

LOS ESPACIOS DE LA ILUMINACIÓN EN LA SANTA JUANA DE LA CRUZ

Ana Contreras Elvira
RESAD/ITEM, España

Voilà! l'invisible, l'invisible se voit!
(Messiaen: *San Francisco*)

Introducción

La santa Juana de la Cruz es un proyecto de investigación performativa¹ sobre la vida y la obra de Juana de la Cruz (1481-1534), realizado en colaboración con el proyecto I+D “La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla”². Juana Vázquez fue beata, abadesa, párroco, teóloga, consejera real, santa viva, pero también dramaturga y directora de escena, y una de las primeras escritoras en lengua castellana. De hecho, pertenece al grupo de las denominadas “madres de santa Teresa” (Surtz, 1995). En este trabajo estudio la relación entre su experiencia mística y la espacialidad: en concreto los espacios que conoce (el beaterio de Cubas donde vivió, que después se transformará en convento), los espacios que imagina o mejor dicho “contempla” (el cielo y la Jerusalén celeste) y el propio cuerpo entendido como espacio. Si bien Juana, natural de Azaña (Numancia de la Sagra, Toledo), apenas viajó, y vivió desde los 15 años en el Santuario de Cubas de la Sagra, la espacialidad es de gran importancia en sus visiones y en su obra literaria. Finalmente, estableceré las pautas de su materialización en las distintas representaciones del proyecto escénico (2017-actualidad), atendiendo a los conceptos de *theosis* y anonadamiento, sacralidad y teatralidad.

1. Vida y obra de Juana de la Cruz

Hoy más que nunca, san Francisco es un símbolo de los valores que hemos perdido.
(Gerard Mortier)

Juana Vázquez Gutiérrez nació el 3 de mayo de 1481 en Azaña (hoy Numancia de la Sagra), en la provincia de Toledo. Su biografía es similar a la de otras *santas vivas* (Sanmartín Bastida, 2016; Graña Cid, 2019) de finales de la Edad Media.

Hemos observado cómo ese modelo de santidad en el que se inscribe Sor Juana llevaba recorriendo Europa desde el siglo XIII con ejemplos de reconocidas visionarias como Hildegarda de Bingen, Matilde de Magdeburgo, Juliana de Norwich o Catalina de Siena, quienes se convirtieron en el ideal que persiguió Sor Juana y también en el modelo que sus contemporáneos y posteriores admiradores tuvieron como referente. (Luengo, 2015: 299)

Por lo tanto, su biografía está llena de acontecimientos milagrosos incluso desde antes de su nacimiento, tal y como se relata en *Vida y Fin de la beata virgen Juana de la Cruz*. Así, estando en el vientre materno, Dios le cambió de sexo a petición de la Virgen María, que quería una criatura perfecta para devolver la santidad al beaterio³ de Cubas de la Sagra, al sur de la provincia de Madrid,

¹ www.visionarias.es/proyecto-escenico/

² Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y por los fondos FEDER (Ref. FFI2015-63625-C2-2-P; 2016-2019).

³ Los beaterios son la versión peninsular de los beguinatos. El de Cubas se fundó tras la construcción del santuario en el lugar de las apariciones marianas. El proceso de dichas apariciones está muy documentado.

tras la caída en pecado de la fundadora y sus compañeras. A los 15 años, en 1496, escapa de su casa para profesar en el mencionado beaterio de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra. Los éxtasis, arrobos y raptos se inician en 1504, y en 1507 empieza a predicar. Los prelados de la orden le imponen silencio y la recluyen en su celda, pero al aparecerle los estigmas le permiten predicar ante la comunidad y el pueblo que acude a escucharla. Incluidas personalidades de la época como el Gran Capitán, el Cardenal Cisneros y el mismo Emperador Carlos V, hombres de los que fue consejera espiritual y política.

Dios dotalla de otra muy copiosa gracia e don maravilloso: que estando ella así elevada en aquel rato enagenada de sus sentidos, hablava por su propia lengua el Spiritu Sancto cosas muy maravillosas e altas e aprovechosas a las ánimas, assí para las religiosas de la casa como para las personas de todos estados e condiciones e officios mayores y menores que la venían a oír e goçar e aprovecharse dello. Oýanla frayles de algunas órdenes, predicadores e letrados e abades e canónigos e obispos e arçobispos, y el cardenal de España don fray Francisco Ximénez, de gloriosa memoria, e los ynquisidores de la Sagrada Inquisición, jueçes della, e condes e duques e marqueses e cavalleros muy graçiosos e señores e todos otros estados, assí de hombres como de mugeres que este misterio vieron e oyeron y estuvieron en él presente. (*Vida*, f. 27v⁴)

La predicación, que sigue durante 13 años, pretende confortar la fe de los sencillos –como es habitual en beguinas, beatas y alumbradas⁵–, y es recogida por sus compañeras beatas-monjas al dictado en un manuscrito llamado *Conhorte*. El 3 de mayo de 1509, a los 28 años, es elegida abadesa. Comienza su mandato estableciendo votos y clausura en el marco de la denominada reforma cisneriana. Juana profesa las nuevas Constituciones como Tercera Orden Regular (TOR), lo que significaba configurar la vida del convento en torno al trinomio comunidad-educandas-santuario.

Al año siguiente, 1510, el Cardenal Cisneros la nombra párroco de Cubas y, por lo tanto, le da en usufructo los bienes y beneficios de la parroquia para el sustento de las monjas. El curato de Cubas pertenecía a la diócesis de Toledo, área de Madrid, y era un curato estimado en 7000 maravedíes y 50 fanegas de pan (Triviño, 1999: 149). El mismo Cardenal solicita confirmación de Roma, recibéndose dos rescriptos ratificados por Bula del papa Julio II el mismo año. No se trata de un caso aislado en la historia de la Iglesia; en la Edad Media hay numerosas abadesas párroco (Huelgas, Conversano, Hildesheim, Notre Dame, Withby, etc.). En 1521 cesan las hablas pero no las visiones. Uno de los episodios más frecuentemente pintado ocurrirá dos años después: Dios bendecirá unos rosarios a petición de Juana y sus cuentas obrarán milagros hasta nuestros días, siendo muy veneradas en Japón.

Tiempo después, en 1527, es depuesta como abadesa por denuncias de la vicaria del convento. Por entonces Juana está postrada en el lecho por la artrosis y, a imitación de san Francisco, autodenominado la gallinita morena de Dios, empolla y libera almas del purgatorio atrapadas en piedras calientes que las monjas meten en su cama para aliviarle los dolores. Un año después vuelve a ser elegida abadesa. Desde la cama dicta a Sor María Evangelista –monja analfabeta que recibe el mandato divino de escribir la vida de la santa– los sermones y diálogos que mantiene con su ángel de la guarda.

El 3 de mayo de 1534 muere Juana. Cinco días después entierran su cuerpo sin signo de descomposición y con fragante olor de rosas en el coro bajo. Su cuerpo incorrupto será exhumado, inhumado y trasladado por toda la Iglesia en múltiples ocasiones. Tras su muerte, su fama de santidad ha perdurado por los siglos, siendo venerada en América, Filipinas y España. La Causa de canonización comenzó en 1615 y se ha retomado tres veces. En 2015 el papa Francisco la nombró venerable y pronto, según últimas noticias, será beatificada.

⁴ Cito de la edición llevada a cabo por María Luengo en su tesis doctoral, que guarda la grafía y recoge la paginación del ejemplar conservado en el Monasterio de El Escorial K-III-13.

⁵ Véase, por ejemplo, Muraro (1994; 2006), Valerio (2017), Flecha-García (2015).

Su figura ha inspirado numerosas obras teatrales, como la trilogía de Tirso de Molina (1613-14), y otras de Cañizares (1723), Bernaldo de Quirós (1664), Vélez de Guevara (perdida), y un poemario de Salas Barbadillo (1621).

Las obras salidas de su pluma y/o de otras compañeras son tres:

- *El Conhorte*: Se trata de una obra teológica; un libro compuesto de 72 sermones dedicados a las festividades del calendario litúrgico. Cada sermón consta de tres partes: 1) una dramatización y ampliación del episodio bíblico al que está dedicado la fiesta, 2) una descripción de las fiestas que se hacen en el cielo para celebrar ese día, y 3) la explicación teológica del episodio. De este libro destacan, entre otros, dos aspectos: El primero es su teatralidad; no solo recoge la descripción y notas de dirección de las remembranzas o piezas teatrales que deben ejecutarse en muchas de las fiestas, así como los cantos y danzas, sino que está escrito todo él con una voz de dramaturga y directora de escena –al margen de su contenido doctrinal–, lo que ha llevado a los que nos hemos acercado a él a reivindicar a sor Juana como una de las primeras dramaturgas en lengua castellana (Surtz, 1982; Sanmartín Bastida, 2018; Contreras, 2019). Esto, unido a la performatividad de la santidad (que es la perspectiva de estudio del proyecto I+D), dota de sentido a la doble dimensión de mi investigación: académica y performativa. La segunda es la perspectiva femenina y feminista de la predicación. La reivindicación del papel de la mujer en la Iglesia es típica de las místicas en el contexto europeo, fundada en la femineidad de Cristo y en una reinterpretación bíblica estableciendo analogías con la corporalidad femenina, como ya vio Surtz (1995, 1997), pero han profundizado más recientemente Sanmartín Bastida (2017) y sobre todo Graña Cid:

Bien podemos afirmar que el *Conorte* es una de las más destacadas obras del naciente pensamiento feminista español y europeo. En este libro se unen la autoconciencia existencial y social, la argumentación teórica y el activismo magisterial feministas. Aunando pensamiento y activismo, estas autoras muestran su compromiso y su afán de respuesta ante las políticas del enmudecimiento y sometimiento de las mujeres, concretamente de las religiosas, en el paso de la Edad Media a la Moderna (2019: 923).

- *Vida y Fin de la beata virgen Juana de la Cruz* es una obra hagiográfica y autobiográfica en gran medida. Las “Vidas” de monjas constituyen un género importantísimo en esta época, análogo a las “Vidas” de soldados. La experiencia vital de aquellas se cuenta, como en el caso de estos, también en clave militar, como batallas contra los demonios, enemigos interiores y exteriores. Así ocurre en este libro, que recoge los milagros, visiones y penitencias de Juana, pero también los diálogos con su ángel de la guarda, San Laurel, diálogos filosóficos y teatrales a partes iguales.
- *Libro de la casa del Monasterio de Cubas de la Sagra* es una obra que recoge la historia del beaterio y monasterio. Dedicar muchas páginas a contar la fundación por mediación mariana y también a la época de Juana, y recoge costumbres de las hermanas, así como dos autos teatrales (estudiados, entre otras, por Rodríguez Ortega, 2016, y Sanmartín Bastida, 2018) y numerosas poesías (Triviño, 2004). Como el anterior, es un libro anónimo y de autoría colectiva, dos rasgos muy importantes para estudiar y comprender la escritura femenina.

2. Espacios

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar.
(María Zambrano)

Con el título de este trabajo: “los espacios de la iluminación”, me refiero obviamente a la iluminación mística. La mística es, como es sabido, cualquier toma de conciencia del individuo de la presencia de dios. Es una experiencia individual y al margen de la jerarquía, motivo por el que ha sido perseguida y

considerada subversiva en ocasiones, porque no necesita mediación. Es un conocimiento revelado e indiscutible.

La experiencia mística tiende a describirse de forma espacial, como un espacio. A veces es un camino (*Scivias*, de Hildegarda, significa precisamente “Conoce los caminos”), otras unas moradas en las que hay que entrar (como el caso de santa Teresa), y muchas otras una escalera de perfeccionamiento espiritual (como el *Libro de la experiencia*, de Ángela de Foligno) para llegar a la *theosis* o unión con dios. En este sentido, por ejemplo, Teresa de la Cruz exclamaba: “¡Ah! ¡Cuándo el alma se hará espacio!”.

Los espacios de Juana son, como he mencionado, el espacio físico del beaterio, el espacio “contemplado” del cielo, y ese espacio interior situado en el cuerpo.

1.1. Convento-beaterio

Juana de la Cruz vivió la mayor parte de su vida, desde los 15 hasta su muerte con 53 años, en el monasterio-santuario de Cubas de la Sagra. Pero hay que recordar que ella entró en un beaterio. El santuario se construyó en un campo de Cubas de la Sagra por intervención mariana, es decir, tras unas apariciones de la virgen a una niña pastora llamada Inés en 1421, en que la propia María clavó una cruz en el lugar exacto donde quería que se levantase el altar. Inés fue después la fundadora de la casa o beaterio adyacente. De ahí el nombre Nuestra Señora de la Cruz. Tras el paso a la tercera orden regular recibirá numerosas donaciones para edificar el monasterio. Entre otros de Cisneros, el propio emperador, o el Gran Capitán, quien se construyó una habitación adyacente al convento donde pasaba temporadas. Las obras se prolongan durante varios años. No sabemos cómo era el beaterio ni el convento, pues fue arrasado durante la invasión francesa y en la guerra civil, siendo usado de campo de tiro del ejército nazi. A finales del siglo XX se encontraron los muros originales, entrada y altar de la primera iglesia, así como un pasadizo que unía el convento femenino con el de frailes al lado (que ya no existe) y/o el pueblo de Cubas, situado a 1km del convento.

En la *Vida*, obra escrita seguramente para convencer de la santidad y ortodoxia de Juana ante las investigaciones inquisitoriales de las que tampoco se libró, no se habla jamás del beaterio, sino de monasterio. Es lógico pues las beguinas sufrieron cada vez más la persecución papal (el episodio más conocido es la quema en la hoguera de Margarita Porete y su libro *Espejo de almas simples* en 1301). En la *Vida*, pues, se contradice los datos históricos mencionando la clausura ya desde antes de la llegada de Juana, cuando sabemos que esto no era así. Las franciscanas vivían una vida de pobreza y trabajo, como movimiento urbano que era, pero sin clausura⁶, que en el caso de Cubas se impuso con la reforma cisneriana y, como en otros casos, seguramente como forma de protección de los ataques exteriores. La única diferencia mencionada es que antes de las obras de construcción del convento las hermanas dormían en un único dormitorio común. En todo caso, no hay un lugar específico para las experiencias místicas de Juana, que pueden ocurrir en cualquier espacio: la portería, el torno, la celda, el corral, el pozo, el huerto, la casa de labor, el coro, el pasillo o a la salida del confesionario.

Las visiones que tiene se describen con elementos teatrales, con una pared que se abre y cierra como una cortina para descubrir o acabar la escena:

Estando esta bienaventurada en el confesionario a hora de missa, e diziéndola en la yglesia, tañeron las campanillas que querían alçar y el confesor díxole que saliese a ver e adorar al señor, y que él también yría a haçer lo mismo, y como el coro y [¿les?] estava lejos del confesionario, por presto que ella salió, quando llegó al medio de un portal que esta junto a la yglesia ya alçaban, y hincose allí de rodillas, con gran desseo y fervor de espíritu e adorando allí al Señor pues no podía verle con los ojos corporales.

⁶ En el caso de las clarisas, mientras la orden redactada por santa Clara en 1252 establecía la pobreza y no la clausura, en 1263 el papa Urbano IV aprobó una nueva regla –fundacional de la orden de Santa Clara de la Regla de Urbano IV–, que establecía la clausura y permitía a las hermanas poseer bienes en común. De hecho, en estos conventos urbanistas no se podía ingresar sin aportar dote, es decir, que se trató de una orden pensada para las mujeres de familias nobles.

Estando assí de hinojos, vio abrir la pared casi toda, a la larga de manera que vido el sactíssimo sacramento, y lo adoró y vido al saçerdote que le tenía en las manos e toda la yglesia e las personas que en la misa estavan, e las conoçió, e assí como huvieron alçado se juntó la pared, e estando todavía de hinojos medio enagenada de sus sentidos, quanto se tornó a alçar la segunda hostia se tornó a abrir la pared como la primera vez, la qual tenía en ancho una bara y el çimiento de piedra e cal hasta una tapia en alto, e quando la pared se abrió fue por el çimiento. Y quiso el poderoso Dios que este milagro no fuese encubierto, antes quedase muy señalado para mientras el monasterio durase, e fue la señal que, quando se juntó la pared la postrera vez, por donde se acabó de çerrar quedó una piedra muy diferente de las otras, por quanto quedó blanca e partida en tres partes como a manera de cruz, y las otras piedras del çimiento están todas muy morenas <19v>, e las monjas del monasterio tenían siempre puesto un belo negro delante esta piedra en señal y reverençia del milagro (ff. 19r-19v).

No podemos considerar la descripción de las visiones como algo ajeno a la práctica artística de Juana como directora de escena. Como hemos comentado, en el *Libro de la casa* se conservan los dos autos del sermón de la Asunción (tránsito de la Virgen y angelomaquia), pero, como comenta el exegeta padre fray Francisco de Torres en sus *Glosas al Conhorte*: “En muchas cosas se ponen muchas representaciones, y casi no hay sermón sin ella” (sermón 26, 3, citado por Triviño, 2004: 1260). Y en algunos de los sermones hay indicaciones concretas de puesta en escena. Las más desarrolladas están precisamente en el mencionado sermón de la Asunción (Cruz, 1999: 1101-1103. También en Triviño 2006: 154-156 y Sanmartín Bastida, 2018: 205-207).

1.2. Cielo y Jerusalén celeste

Juana es transportada al cielo muchas veces. Otras, simplemente ve lo que ocurre allí desde el lugar donde está, y se convierte en testigo o espectadora privilegiada de aquel “teatro”. Efectivamente, las instrucciones de puesta en escena a las que hemos aludido tratan de imitar en la tierra dentro del contexto festivo lo que Juana ve en el cielo en el transcurso de sus éxtasis y visiones.

En el capítulo 12 de la *Vida*, titulado “De una plática que el sancto ángel tuvo con esta bienaventurada açerca de su enfermedad”, menciona específicamente la Jerusalén celeste en estos términos:

Y es que junto a los muros del çielo ymperial de parte de fuera, a manera de arrabales, está edificada la çiuudad sancta de Hyerusalem, de tal forma y manera como si tomaran la mesma çiuudad de acá juntamente e la trasladaran allí en lo alto: esto á sinificaçión que assí como Dios es eterno e sin fin, así quiere que todos sus misterios sean sin fin eternalmente çelebrados, engrandeçidos, e contemplados, e llorados, según la justa raçón lo requiere lo hagan sus basallos cautivos e redimidos por su preçiosa sangre. Y porque las criaturas de la tierra son tan malas e yngratas <63v> que no le pagan el tributo que le deven, den contino servicio e sacrificio e adoraçión edificó esta çiuudad de Jerusalem en lo alto a figura de la tierra donde le hagan los servicios divinos, que su real y divinal Magestad mereçe.

Esta çiuudad de Jerusalem está edificada y labrada por maravillosa manera, muy resplandeçiente apostada, e adornadas de piedras preçiosas, e hecho como a manera de muy ricas yglesias e cada una edificada a su misterio. En ellas ay altares y capillas con admirables yndulgençias para quien el poderoso Dios los quiere dar y conçeder. É visto allí otros muy hermosos edificios, como a manera de monasterios de frayles, e otros como de monjas, e otros como a manera de hermitorios de personas, que hazen penitençia a solas, e otros a manera de emparedamientos. De manera que de todas las figuras e redondez que ay en el mundo de religiõn están edificadas en aquella sancta çiuudad. E toda ella labrada de templos de Dios, con devotísimas ymágenes de figuras e ynsinias de la sagrada Passiõn de Nuestro Señor Jesuchristo, e de todos sus misterios, e de su sagrada Madre, Nuestra Señora, llaman a estos preçiosos edificios. Y en aquel preçioso reyno çelestial, las tiendas de graçias muy abastadas e oratorios de los sagrados misterios de Jerusalem, y en cada una de aquellas yglesias y altares, ay en reverençia de cada misterio, que allí está contino cantores que offiçian muy solemnes offiçios. E ángeles y vírgenes, que cantan de muchas maneras y muy hermoso, y con ynçensarios muy resplandeçientes e odoríferos hechan perfumes, e derraman licores diversas maneras de preçiosidad. E saçerdotes, e diáconos, e subdiáconos, e acólitos revestidos e ordenados a manera de los que acá en la tierra se revisten e ordenan e ponen delante de los altares para dezir misas solemnes de pontificat (ff. 63r-63v).

Después comenta que hay continuos oficios, sacrificios, ceremonias, cánticos, penitencias, etc. en esta ciudad del cielo, y al lado hospitales de misericordia donde las ánimas del purgatorio acaban de purgarse antes de que les sea permitido entrar en la ciudad, y al lado de estos hospitales un campo, y en el centro del mismo el árbol de la vida, un esqueje de la vera cruz, que da muchos frutos y vajillas de oro, y a su lado el santo sepulcro, etcétera.

Se trata de una escenografía tan compleja que los recursos materiales no alcanzan, así que es transmitida como escenografía verbal, casi como si estuviera describiendo un mapa medieval de la ciudad dibujado por alguno de los viajeros de finales del siglo XV o a partir de sus descripciones⁷. Porque, como vemos, la Jerusalén celeste guarda bastantes concomitancias con la Jerusalén terrena. A pesar de que nunca la visitó, sin duda conoció relatos de primera o segunda mano. Máxime cuando los lugares de Tierra Santa se encuentran ya en esa época bajo protección de los Reyes Católicos y la custodia de los franciscanos. También es posible que tuviera acceso a *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard de Breydenbach y sus maravillosas ilustraciones. La obra fue publicada en Zaragoza en 1498 con el título *Viaje de la Tierra Santa*, traducida por Martínez de Ampíes (Lama, 2017: 34). Aunque era una obra cara, es probable que, dadas sus excelentes relaciones con las altas esferas, Juana tuviese acceso a ella. Si no, con gran probabilidad tuvo que conocer el librito publicado por fray Antonio Cruzado en 1500 y que contó con seis reediciones hasta 1533: *Los misterios de Jerusalem. En que se hallarán todos los lugares santos y estaciones y indulgencias que ay en toda la Tierra Santa* (Lama, 2017: 82).

1.3. Cuerpo

Incluyo el cuerpo como espacio de iluminación, porque en Juana, como en otras místicas, es la morada del alma: “La hora de que te hablo es la hora de la muerte, que es salir el alma del cuerpo para nunca más tornar a él, hasta el final juyzio” (*Vida*, f. 23r).

Pero es que la propia experiencia mística se describe como un “entrar”, que es una acción que implica una espacialidad umbral y liminal. Una experiencia liminal como lo son la experiencia ritual y la propia experiencia teatral (Diéguez, 2014). Santa Teresa describe la experiencia de entrar en el cielo como un “entrar en nosotros” (*Las Moradas*, segundas, capítulo 1, 11), porque Dios no está fuera sino dentro. La comunión, deificación, se da en el abrazo místico y, más allá, entrando en el propio cuerpo de Cristo. Allí se entra a través de las llagas, e implica el propio anonadamiento.

Yo soy la verdadera puerta del cielo, por donde todos los que se salvan han de entrar [...] Y las mis llagas, que con tan insoportables dolores me hicieron por amor de vosotros, son puertas y ventanas muy claras y grandes por donde se conocen y ven y parecen y gustan y gozan todos los escondidos secretos y gozos de mi sacratísima e incomprehensible divinidad y majestad. Por tanto, entrad todos por mí mismo, y por ellas, y veréis y conoceréis y gustaréis y comprenderéis cosas tan excelentes y divinas que nunca pensasteis ni conocisteis ni visteis ni comprendisteis. (*Conhorte*, 1999: 731)

En esa *imitatio Christi* que practican las mujeres visionarias –y en la que no solo ellas imitan a Cristo sino que la historia crística se relata imitando la experiencia femenina–, las llagas aparecen dibujadas en las tablas contemplativas –los instrumentos de oración que permiten visualizar la pasión–, y se representan como vaginas, precisamente por la mencionada feminidad de Cristo que amamanta a través de la llaga del costado y con su pasión, similar a un parto, pare a la humanidad en su sacrificio.

Es más, la concepción de María se describe también en términos espaciales y arquitectónicos. El vientre femenino, y en particular el de María, es una “morada” de la divinidad (*Conhorte*, 1999: 245).

⁷ O un telón teatral digno de las vanguardias históricas.

2. Proyecto escénico, a modo de conclusiones.

*Rabino, ¿por qué ya nadie ve a dios?
Porque nadie es capaz de arrodillarse lo suficiente.
(Anónimo)*

Como vemos, dos de los elementos principales de la experiencia mística de Juana son la espacialidad y la corporalidad. Estos dos elementos son también centrales en la *praxis* y discurso del teatro contemporáneo. Lo que nos proponemos en el proyecto escénico cada vez que se presenta la pieza es, por lo tanto y entre otras cosas, poner en relación procedimientos posdramáticos y predramáticos. En este sentido, no trabajamos desde los parámetros del drama moderno, tales como el tiempo lineal y la urgencia, el conflicto como motor del drama, la tipología del personaje-individuo, el binomio protagonista-antagonista, o la re-presentación de un espacio ajeno al compartido con el propio público. Por el contrario, trabajamos las nociones de contemplación y coralidad, porque trata de ofrecer una experiencia ritual. (Una explicación más detallada de la teoría estética del proyecto puede encontrarse en Contreras, 2019).

El trabajo espacial material trata de indagar en esos tres espacios de la iluminación de Juana. Pero lo importante es que para nosotras la escenografía (y el espacio escénico) es la reflexión sobre el lugar que el ser humano ocupa en el mundo. Un lugar no solo, ni principalmente, físico sino simbólico. No tanto sobre el territorio sino sobre las relaciones con las y los otros, con una misma y lo trascendente. Podemos resumir las conclusiones de la siguiente manera:

- **Espacio real:** Los movimientos pauperísticos como los franciscanos postulan el despojamiento de cosas materiales y espirituales. Nosotras trabajamos desde este anonadamiento y esta intemperie. En términos espaciales, no poseemos espacios ni de ensayo ni de representación, lo cual nos impele a establecer relaciones para hacer ambas cosas posibles. Por ejemplo, para ensayar hemos hecho residencias artísticas en conventos y nos han prestado espacios diversos, e igualmente ha ocurrido para representarla. Hasta ahora hemos trabajado en iglesias, teatros, el paraninfo de la UCM, el salón de plenos del ayuntamiento de Balaguer, y también hemos llevado a cabo un espectáculo comunitario e itinerante en distintos espacios de Alcalá de Henares (plazas, iglesia desacralizada, claustro universitario, calles y un jardín), y otro espectáculo *site-specific* de artes corporales extremas en Zapadores Centro de Arte. En todos los casos no llevamos nada más que nuestros cuerpos, los hábitos y algunos objetos simbólicos: velas, flores, un par de libros, etcétera.

Lo que hacemos es ocupar el espacio que ya existe, poniendo de relieve su arquitectura e historia, las múltiples asociaciones con los temas de la pieza, pero también la teatralidad de cualquier espacio. Como ocurre con las visiones de Juana, que pueden ocurrir en cualquier lugar de la casa, así la experiencia teatral puede darse en cualquier sitio. Esto nos lleva a reflexionar sobre la idea muy conocida de que el mundo es un escenario, pero sobre todo sobre el modo de atravesar fronteras, abrir clausuras y habitar espacios liminales, de manera acorde a la mentalidad medieval.

- **Espacio simbólico:** Esta categoría comprende tanto el espacio público como el sagrado. Graña Cid explica cómo “el deseo femenino de coparticipación y de irrupción en el ámbito de lo público y en la historia es muy visible en el *Conorte*, como también los de excelencia y reconocimiento. Sus contenidos reformulaban la tradición de la Iglesia y redefinían como femenino el espacio público” (Graña Cid, 2019: 93). En este sentido, al ocupar el espacio de lo sagrado en nuestras representaciones en iglesias, mostramos mujeres en los “altares”, en sentido literal pero también metafórico, redefiniendo este espacio como femenino como plantea Juana, con todo lo que esto significa en una religión monoteísta patriarcal. Porque el arte, y en concreto la teatralidad, es una experiencia estética, es decir, espiritual y ritual, que opera a nivel simbólico. Pero también, a la vez, demostramos las relaciones entre espiritualidad y teatralidad.

- **Espacio imaginario:** Al hilo de la reflexión sobre las relaciones con los otros, lo que hacemos en la pieza es, como se ha mencionado, presentar un personaje colectivo. Eso quiere decir que no hay una actriz protagonista y que todas representamos las diferentes posibilidades de Juana y también transmitimos la idea de que, al igual que Juana, hubo muchas mujeres escribiendo, pensando y haciendo, aunque no hayan pasado a la historia. Se trata de una elección escénica basada en la enseñanza que ofrece el tipo de vida radical de las beatas y monjas: Es una vida en comunidad y en soledad. En una soledad íntima que es a la vez un diálogo con la trascendencia y la inmanencia⁸. Entrar en la divinidad es entrar en una misma, y eso se comparte con la comunidad. Como comenta Graña Cid,

el *Conorte* presentaba un ideal de santidad de carácter místico y democrático, abierto a todos [...] La experiencia de unión con lo divino es interior, no social, pero, al igual que una lámpara, cualquier alma que fuese encendida por el Espíritu Santo “recibiendo las inspiraciones que le trae” puede iluminar a los demás. (Graña Cid, 2019: 82)

Hoy en día en que hemos naturalizado la razón neoliberal hasta el punto de que vivimos la aporía de llamar libertad a lo que es alienación, este tipo de experiencia nos hace reflexionar o habitar nuestra condición, como humanos, singular y plural (en la terminología de Jean-Luc Nancy, 2006). Nuestra individualidad, puesta en palabras por primera vez por las místicas, y nuestro ser social. Quizás la *theosis*, unión mística a través del anonadamiento, es la iluminación de estar en paz en esa trinidad: con dios, consigo y con la/el/los Otros.

Bibliografía

BERNALDO DE QUIRÓS, Francisco (1664): *La Luna de la Sagra. Vida y muerte de Santa Juana de la Cruz*, en Parte veinte y dos de *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia a costa de Juan Martín Merinero. (Biblioteca Nacional de España, signatura R 22675).

CAÑIZARES, José de (1723): *El prodigio de la Sagra, sor Juana de la Cruz*. (Biblioteca Nacional de España, manuscrito 15967).

CONTRERAS, Ana (2019): “La santa Juana en escena: liturgia, misterio, auto”, en Julio Sáinz Vélez (ed.), *Hacia un primer teatro clásico, el teatro del Renacimiento en su laberinto*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

CRUZ, Juana de la / GARCÍA DE ANDRÉS, Inocente (1999): *El Conhorte: Sermones De Una Mujer La Santa Juana, 1481-1534*. Edición, introducción y notas de Inocente García de Andrés. Madrid: Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca.

DIÉGUEZ, Ileana (2014): *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. México: Paso de gato.

FLECHA GARCÍA, Consuelo (2015): “Ilusiones de mujeres. A propósito de las alumbradas y su magisterio”, en Encarnación Medina Arjona y Paz Gómez Moreno (eds.), *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII (Contexto mediterráneo)*. Sevilla: Alfar.

⁸ Esto sobre todo lo exploramos en la escena del jardín en Alcalá. En ella el público experimentaba lo que es la metáfora del jardín interior, porque debía entrar en fila india, de uno en uno, y pasaba por varias escenas performativas. Y también en Zapadores, tanto en la primera parte, en que se desarrollaban escenas simultáneas y cada espectador podía realizar su propio itinerario, como en las escenas más extremas corporalmente, donde a pesar de la comunidad del público la catarsis era completamente individual.

FOLIGNO, Ángela de (2014): *Libro de la experiencia*. Edición e introducción de Pablo García Acosta. Madrid: Siruela.

GRAÑA CID, María del Mar (2019): “En defensa de las santas vivas y la palabra pública de las mujeres. *El Conorte* de Juana de la Cruz y la genealogía femenina”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 26, n.º1 (Ejemplar dedicado a: La escritura conventual: camino de experiencia y autoridad femenina en el Mundo Moderno), pp. 67-97.

LAMA DE LA CRUZ, Víctor de (2017): *Urbs Beata Hierusalem. Los viajes a Tierra Santa en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Libro de la casa y monasterio de Nuestra Señora de la Cruz. Biblioteca Nacional de España, Ms. 9661.

LUENGO BALBÁS, María (2015): *Juana de la Cruz: Vida y obra de una visionaria del siglo XVI*, repositorio de tesis de la Universidad Complutense de Madrid, en línea.

MURARO, Luisa (2006): *El dios de las mujeres*: Madrid: horas y HORAS.

— (1994): *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS.

NANCY, Jean Luc (2006): *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

PORETE, Margarita (2015): *El espejo de las Almas simples*. Edición y traducción de Blanca Garí. Madrid: Siruela.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia (2016): “Recuperación de dos autos del convento de la santa Juana”, en *Impossibilia*, n.º 12, pp. 225-259.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de (1621): *Los triunfos de la beata sor Juana de la Cruz en verso heroico*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado. (Biblioteca Nacional de España, signatura R 39312).

SANTA TERESA (2013): *Las Moradas*: Madrid: Juventud.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2018): “La puesta en escena de la historia sagrada a comienzos del siglo XVI: La batalla de los ángeles en la dramaturgia visionaria de Juana de la Cruz”, en Sofie Kluge, Ulla Kallenbach & David Hasberg Zirak-Schmidt (eds.), *Staging History: Renaissance Dramatic Historiography*, *Renæssanceforum* 13, pp. 185-210.

— (2017): *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. London: SPLASH Editions.

— (2016): “Sobre las categorías de santa, beata y visionaria: el género performativo”, en *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n.º 39, pp. 183-208.

SURTZ, Ronald E. (1997): *La guitarra de Dios. Género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz (1481-1534)*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

— (1995): *Writing in late Medieval and early modern Spain: the mothers of Saint Teresa of Avila*. Pennsylvania: University Press.

— (1982): “*El libro del conorte*” (1509) and the Early Castilian Theater. Barcelona: Puvill.

TIRSO DE MOLINA (1613 y 1614): *La Santa Juana*. (Biblioteca Nacional de España –autógrafas partes primera y tercera, y segunda de otra mano–, signatura Res. 249). Hay edición moderna de las dos

primeras partes de Isabel Ibáñez, Madrid/Pamplona/New York: Instituto de Estudios Tirsianos (IET) / Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016 y 2018.

TRIVIÑO, M^a Victoria (2006): *Inspiración y ternura: Sermones marianos de la Santa Juana (1481–1534)*, presentación: mons. Antonio Cañizares. Madrid: *Estudios y Ensayos*, Biblioteca de Autores Cristianos: *Espiritualidad* 93.

— (2004): “El arte al servicio de la predicación. «La Santa Juana» (1481-1534) Franciscana de la TOR”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *La clausura femenina en España* (Actas del simposium: 1/4-IX-2004), vol. 2, pp. 1251-1270.

— (1999): *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

VALERIO, Adriana (2017): *Mujeres e iglesia, una historia de género*. Italia: Benilde.

Vida: Vida y fin de la bienabenturada virgen sancta Juana de la Cruz. Biblioteca de El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, signatura K-III- 13.