáneos de Espinosa Medrano, en especial los peninsulares, como entre los críticos actuales (Ramírez y Ramos). No sucede lo mismo respecto de Barac. De acuerdo a Ramos, Barac alegoriza a Santiago apóstol (271), y por lo mismo la obra “es una alegorización del triunfo español en el sitio del Cuzco por Manco Inca en 1536 [...] una conmemoración milagrosa [...] que introduce la aparición de la Virgen María y Santiago apóstol en los hechos bélicos para demostrar la participación divina a favor de España” (273).

La intertextualidad de *El amar su propia muerte* con el sermonario del Lunarejo de algún modo sustenta la asociación realizada por Ramos. No obstante, también es plausible vincular las acciones de Barac con la labor

teopolítica emprendida por el Rey Felipe IV, que es refrendada por la intervención mediadora de la misma Virgen. La victoria espiritual en la batalla contra el pecado es otra línea válida de interpretación de esta comedia (Hopkins). Mi perspectiva sostiene una lectura en la que se concibe la participación activa de la Virgen en el proceso de evangelización en tierras americanas, así como es activa la participación de la iglesia en el empeño imperial por la confirmación del dogma de la Inmaculada. Instalado el dogma, y con este la devoción por la Inmaculada, la singularidad del acto femenino de Jael será olvidada, para dar una vuelta de tuerca barroca y mostrarnos vírgenes con menos saña, como la Dolorosa, de la Caridad, del Perpetuo Socorro, del Rosario y la Auxiliadora.

Desenlaces

El desenlace de la comedia, en lo referente a la lucha del pueblo cananeo contra el pueblo judío, no se resuelve del todo en esta obra, pues se dejó huir al rey Jabín y se tiene pendiente su amenaza. El enredo amoroso se resuelve cuando Jael da muerte a Sísara, a quien luego de ofrecerle leche de cabra, invita a recostarse en su tienda y cuando este se queda dormido le clava la sien, exclamando “Hoy triunfa el pueblo de Dios/ si le taladro las sienes;/ este clavo se las pase/ a Sísara, mientras duerme” (2852-55).²⁴ Cineo ingresa a escena e intenta matarla, creyéndola infiel, pero al perseguirla tropieza con el cuerpo muerto de Sísara. Este hecho le sirve para comprobar la fidelidad de Jael, quien a su vez por fin podrá confesarle abiertamente sus verdaderas intenciones al seducir a Sísara: darle muerte. Esta confesión la hace tanto a él como a Barac, resolviéndose en su favor los falsos indicios de su deshonestidad: “Pues a los dos satisfago/ con decir que fingí siempre/ amor a este que maté/ por matarle solamente/” (2881-84). De esta manera, Jael confirma el fingimiento como acción meditada o ingeniosa.

Para finalizar la obra, los músicos revelan la identidad prefigurada por Jael: “La femenil valentía/ rompió a Sísara la frente;/ Sísara fue la serpiente/ y será Jael María/” (2934-37).²⁵ Para quienes conocen el episodio bíblico resulta paradójico que la comedia de Espinosa Medrano obvie el texto bíblico en el que se bendice a Jael, asemejándola con la Virgen María. Dicha bendición bíblica es un parlamento exclusivo de Débora y el hecho de no haberla incluido como personaje en su comedia fue el motivo para que el Lunarejo no consigne sus versos. La develación de Jael como la Inmaculada por parte de los músicos, si bien responde a los mecanismos y convenciones de la época, resalta la procedencia y experticia de sus ejecutantes, quienes,

en el entender de los receptores, no solo exhiben sus competencias musicales sino también sus inferencias teologales. Ya sea que la representación de la obra se haya concretado en el seminario, alguna catedral, un salón o en las calles, Espinosa Medrano les concede a ellos, los músicos —sus compañeros, sus paisanos, sus hermanos, su comunidad religiosa y letrada—, descorrer el misterio de Jael.

La inclusión del personaje de Débora les permite a los escritores peninsulares, Mira de Amescua y Calderón, concluir sus respectivas obras con la declaración que Débora hace de Jael en Jueces 5:24. En la comedia de Mira de Amescua se lee: “Débora: Bendita tu casa sea,/ y bendita eres, Jael,/ entre todas las mujeres,/ hijas de Jerusalén” Asimismo, en el auto de Calderón, dice: “Músicos: ¡Jael viva, sombra de aquella pura y limpia Concepción,/ que en siempre virgen aurora nos ha de parir el sol! Débora: Bendita entre las mujeres la aclamad” (676). Por su parte, la decisión de Espinosa Medrano de retirar de escena a Débora obedeció a un recurso dramático por establecer una correspondencia directa que no produzca confusiones en el espectador en la confrontación entre Jael-Sísara como prefiguración del enfrentamiento de la mujer contra el dragón señalado en el *Apocalipsis*.

En términos teopolíticos, si hubiese seguido la lógica de Mira de Amescua, Espinosa Medrano hubiese colocado en el parlamento del otro personaje principal, Barac, quien hablaba por Débora, los versos que les concedió a los músicos. La intencionalidad no sería la misma. Se entiende que los músicos están presentes durante toda la representación y contribuyen, al producir diversos efectos sonoros, a crear las atmósferas exigidas por la obra. Aunque el lugar que ocupan es marginal, su parlamento, no cabe duda, es crucial, como lo es el discurso eclesial, para traslucir el misterio. En otras palabras, Barac, como figura de autoridad, y con él todas las autoridades virreinales que estén presentes y observando la obra, pueden confiar en la transparencia y alegría triunfal con la que se divulga el dogma que él patrocina.

En tal sentido, la construcción dramática de la obra responde al hecho que Jael, en el relato bíblico, es un personaje de la periferia, situada en similar posición a como el mismo Espinosa Medrano se percibe respecto a la metrópoli, y con él los criollos americanos en su conjunto. Si tenemos en cuenta el hecho que es un personaje femenino y, como tal, marginal en el orden colonial, finalmente vemos la representación femenina de América. Consideremos, por lo mismo, la constante e insistente exhibición de doctitud e ingenio de parte de los criollos como una estrategia de autolegitimidad y calidad de su hispanidad (Sabena). Esto es, interpretemos los signos y tropos

con los que el mismo autor, sabiéndose en una posición secundaria respecto de la península, quiso dejar constancia de su ingenio. Igualmente ingeniosa es su Jael, así como se ha personificado en escenarios del teatro criollo (Reverte). En este punto resulta importante seguir la lectura deconstructivista que realiza Villuti (“Introducción”) de las interpretaciones contra-hegemónicas y concordar que la agencia criolla del Lunarejo “debe pensarse como una integración y subordinación de la cultura colonizada dentro de las coordenadas religiosas y políticas del imperio” (“Introducción” 51).

Como se explicita en la obra, lo que lleva a Jael a actuar y tramar la muerte de Sísara es la capacidad de ingenio y su percepción de la condición de opresión y desventaja en la que se encuentra su gente frente al pueblo cananeo. A diferencia de los géneros discursivos, como el sermonario o el *Apologético*, la potencia del teatro no radica únicamente en la exhibición de agudeza verbal. La representación del drama hace presentes y visibles los cuerpos, las texturas, los sonidos, en fin, todas las tecnologías locales de representación. La comedia de Espinosa Medrano, como han demostrado Villuti y Rodríguez, se enmarca en la tradición hermenéutica del pasaje bíblico de Jael y en el legado aprendido de las prácticas teatrales que le antecedieron, por lo que *El amar su propia muerte* “podría leerse como una didáctica de apropiación del otro y su cultura” (Villuti “Introducción” 60-1). No obstante, es importante no perder de vista que el Lunarejo insistirá en todos sus “Artículos” en autorepresentarse como humilde imitador y defensor de la cultura metropolitana y, simultáneamente, como autoridad en cuanto generador de cultura criolla. Por lo mismo, es consciente de su lugar de enunciación y de la singularidad de los cuerpos que escenifican su obra —músicos, devotos, letrados, criollos cuzqueños y sujetos militantes de las causas locales.

Universidad Nacional del Centro del Perú

Notas

¹ *La novena maravilla* contiene treinta sermones. Charles Moore ha determinado, por el título, que ocho de ellos honran a María. Sumemos al corpus mariano del Lunarejo uno de sus dos autos quechuas, *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, así como su “Censura para el sermón en la solemnidad de la Virgen María” (1669).

² Está haciendo alusión al pasaje de *Apocalipsis* 11, 19, vinculándolo con el arca de la alianza que conservaba las tablas de la ley. Por analogía la virgen María sería la portadora de Aquel en quien se cumplió la ley, vale decir Jesús.

³ Guibovich ("Bibliografía") nos ofrece la referencia completa de las obras de Espinosa Medrano.

Moore dice de *La Lógica*: "contiene una defensa de la capacidad intelectual de los americanos integrada dentro de un estudio más grande de lógica formal y categorías científicas y demostraciones" (12). Esta defensa recorre toda la producción bibliográfica de Espinosa Medrano, incluido *El amar su propia muerte*.

⁴ Laurentino María Herrán dirá: "Santo Tomás vacila ante el problema de la Inmaculada Concepción. Pero admite y sostiene el nacimiento santo de la Virgen María porque la Iglesia, que tiene la festividad de la Natividad de Nuestra Señora, no puede celebrar un acontecimiento que no esté sellado en santidad" (13).

⁵ Mira de Amescua es el autor de la comedia bíblica *El clavo de Jaël* (1600?), anterior a la comedia de Espinosa Medrano. Calderón es autor de "¿Quién hallará mujer fuerte?", auto representado en 1672 y publicado en 1677, posterior a la comedia de Espinosa.

⁶ La edición de *El amar su propia muerte* que citaré en el presente artículo corresponde a la elaborada por Silva Santisteban, quien sigue la "transcripción del padre Rubén Vargas Ugarte [que utilizó el seudónimo de Juan del Rimac] publicada en la *Revista de la Universidad Católica* [entre los años de 1932 y 1934], ya que el manuscrito del cual la copió, a lo que parece, se destruyó en el incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943" (IX). Silva Santisteban desestima la versión que Vargas Ugarte incluye en *De nuestro antiguo teatro* (1943) puesto que en esta edición se omitieron las escenas finales de la jornada segunda, y en la reedición de 1974 ocurrió un "empastelamiento alucinante".

⁷ Rodríguez Garrido corrige el error en el cual incurren las ediciones de la obra que consignan la frase "colegial actual" por "colegial real". El calificativo "real" se empleaba para referirse a los estudiantes de un colegio real, como lo era el de San Antonio.

⁸ Moore define *La novena maravilla* como una "colección de 30 sermones que cubren casi treinta años de su carrera como predicador y escritor de 1656 a 1685" (12).

Ordenados por fechas, tendríamos los siguientes sermones marianos: Primero (1556): "Oración panegyrica de Nuestra Señora de la Antigua que celebro La Universidad de el Cuzco en Presencia de el ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro de Ortega Soto-Mayor, Obispo de la misma Ciudad, a 9 de Diciembre de el año de 1656". Segundo (1667): "Oración panegírico al santo nombre de María y con particularidad a la última A. Por averla dicho el autor en Concurso de otros oradores, que predicaron a las demás letras, los cinco martes de Cuaresma". Tercero (1668): "Sermón panegírico al augustísimo y santísimo nombre de María en la fiesta que le celebró la Clerecía de la gran ciudad de el Cuzco, en su iglesia Catedral año de 1668". Cuarto (1669): "Sermón Primero a la encarnación en Santa Catalina del Cuzco". Quinto (1670): "La concepción de Nuestra Señora en la Catedral del Cuzco". Sexto (1682): "Sermón de la encarnación de el Hijo de Dios en Santa Catalina del Cuzco". Séptimo (Sin fecha): "Oración Panegírica de la purificación de Nuestra Señora, estando patente el Santísimo Sacramento". Sumaremos a éstos "El sermón de Santiago Apóstol" (1660), en el que reseña el asedio de Suntuturhuasi y la manifestación milagrosa tanto de la Virgen como del Apóstol Santiago.

⁹ Vargas Ugarte se refiere a la "Bula de Alejandro VII, *Sollicitudo Omnium ecclesiarum*, expedida el 8 de diciembre de 1661, a ruegos del Rey Católico, Felipe IV, en el que se reanima el fervor de los partidarios de la Concepción Inmaculada y les incita a obtener nuevas gracias del Sumo Pontífice" (*Historia* 129).

¹⁰ Otras referencias marianas pueden hallarse en Bayle y Bravo.

¹¹ Véanse, por ejemplo, el soneto "La compuesta de flores maravilla" de Sor Juana Inés de la Cruz (45) y el extenso poema *Primavera Indiana* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

¹² Véase la información que nos proporciona Timothy Verdon sobre la Virgen vestida de sol, que en la pintura europea se remonta hacia 1320.

¹³ El inicio de la obra es defectuoso; hay una evidente desproporción en el número de versos de la primera jornada (850) frente a las jornadas segunda (1010) y tercera (1090), que guardan cierta equivalencia. Es de suponer que se habrían perdido de los manuscritos reproducidos por Vargas Ugarte unos

ciento cincuenta versos, como mínimo.

¹⁴ Véase, en la *Biblia*, los capítulos cuarto y quinto del libro de *Jueces*.

¹⁵ Según Bass, la descripción que realiza Espinosa Medrano de Jael vestida con un tocado de plumas implica asociarla a la iconografía colonial con la que se representaba a América. Este vestuario difiere del cuadro cuzqueño de la época que Villuti (“Introducción”) consigna en la portada de su versión de la obra del Lunarejo, en la que Jael más bien viste a la usanza ibérica.

¹⁶ Recuérdese que tanto Espinosa Medrano como Rosa de Lima estuvieron adscritos a la orden dominica. De ahí que el Lunarejo elaborara la *Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa*. Véase el estudio de Carmen Perilli.

¹⁷ Cineo también se entera del supuesto “intercambio” de papeles entre Sisara y Jael y se pregunta: “¿Cómo, con tan doble trato,/ a uno envías el retrato/ y a otro admites el papel?” (958-60).

¹⁸ Nótese la semejanza con el episodio del rey Saúl y David, cuando David, pudiendo matar a Saúl en una cueva en la que éste hacía sus necesidades, opta por cortar un trozo de su capa y luego le increpa “En mi mano tengo la punta de tu manto; si yo pude cortarla y no te di muerte...” (*Biblia*, 1 Samuel 24:12). En la obra de Espinosa Medrano, Cineo dice: “Sepan que quien se la hurtó/ pudo matarlo también” (1043-44).

¹⁹ La segunda estrofa de un “Soneto” de Lope de Vega que reproduce Pablo Schneider dice: “Miro a Judith, sangriento y blanco acero/ Y clavando de Sisará la frente:/ Fuerte a Jael, a Débora elocuente,/ Y a la humilde Ester rendida a Asuero”. Laurentino María Herrán cita unos versos parecidos a los del soneto, y que son del mismo Lope, pero del auto titulado *El tirano castigado*, en los que se lee: “La Judit casta es aquesta/ esta la fuerte Jael/ que al tirano de Israel/ le clava y siega la testa./ Esta es Esther que ablanda/ del sacro Asuero el rigor,/ y que del Amán traidor/ suspender el cuello manda [...]” (268). Mira de Amescua, al elaborar su obra *El clavo de Jael*, le otorga a Jael atributos de Esther y esta es una de las diferencias con la comedia de Espinosa Medrano. Luis Jaime Cisneros nos recuerda que “Lope es para EM esencialmente un poeta” (14). Asimismo, en la sección XI del *Apologetico*, el Lunarejo calificará a Lope como “el gran cómico de España”, por lo que podríamos considerar que la poesía de Lope constituye un referente poético tanto para Mira de Amescua como para Espinosa Medrano en la elección de la historia de la lucha entre Jael y Sisara.

²⁰ De ahí que cuando “evidencie” el engaño de Jael contra Cineo, Barac dice: “Ay, José, que en sangre noble/ es más feo el deshonor” (1605-6).

²¹ En Lucas 1: 38 (*Biblia*), María, ante el anuncio del ángel Gabriel, le responde: “Yo soy la servidora del Señor, hágase en mí tal como has dicho”.

²² “Entró Judit y se instaló [en el Banquete]. El corazón de Holofernes quedó cautivado y su espíritu perturbado [...] por eso bebió tal cantidad de vino como jamás en su vida había tomado” (*Biblia*, Judit 12: 16-19).

²³ Este discurso sedicioso, que puede mal interpretarse como un discurso americano independentista, lo debemos de leer a la luz de la posición de Espinosa Medrano como declarado defensor de la causa real. El siglo 17 es todavía demasiado temprano para hablar de un discurso americano independentista que se gesta en las últimas décadas del siglo 18 y se afianza en el 19. En esta época más bien se trata de consolidar el proyecto criollo, como lo han puntualizado Villuti (“Introducción”), Rodríguez (“Modelo”) y Ramos.

²⁴ Alcántara destaca la construcción teológica que realiza Espinosa Medrano al cambiar la estaca bíblica por el clavo, pues éste reforzaría la alegoría del clavo de la crucifixión.

²⁵ En el folio 59 de *La Novena Maravilla*, se lee la siguiente invocación: “Ya apareció a Cielo abierto una Mujer vestida del Sol, Coronada de Luceros, hollando la Luna, asechaba un Dragón. Pues Este es el estandarte de la Concepción de María como declaró Sixto Cuarto; este es el más auténtico blasón de este Misterio. O, logre ya Dios los deseos de toda la Militante Iglesia! O, llegué ya día tan feliz, para que confesando a María por un instante llena de Gracia. le merezcamos eternidades de Gloria”.

Obras citadas

- Alcántara, José Ramón. "Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte* y los pliegues del palimpsesto dramático". *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*. Coords. Dann Cazés Gryj y Aurelio González. Universidad Iberoamericana, 2020, págs. 243-60.
- Arrom, José J. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- Bass, Laura R. "Imitación e ingenio: *El amar su propia muerte* de Juan Espinosa Medrano y la comedia nueva". *Lexis: revista de lingüística y literatura*, vol. 33, no. 1, 2009, págs. 5-31.
- Bastero de Eleizalde, Juan L. "El dogma de la Inmaculada Concepción". Varios. *La inmaculada Concepción. Una verdad de fe para el tercer milenio*. Vida y espiritualidad, 2005, págs. 17-55.
- Bayle, Constantino. *Santa María en Indias. La devoción a Nuestra Señora y sus descubridores, conquistadores y pobladores de América*. Apostolado de la prensa, 1928.
- Biblia católica online*. Versión latinoamericana. www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana.
- Bravo, Julián G. *La bibliografía mariana de los siglos XVII y XVIII en la audiencia de Quito*. [s.e.]. 1984.
- Calderón de la Barca, Pedro. "¿Quién hallará mujer fuerte?" *Obras Completas. Autos Sacramentales*. Tomo III. Aguilar, 1967, págs. 655-76.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *El discurso disidente: ensayos de literatura colonial peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- Cisneros, Luis J. "La polémica Faria-Espinosa Medrano. Planteamiento crítico". *Lexis*, vol. 11, no. 1, 1987, págs. 1-62.
- Cruz, Juana Inés de la. *Obra selecta*. Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Espinosa Medrano, Juan. "El amar su propia muerte". *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial siglos XVI-XVII*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Tomo II. Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 247-376.
- _____. "Prefacio al lector de la Lógica". *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Biblioteca Ayacucho, 1982, págs. 321-29.
- _____. *La novena maravilla nuevamente hallada en los panegíricos sagrados que en varias festividades dexo el Sr. Arcediano Don Juan de Espinosa Medrano*. Madrid-impreso por Joseph de Rueda, 1695.
- _____. *Philosophia Thomistica*. Roma, Ex Typographia Reu. Cam. Apost, 1688.
- Guibovich, Pedro. "Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666". *Boletín del Instituto Riva Agüero*, vol. 27, 2000, págs. 219-42.

- _____. “Biobibliografía de Juan de Espinosa Medrano”. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, vol. 15, 1988, págs. 43-53.
- Hopkins, Eduardo. “Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano”. *Homenaje. Luis Jaime Cisneros*. Tomo II. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 973-1007.
- Herrán, Laurentino María. *Santa María en las literaturas hispánicas*. Eds. Universidad de Navarra, 1979.
- Matto de Turner, Clorinda. “Don Juan de Espinosa Medrano, o sea el Doctor Lunarejo”. *Bocetos a lápiz de americanos célebres*. Imprenta Bacigalupi, 1890.
- Mira de Amescua, Antonio. *El Clavo de Jael*, 1987, www.comedias.org/mira/clavja.html.
- Moore, Charles B. *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en La novena Maravilla*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Pérez de Guzmán, Juan. *La Rosa. Manojó de poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las Flores*. Tomo I. Imprenta y fundición de Tello, 1891.
- Perilli, Carmen. “El Doctor Lunarejo y la Rosa Indiana: criollismo y religión en un sermón barroco del siglo XVII”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, no. 15, 2011, págs. 19-28.
- Ramírez, Úrsula. “Jael y Sisara: Figuras simbólicas”. *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, págs. 279-89.
- Ramos, Milton A. *Prefiguración Inmaculada y celebración del triunfo español en el Cuzco en Amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano, una comedia bíblica americana*. Universidad Nacional de San Agustín, 2017.
- Reverte, Concepción. “El teatro criollo”. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. Coords. Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya. Pontificia Universidad Católica del Perú / Casa de la Literatura / Ministerio de Educación del Perú, 2017, págs. 211-45.
- Rodríguez Garrido, José A. “Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco”. *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Carlos F. Cabanillas Cárdenas. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017.
- _____. “Modelo, imitación y cultura criolla en Juan de Espinosa Medrano”. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. 2017, págs. 439-72.
- Sabena, Julia. “Entronizar la propia excelencia: la exaltación del entendimiento en Juan de Espinosa Medrano”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 37, no. 74, 2011, págs. 239-57.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Primavera indiana, poema sacro-histórico, idea de María Santísima de Gvadalyne, copiada de flores*. Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1668.

Silva-Santisteban, Ricardo. "Introducción". *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial siglos XVI-XVII*. Tomo II. Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 15-28.

Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Tomos I y II. Tercera ed. Talleres Gráficos Jura, 1956.

_____. *Impresos peruanos (1584-1650)*. Tomo VIII. San Marcos, 1954.

_____. *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cía. de Impresiones y Publicidad, 1943.

Vega, Lope de. "La famosa comedia del Tirano castigado". *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*. Tomo IX. Tipografía de Archivos Olózaga, 1930, págs. 725-63.

Verdon, Timothy. *María en el arte europeo. Ilustraciones comentadas por Filippo Rossi*. Electa, 2004.

Villuti, Juan M. "Introducción". *Amar su propia muerte*. Ed. Juan M. Vitulli, Iberoamericana / Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, págs. 11-67.

_____. "Amar su propia muerte: el drama de la representación colonial". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, no. 1, 2006, págs. 225-45.