

12 2019

Jahrgang 12 (2019)
Heft 1

 HELIX

Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Der *auto sacramental* im lateinamerikanischen
Kolonialbarock:
Sor Juana Inés de la Cruz

Jutta Weiser (Mannheim)

HeLix 12 (2019), S. 107-119.

Abstract

The *auto sacramental*, in general, represents a monological and colonizing genre, insofar as it propagandises the Catholic dogma and the mystery of the Eucharist without giving any voice to other religions. The present article focuses on the colonial plays in Latin America, whose purpose not only consists in the Christian missionary in the New World, but also serves to acquaint the Catholics with the beliefs of the indigenous people. The Creole writer Sor Juana Inés de la Cruz, whose writings are located in a 'third space' between Europe and America, wrote her sacramental plays in the Viceroyalty of New Spain to be performed at the Court of Madrid. The following considerations are based on the thesis that the Mexican nun opens the monological Catholic discourse in favour of an epistemological pluralism in her *loas* of *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo* and *El Divino Narciso*. Furthermore, Sor Juana underscores her authority as Creole writer and educated woman in an exclusively male preserve.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Der *auto sacramental* im lateinamerikanischen Kolonialbarock: Sor Juana Inés de la Cruz

Jutta Weiser (Mannheim)

Dass der hispanoamerikanische *auto sacramental* des Kolonialbarock mehr ist als eine bloße Imitation der spanischen Gattung, zeigen mittlerweile zahlreiche Auslegungen, die von der Annahme einer „literatura de contacto transatlántico“¹ bis zu einer kritischen und sogar subversiven „resistencia a la colonización ideológica por parte del poder logocéntrico metropolitano“² reichen. Zweifellos repräsentiert der spanische *auto sacramental* mehr als jede andere Gattung des *Siglo de Oro* einen kolonisierenden Diskurs, insofern die monologische Affirmation des katholischen Dogmas und der Sakramentenlehre mit der vollständigen Usurpation anderer Glaubensrichtungen einher gehen. Im Rahmen der Missionierungspraxis im Lateinamerika des 16. Jahrhundert spielte der *auto sacramental* zur Unterweisung der indigenen Bevölkerung in die katholische Glaubenslehre eine wichtige Rolle. In der Regel wurden biblische Themen von Einheimischen in ihrer jeweiligen Muttersprache aufgeführt. Entsprechend galten die Stücke oftmals als „representación religiosa que se utilizó con efectos de manipulación y dominación ideológica y cultural“.³

Umgekehrt wurden in der Neuen Welt jedoch auch *autos* zur Aufführung in Madrid geschrieben, so auch die drei zwischen 1680 und 1690 entstandenen Stücke der Kreolin Sor Juana Inés de la Cruz: das historische Spiel *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo*, das mythologische Spiel *El divino Narciso* sowie das biblische Spiel *El cetro de José*. In allen drei *loas* wird die Eroberung Amerikas thematisiert, die mit der Vereinnahmung Andersgläubiger durch die katholischen Missionare verbunden ist.

Relevant für das Verständnis der drei Fronleichnamsspiele ist sowohl der Aspekt weiblicher Autorschaft als auch die Zugehörigkeit der Autorin zur sozialen und intellektuellen Elite im Vizekönigreich Neuspanien. Als in Amerika geborene Tochter eines (vermutlich aus dem Baskenland stammenden) Spaniers und einer Kreolin gehört Juana Inés den oberen gesellschaftlichen Rängen des Vizekönigreichs an, wenngleich ihr Ansehen durch die uneheliche Geburt geschmälert war. Später genießt sie eine angesehene Stellung am vizeköniglichen Hof und tritt schließlich ins Kloster ein.

¹ PEÑA PIMENTEL, „Los autos sacramentales novohispanos“, o.S.

² GROSSI, „La loa para el auto sacramental ‚El Divino Narciso‘“, 122.

³ LARA CORONADO, „La educación moral“, o.S.

Die Kreolen hatten eine herausragende Stellung innerhalb des sozialen Gefüges des Kolonialreichs: Sie befanden sich an den Schaltstellen zwischen der spanischen Krone und deren subsidiären Kontrollapparat in der Kolonie, bekleideten die höheren Ämter und hatten Einfluss auf die politische, soziale und kulturelle Entwicklung des Landes. Ihre Position ist ambivalent, insofern sie einerseits der Kolonialmacht unterworfen sind und andererseits in wichtigen Sektoren selbst Macht auf die indigene Bevölkerung Neuspaniens ausüben.⁴

Mit der Entstehung der *conciencia criolla* im 17. Jahrhundert wird eine prinzipielle kulturelle Differenz der Kreolen gegenüber den Spaniern der Iberischen Halbinsel markiert.⁵ Die *agencias criollas* stecken einen transkulturellen Zwischenraum ab, in dem sich zum einen europäische und amerikanische Kulturelemente auf hybride Weise kreuzen und vereinigen, zum anderen eine neue kreolische Identität herausbildet. Charakteristisch für den kreolischen Diskurs ist ein Hin- und Hergleiten zwischen verschiedenen Kulturräumen, Sprachen und Epochen.⁶ In der neuspanischen Barockliteratur resultieren aus dieser Oszillation ideologische Doppeldeutigkeiten und eine prinzipielle Heterophonie.⁷ Die kreolischen Texte adaptieren Gattungen, Themen und Formen der europäischen Barockliteratur und partizipieren damit am kolonialen Paradigma; zugleich speisen sie fremde Elemente in das herrschende Paradigma ein, die eine supplementäre Funktion (im Sinne Derridas)⁸ übernehmen. Das Supplement bereichert den offiziellen Diskurs, indem es über dessen Grenzen hinausweist; zugleich wird der offizielle Diskurs damit als limitiert, lückenhaft oder unvollständig ausgewiesen. Beispielsweise gilt das Auftreten von *indígenas* und ethnischen Minderheiten als Charakteristikum des kreolischen Diskurses (so auch in den *loas* und *villancicos* von Sor Juana). Die Inszenierung einer diskursiven Partizipation der *indígenas* führt zwar auch zu deren sozialer Aufwertung, dient jedoch in erster Linie der Abgrenzung des *discurso criollo* gegen den offiziellen Diskurs der Kolonialmacht, dessen Grenzen auf diese Weise abgesteckt werden. Damit behaupten die Kreolen nicht zuletzt ihre Zuständigkeit für das Wissen um die neue Welt.⁹

Warum bedient sich eine in Neuspanien lebende kreolische Ordensschwester der männlichen, imperialen Gattung des *auto sacramental*? Zwei unterschiedliche Antworten auf diese Frage möchte ich im vorliegenden Beitrag thesenartig vor Augen führen: Zunächst

⁴ Zu dieser ambivalenten Position vgl. MORAÑA, „Barroco y Transculturación“ sowie DIES., *Viaje al silencio*, 25-48.

⁵ Zur Bedeutung der *conciencia criolla* für das Schreiben Sor Juanas siehe auch JÜNKE/WEISER, *Sor Juana Inés de la Cruz*.

⁶ Vgl. GLISSANT, *Poétique de la relation*.

⁷ Zur Heterophonie siehe CORNEJO-POLAR, *Escribir en el aire*; sowie daran anknüpfend MARTINEZ-SAN MIGUEL, „Otra vez Sor Juana“.

⁸ Siehe dazu DERRIDA, *De la grammatologie*.

⁹ Vgl. MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, *Saberes americanos*, 215.

unterstützt das Verfassen geistlicher Spiele die Selbstbehauptung der Autorin als theologische Autorität, insofern sie damit an Diskursen partizipiert, die ausschließlich männlichen Autoren und vor allem Geistlichen und Theologen vorbehalten waren. Es mag provokant klingen, dass Sor Juanas Fronleichnamsspiele (auch) einem weiblichen Self-Fashioning dienen, das man bislang vornehmlich in ihren Werken mit autobiographischen Zügen herausgearbeitet hat (so vor allem in der *Respuesta a Sor Filotea*, in *Los empeños de una casa* sowie der *Lírica personal*).¹⁰ Angesichts ihrer ebenso subtilen wie folgenschweren Anklage des paulinischen „Mulieres in Ecclesiis taceant“ und ihrer Verteidigung weiblicher Stimmen in der Kirche¹¹ scheint es nur konsequent, dass sie sich über die kirchliche Geschlechterhierarchie hinwegsetzt, indem sie sich des männlichen theologischen Diskurses bedient, selbst wenn sich ihre drei *autos* schon allein quantitativ von denjenigen Calderóns und Lope de Vegas deutlich abheben.

Meine zweite thesenhafte Antwort auf die Frage nach der Adaptation eines männlichen, imperialen Genres zielt auf das kritische Potential der Stücke: Sor Juana schrieb ihre Fronleichnamsspiele ausdrücklich zur Aufführung am spanischen Hof. Konkret bedeutet dies, dass die Auseinandersetzung mit anderen Glaubensrichtungen, die entsprechend der Gattungskonventionen selbstredend immer zugunsten des Katholizismus ausfällt, auch umgekehrt dazu dient, ein katholisches Publikum mit diesen anderen Glaubensinhalten vertraut zu machen und damit zugleich eine gewisse Zuständigkeit für selbige zu behaupten. Damit verkehrt sich der missionarische Zweck der Gattung in sein Gegenteil: Galt der *auto sacramental* ursprünglich als „Agitations- und Propagandastück, das in den religionspolitischen und theologischen Konflikten der Zeit Stellung bezieht“¹² und das Ziel verfolgt, ein Laienpublikum über zentrale Aspekte des katholischen Dogmas und der Sakramentenlehre zu unterrichten, so gilt für Sor Juanas Stücke umgekehrt, dass einem katholischen, europäischen Publikum die Glaubensinhalte der indigenen Bevölkerung Lateinamerikas vor Augen geführt werden. Der lateinamerikanische *auto sacramental* nimmt mithin Stellung zu den religiösen und kulturellen Konflikten, die aus der Evangelisierung der Neuen Welt resultieren. In den *autos* der Ordensschwester, so meine These, wird der monologische,¹³ kolonisierende Diskurs aufgebrochen zugunsten einer epistemischen Pluralität.¹⁴

¹⁰ Vgl. dazu LUCIANI, *Literary Self-Fashioning*.

¹¹ Vgl. dazu insbesondere CRUZ, *Respuesta*, 462f.

¹² POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 11.

¹³ Das Adjektiv ‚monologisch‘ verwende ich hier in der Bedeutung von ‚antipluralistisch‘ im Sinne Bachtins. Im Unterschied zu den Konzepten der ‚Dialogizität‘ und ‚Polyphonie‘ als eines gleichberechtigten Nebeneinanders

Ich möchte zunächst zeigen, wie sich Sor Juana in die *loa* ihres ersten Fronleichnamsspiels *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* als implizite Autorin einschreibt und auf diese Weise ihre Autorität als neuspanisch-kreolische Verfasserin von *autos sacramentales* behauptet. Im Anschluss daran soll am Beispiel des *Divino Narciso* eine rhetorische Strategie aufgezeigt werden, mit deren Hilfe Sor Juana die epistemischen und ideologischen Spielräume der Gattung erweitert.

Sor Juanas Selbstinszenierung als theologische Autorität in der loa zu El mártir del sacramento, San Hermenegildo

Mit dem Vorspiel zu *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* knüpft Sor Juana an die Tradition der scholastischen *disputatio* an und kehrt damit zu den Wurzeln der Gattung des *auto sacramental* zurück.¹⁵ Ausgangspunkt ist der Disput zweier Theologie-Studenten über den größten Liebesbeweis Jesu Christi (*la mayor fineza de Cristo*). Damit rekurriert Sor Juana auf ein Thema, das sie auch in anderen Schriften, insbesondere in der *Carta atenagórica* (1690), behandelt hat. In dieser Abhandlung kritisiert sie eine Predigt des portugiesischen Jesuiten Antonio Vieira, welche die Argumente der drei Kirchenväter Augustinus, Thomas von Aquin und Chrysostomos zur *mayor fineza de Cristo* widerlegte. Vieira wies die Ansichten der drei Kirchenväter zurück und behauptete Christi Liebe, die keine Gegenliebe verlange, entspreche der *mayor fineza*. Sor Juana entkräftete Vieiras Argumente mit einschlägigen Belegen aus der Heiligen Schrift in ihrer *Crisis sobre un sermón*, die dann ohne ihre Einwilligung unter dem Titel *Carta atenagórica* durch den Bischof von Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, alias ‚Sor Filotea‘, veröffentlicht wurde.¹⁶

Die Argumente der Kirchenväter spielen auch in der *loa zu El mártir del sacramento* eine Rolle: Der erste Theologie-Student (Estudiante 1) vertritt die Ansicht des Kirchenvaters Augustinus, derzufolge der größte Liebesbeweis Christi in dessen Opfertod besteht, während der Estudiante 2 mit Thomas von Aquin der Meinung ist, Christi *mayor fineza* sei das Sakrament der Eucharistie. Es tritt ein dritter Theologe (ESTUDIANTE 3) hinzu, der in der

unterschiedlicher ideologischer Standpunkte gilt ein Diskurs als ‚monologisch‘, wenn er nur eine einzige Ideologie anerkennt. Vgl. BACHTIN, „Das Wort im Roman“.

¹⁴ Dies ließe sich im Rekurs auf die postkolonialen Theorien aus Lateinamerika theoretisch untermauern, was im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht näher ausgeführt werden kann. Ich verweise diesbezüglich auf meine Studie „Pagane Mythen im *auto sacramental*“.

¹⁵ Vgl. dazu POPPENBERG, „Das ‚auto sacramental‘“, 139.

¹⁶ Vgl. dazu BRESCIA, „El ‚crimen‘ y el castigo“. Zur Thematisierung der *mayor fineza de Cristo* in der *Carta atenagórica* und in den *autos sacramentales* siehe auch FULLER, *Between Two Worlds*, 19-41 und RICE, „La loa como autobiografía intelectual“.

Regieanweisung als „mayor, y de aspecto grave“¹⁷ eingeführt wird und sich an späterer Stelle selbst als „Maestro“ der beiden Kommilitonen hervortut (V. 72). Dieser theologische ‚Meister‘ entpuppt sich als Autor des *auto sacramental* und damit indirekt als *alter ego* Sor Juanas:

Y es el caso, que yo tengo
a mi cargo hacer un Auto
del Divino Sacramento,
alegórico-historial,
en que discurrí el suceso
del Martirio glorioso
de Hermenegildo, Rey nuestro.
Y atendiendo que vosotros
controvertís del Misterio
lo admirable, quise hacer
de vuestros discursos mismos
la fábrica de mi Loa. (V. 298-309)

Von metatheatraler Warte aus gibt Sor Juana zu verstehen, dass es sich bei ihrem *auto* um eine Auftragsarbeit handelt (V. 298-299). Insofern sie die Figur des ESTUDIANTE 3 als Sprachrohr wählt, tritt sie als implizite Autorin in die theologische Diskussion ein. Damit positioniert sie sich sowohl als theologische Autorität (als ‚Maestro‘) hinter einer männlichen Maske als auch als *mujer de letras*, insofern sie ihre Autorschaft und Autorität über das Stück inklusive dessen Vorspiel betont.¹⁸ Georgina Sabat de Rivers hat die Intention der Autorin folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Lo que sí quería la monja es que se le reconociera el mismo prestigio pedagógico, cultural y literario que la sociedad de su tiempo les daba a los jesuitas más destacados.“¹⁹ Robin Ann Rice ist so weit gegangen, die *loa* als „autobiografía intelectual“²⁰ zu bezeichnen, insofern sie Sor Juanas Wunsch zum Ausdruck bringt, am akademischen Diskurs und an den theologischen und philosophischen Diskussionen teilzunehmen. In ihrer *Respuesta a Sor Filotea* schildert die Ordensschwester in der Tat, wie sie als junges Mädchen ihre Mutter anflehte, sie in Männerkleidern zur Universität gehen zu lassen.²¹

Bemerkenswert sind in diesem Kontext auch die Verse, in denen sich derselbe implizite Autor des *auto* und der *loa* als ‚Freund‘ und ‚Lehrmeister‘ der beiden streitenden Theologen präsentiert, deren intellektuelles Wortgefecht in ein physisches Duell zu kippen droht:

¹⁷ CRUZ, *Obras completas*, Bd. 3, 98. Es handelt sich dabei um eine Ergänzung des Herausgebers Méndez Plancarte. Die *loa* wird im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert unter Angabe der jeweiligen Verse.

¹⁸ Vgl. dazu ausführlicher meinen Beitrag „Plus ultra! ¡Más Mundos hay!“.

¹⁹ SABAT DE RIVERS, „Loa del auto a San Hermenegildo“, 314.

²⁰ RICE, „La loa como autobiografía intelectual“, 79.

²¹ Vgl. CRUZ, *Respuesta*, 446.

Y viendo cuán encendidos,
de la misma razón ciegos,
salisteis del General,
os salí también siguiendo,
por ver si la autoridad
de mi edad y de mi puesto,
y sobre todo el haber
sido de entrambos Maestro
y ser de entrambos amigo,
es bastante a componeros. (V. 65-74)

Seine ‚Autorität‘ verdankt der ESTUDIANTE 3 sowohl seinem Alter und seiner akademischen Position („puesto“) als auch seiner Vermittlung im Streitgespräch zwischen ESTUDIANTE 1 und 2, dessen „maestro“ und „amigo“ er gleichermaßen ist. Das Verb *componer* (V. 74) ist doppeldeutig: Es kann zum einen ‚schlichten‘ bedeuten,²² zum anderen aber auch ‚gestalten‘ und ‚modellieren‘ im poetologischen Sinn.²³ Mit dieser semantischen Ambivalenz werden die zitierten Verse zu einem *concepto*: Bezogen auf den akademischen Disput geht es um die Frage, ob seine Überlegenheit sowie seine Autorität als Freund und Meister ausreichen, um den Streit zu schlichten; auf einer metatheatralen Ebene geht es ferner darum, ob er als Autor der *loa* genügend Autorität besitzt, um die Figuren ‚komponieren‘ und modellieren zu können. Sor Juana hinter der Maske des ESTUDIANTE 3 bekräftigt damit gleich in doppelter Weise ihre intellektuellen Kompetenzen: als Expertin in theologischen Streitfragen und als Autorin von *autos sacramentales*.

Der implizite Autor der *loa* vermittelt jedoch nicht nur zwischen den theologischen Positionen, sondern auch zwischen Spanien und der Neuen Welt, insofern er mit der Schauspieltruppe, die im Anschluss das Stück über San Hermenegildo aufführen wird, ein in das Vorspiel eingebettetes ‚Theater im Theater‘ inszeniert, das den beiden streitenden ESTUDIANTES als Parabel dienen soll. Im Mittelpunkt dieser Parabel steht die Frage nach der geographischen Begrenzung der Welt und der Erweiterung des Wissens durch neue Erkenntnisse. Herkules und seine Soldaten errichten auf zwei Felsen in Südspanien und Marokko jeweils eine der berühmten Säulen, die die Straße von Gibraltar abstecken, in der festen Überzeugung, es handele sich dabei um das Ende der Welt: „no hay más Mundo / que el que ha Hércules descubierto“ (V. 201-202), heißt es aus dem Mund eines Soldaten, und der Refrain lautet entsprechend: „*Non plus ultra! Non plus ultra* / ¡Aquí acaba el Universo!“ (V. 215-216). Mit der Entdeckung des neuen Kontinents westlich von Europa und Afrika wird

²² Vgl. *Diccionario de la lengua castellana*, Bd. 2, 454 f.: „concordar, unir, hacer amistades, conformar, poner en paz a los que están discordes“.

²³ Vgl. ebd., 455: „hacer versos“; „juntar las letras o caracteres“.

diese Auffassung revidiert, und der Refrain verkehrt sich in sein Gegenteil: „*Plus ultra! ¡Más mundos hay, y ya venimos de verlos!*“ (V. 281-282, *passim*).

Das Gleichnis über die geographische und epistemische Revolution durch Kolumbus erhellt, dass ein Wissenssystem keinen absoluten Geltungsanspruch behaupten kann:

No haber más Mundo creía
Hércules en su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había. (V. 367-370)

Das *Plus ultra!* kann als Motto der epistemischen Pluralität veranschlagt werden. Die Säulen des Herkules stecken die Grenzen des europäischen Okzidents (der alten Welt) ab, während sich mit der Entdeckung Amerikas ein neues, erweitertes Weltbild durchsetzt.²⁴ Indem Sor Juana die Pluralität der Welten herausstellt („¡Más mundos hay!“), unterstreicht sie zugleich die Zuständigkeit der *criollos* für die amerikanischen Wissensdiskurse, die das eingeschränkte europäische Wissen überbieten.

Synkretismus und epistemische Pluralität in El Divino Narciso

Um eine Überbietung des peninsularen *auto sacramental* geht es auch in Sor Juanas Fronleichnamsspiel über den mythologischen Narziss, *El divino Narciso*, als dessen Gegenfolie Calderóns *El divino Orfeo* betrachtet werden kann.²⁵ Eine erste Überbietung besteht bereits in der Wahl des antik-paganen Stoffes: Die Figur des selbstverliebten Narziss erweist sich im Rahmen eines christlichen Weltbildes als weitaus schwerer assimilierbar als die Figur des Orpheus, die bereits im Mittelalter in christliche Formate eingepasst wurde.²⁶

Ich kann hier nicht detailliert auf den Vergleich zwischen dem *divino Narciso* und dem *divino Orfeo* eingehen,²⁷ auch eine Inhaltsangabe des *Narciso* ist für meine Argumentation nicht notwendig, denn ich werde ausschließlich den Beginn des Stücks kommentieren, insofern dieser für die Erzeugung epistemischer Pluralität ausschlaggebend ist. Während in Calderóns *auto* die pagane Mythologie vollkommen von der christlichen Auslegung vereinnahmt wird, die *letras divinas* unzweideutig über die *letras humanas* gestellt und vollständig usurpiert werden, schlägt Sor Juana ein typologisches Modell vor, in dem

²⁴ Zur Bedeutung des Herkules-Kolumbus-Gleichnisses in Bezug auf den dargestellten Disput um die *mayor fineza de Cristo* vgl. WEISER, „Plus ultra! ¡Más Mundos hay!“; SABAT DE RIVERS, „Loa del auto a San Hermenegildo“, 325 ff.; FULLER, *Between Two Worlds*, 49 ff.

²⁵ Vgl. dazu WEISER, „Pagane Mythen im *auto sacramental*“; PARKER: „The Calderonian Sources of ‚El divino Narciso‘“; RICE DE MOLINA, „Mito, metamorfosis y transculturación en dos autos sacramentales“.

²⁶ So wurde vor allem der Abstieg des Orpheus in die Unterwelt mit Christi Höllenfahrt analogisiert. Zur Deutung des Orpheus als *figura Christi* vgl. OHLY, „Typologische Figuren aus Natur und Mythos“, 133-143.

²⁷ Vgl. dazu ausführlich WEISER, „Pagane Mythen im *auto sacramental*“.

Narziss zur *figura Christi* avanciert. Gleich zu Beginn des Stücks inszeniert sie die *letras divinas* in Form der Allegorie SINAGOGA und die *letras humanas* als Allegorie der GENTILIDAD:

SINAGOGA
 ¡Alabad al Señor todos los hombres!
 CORO 1
 ¡Alabad al Señor todos los hombres!
 SINAGOGA
 Un nuevo canto entonad
 a su divina beldad,
 y en cuanto la luz alcanza,
 suene la eterna alabanza
 de la gloria de su nombre
 CORO 1
 ¡Alabad al Señor todos los hombres!
 GENTILIDAD
 ¡Alabad a Narciso, fuentes y flores!
 Y pues su beldad divina,
 Sin igual y peregrina,
 Es sobre toda hermosura,
 Que se vio en otra criatura,
 Y en todas inspira amores,
 CORO 2
 ¡Alabad a Narciso, fuentes y flores!
 SINAGOGA
 ¡Alabad,
 GENTILIDAD
 Aplaudid,
 SINAGOGA
 con himnos,
 GENTILIDAD
 con voces
 SINAGOGA
 al Señor,
 GENTILIDAD
 a Narciso,
 SINAGOGA
 todos los hombres,
 GENTILIDAD
 fuentes y flores! (V. 1-18)²⁸

Die beiden Allegorien SINAGOGA und GENTILIDAD stehen zwar inhaltlich in Opposition zueinander, insofern Erstere den Gott der Heiligen Schrift, Letztere hingegen den mythologischen Narziss verehrt, aber in Bezug auf die Form, d.h. in syntaktischer, metrischer und rhythmischer Hinsicht, sind sie parallel strukturiert, was eine prinzipielle Gleichwertigkeit indiziert. Die beiden Refrains „¡Alabad al Señor todos los hombres!“ (V. 1) und „¡Aplaudid a Narciso, plantas y flores!“ (V. 9) alternieren miteinander. In den Versen 15

²⁸ Ich zitiere *El divino Narciso* nach der kritischen Ausgabe von Ann Robin Rice mit den jeweiligen Versangaben unmittelbar im Fließtext.

bis 18 verschmelzen sogar beide Gesänge zu einer hybriden Einheit. Somit wird hier an exponierter Stelle der Synkretismus als poetologisches Prinzip ausgestellt.

Bemerkenswert ist die Enthierarchisierung von *divinas* und *humanas letras*, die im Rahmen eines der katholischen Dogmatik verpflichteten *auto sacramental* auf den ersten Blick prekär erscheint. Sor Juana gelingt die Gleichsetzung, indem sie die *letras divinas* zunächst gar nicht auf die Evangelien bezieht, sondern nur auf die Bücher des Alten Testaments, d.h. den für den jüdischen Glauben relevanten Teil der Heiligen Schrift. Gemäß der typologischen Tradition der Allegorese lassen sich die Ereignisse des Alten Testaments als unvollkommene Vorboten der Ereignisse des Neuen Testaments deuten. *Divinas letras* (repräsentiert durch SINAGOGA) und *humanas letras* (repräsentiert durch GENTILIDAD) sind insofern ebenbürtig, als sie beide unvollkommene Zeichen darstellen, die gleichermaßen auf die christlichen Botschaft vorausweisen. Die Perspektive der SINAGOGA im Sinne einer *praefiguratio* der christlichen Offenbarung erscheint ebenso legitim wie diejenige der GENTILIDAD, deren profane Vergötterung des Narziss sich im Zuge ihrer Evangelisierung in eine Verehrung Christi wandelt:

NATURALEZA HUMANA
 Digo, que habiendo escuchado
 en vuestras métricas voces
 los diferentes objetos
 de vuestras aclamaciones:
 pues tú, Gentilidad ciega,
 errada, ignorante y torpe,
 a una caduca beldad
 aplaudes en tus loores
 y tú, Sinagoga, cierta
 de las verdades que oyes
 en tus profetas, a Dios
 le rindes veneraciones,
 dejando de discurrir
 en vuestras oposiciones,
 pues claro está que tu yerras
 y claro el que tú conoces.
 aunque vendrá tiempo, en que
 trocándose las acciones,
 la Gentilidad conozca,
 y la Sinagoga ignore. (V. 59-78)

Während die Heiden ursprünglich einem Glaubensirrtum verfallen sind, kennen die Juden immerhin den Gott der Heiligen Schrift. Dieses Verhältnis kehrt sich mit der Christianisierung der Heiden um, denn damit stehen diese dem Christentum näher als die Juden, die Jesus Christus zu keinem Zeitpunkt als Sohn Gottes anerkannt haben („la Gentilidad conozca, / y la Sinagoga ignore“).

Auch hier gibt es – ähnlich wie in der *loa* zu *El mártir del Sacramento* – eine übergeordnete autoritäre Instanz, nämlich die Allegorie der NATURALEZA HUMANA, die sich als „madre de entrambas“ (von GENTILIDAD und SINAGOGA) vorstellt und metatheatrale Aussagen trifft:

Y así, pues madre de entrambas
 soy, intento con colores
 alegóricos, que ideas
 representables componen,
 (*A la Sinagoga*)
 tomar de la una el sentido,
 (*A la Gentilidad*)
 tomar de la otra las voces,
 y en metafóricas frases,
 (*A la Gentilidad*)
 tomando tus locuciones
 y en figura de Narciso,
 solicitar los amores
 de Dios, a ver si dibujan
 estos oscuros borrones
 la claridad de sus luces;
 pues muchas veces conformes
 divinas y humanas letras,
 dan entender que Dios pone
 aun en las plumas gentiles
 unos visos en que asomen
 los altos misterios suyos;
 y así quiero que, concordés,
 (*A la Sinagoga*)
 tú des el cuerpo a la idea,
 (*A la Gentilidad*)
 y tú el vestido le cortes. (V. 113-133)

NATURALEZA HUMANA erklärt hier die Struktur des *auto sacramental*: Die antike Mythologie liefert die äußere Form („el vestido“) und die rhetorische Hülle („las voces“, „metafóricas frases“, „locuciones“); hingegen bleibt der Sinn („el sentido“, „la idea“) der Heiligen Schrift verpflichtet. Der Hintergrund dieser synkretistischen Verknüpfung ist die Überzeugung, dass Gott zuweilen auch den Heiden Einsichten („visos“) in die christliche Botschaft gewährt. Diese *visos* offenbaren sich jedoch nur in Form von schemenhaften Entwürfen („oscuros borrones“), welche noch der Erhellung durch das göttliche Licht bedürfen.²⁹ Damit verteidigt Sor Juana das typologische Schema von *figura* und *implementum*, figuraler Vorankündigung und nachträglicher Erfüllung.³⁰

²⁹ Zur Bedeutung der *borrones* in *El divino Narciso* vgl. GLANTZ, „Eco y silencio en ‚El divino Narciso‘“.

³⁰ Zur Figuraldeutung siehe den immer noch grundlegenden Beitrag von AUERBACH, „Figura“. Zur Bedeutung der Figuraldeutung in den *autos sacramentales* von Sor Juana vgl. BROOKE, *The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*, 23-27.

Es lässt sich festhalten, dass Sor Juana die *lex naturae* der Heiden und die *lex scripturae* der Juden (die Mosaischen Gesetze) auf eine Stufe stellt und in ein typologisches Schema einbindet, in dem die *lex gratiae* der Christen die Vollendung bringt. Damit schafft sie formal eine Gleichstellung von *letras humanas* (qua antiker Mythologie) und *letras divinas*. Darin enthalten ist einerseits eine kritische Auseinandersetzung mit der Unterwerfung der paganen Mythen bei Calderón,³¹ andererseits argumentiert Sor Juana im Sinne einer epistemischen Pluralität, die sich auch auf das Verhältnis zwischen der indigenen Religion Amerikas zum Christentum übertragen lässt, welches nicht zufällig in den *loas* zu *El divino Narciso* und *El cetro de José* den thematischen Mittelpunkt bildet. Sor Juana vertritt damit ein kreolisches Weltmodell, das sich in einem ‚third space‘ zwischen Europa und Amerika positioniert. Ihre Fronleichnamsspiele lassen sich nicht vom teleologischen Diskurs des christlichen Okzidents vereinnahmen, vielmehr nutzt sie die (wenn auch eng gezogenen) Gattungsspielräume zur Darstellung unterschiedlicher Wissensdiskurse. „*Plus ultra! ¡Más mundos hay!*“ ist somit auch die Devise der ‚kreolischen‘ *autos sacramentales* Sor Juanas, die sich kritisch auf den spanischen Gattungsdiskurs zurückbeziehen lassen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CRUZ, SOR JUANA INES DE LA: *Obras completas*, Bd. 3. *Autos y Loas*, hg. v. ALFONSO MENDEZ PLANCARTE, México: Fondo de Cultura Económica 1955.
- CRUZ, SOR JUANA INES DE LA: *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, DIES.: *Obras completas*, Bd. 4. *Comedias, Sainetes y Prosa*, hg. v. ALFONSO MENDEZ PLANCARTE, México: Fondo de Cultura Económica 1957, 440-475.
- CRUZ, SOR JUANA INES DE LA: *El divino Narciso*, hg. v. ROBIN ANN RICE, Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra 2005.

Sekundärliteratur

- AUERBACH, ERICH: „Figura“, *Archivum Romanicum* 22 (1938), Wiederabdruck in: DERS.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/ München: Francke 1967, 55-92.
- BACHTIN, MICHAEL M.: „Das Wort im Roman“, DERS.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. RAINER GRÜBEL, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, 154-300.
- BRESCIA, PABLO A. J.: „El ‚crimen‘ y el castigo: la Carta Atenagórica, de Sor Juana Inés de la Cruz“, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 70 (1998), 73-96.
- BROOKE, ALICE: *The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz. Natural Philosophy and Sacramental Theology*, Oxford: UP 2018.

³¹ Zum Stellenwert des antiken Mythos bei Calderón vgl. KÜPPER, „Unterwerfung des Mythos“.

- CORNEJO-POLAR, ANTONIO: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte 1994.
- DERRIDA, JACQUES: *De la grammatologie*, Paris: Minuit 1967.
- Diccionario de la lengua castellana*, Bd. 2, hg. v. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Madrid: Francisco del Hierro 1729.
- FULLER, AMY: *Between Two Worlds: The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*, Cambridge: Modern Humanities Research Association 2015.
- GLANTZ, MARGO: „Eco y silencio en ‚El divino Narciso‘“, *DIES.: La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert 2005, 181-198.
- GLISSANT, ÉDOUARD: *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris: Gallimard 1990.
- GROSSI, VERONICA: „La loa para el auto sacramental ‚El Divino Narciso‘ frente al canon del auto oficial“, *Monographic Review* 13 (1997), 122-138.
- JÜNKE, CLAUDIA/ JUTTA WEISER (Hgg.): *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*, Themenheft *iMex Revista México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico* 15 (2019) [<https://www.imex-revista.com/ediciones/xv-sor-juana-ines-de-la-cruz/>] (letzter Zugriff: 20.06.2019), 8-14.
- KÜPPER, JOACHIM: „Unterwerfung des Mythos und Widerlegung des Konzepts einer autonomen Dichtkunst. Calderóns auto sacramental *El divino Orfeo* (1663)“, ILSE NOLTING-HAUFF (Hg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*, Amsterdam: Grüner 1988, 173-211.
- LARA CORONADO, JESUS: „La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España“, *Perfiles educativos* 34 (2012) [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982012000200006] (letzter Zugriff: 31.10.2018), o.S.
- LUCIANI, FREDERICK: *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*, Lewisburg: Bucknell UP 2004.
- MARTINEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA: *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 1999.
- „Otra vez Sor Juana: leer la heterogeneidad colonial en un contexto transatlántico“, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 (2005), 53-71.
- MORAÑA, MABEL: „Barroco y Transculturación“, *DIES.: Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanas*, Madrid: Iberoamericana 2004, 19-36.
- *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 1998 [Reproduktion: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2005 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco--0/html/>] (letzter Zugriff: 31.10.2018)].
- OHLY, FRIEDRICH: „Typologische Figuren aus Natur und Mythos“, WALTER HAUG (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: Metzler 1979, 126-166.
- PARKER, ALEXANDER S.: „The Calderonian Sources of ‚El divino Narciso‘ by Sor Juana Inés de la Cruz“, *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968), 257-274
- PEÑA PIMENTEL, MIRIAM: „Los autos sacramentales novohispanos: ¿literaturas en contacto o imitatio?“, PIERRE CIVIL/ FRANÇOISE CRÉMOUX (Hgg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo (París, del 9 al 13 de julio de 2007)*, Bd. 2 (CD-Rom), Madrid: Vervuert/ Iberoamericana 2010 [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_111.pdf] (letzter Zugriff: 31.10.2018)].
- POPPENBERG, GERHARD: „Das ‚auto sacramental‘ – Entstehung und Aufführungspraxis“, PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *El gran teatro del mundo/ Das große Welttheater*, übers. u. hg. v. GERHARD POPPENBERG, Stuttgart: Reclam 1988, 137-146.

- *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003.
- RICE, ROBIN ANN: „La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz“, SARA BEATRIZ GUARDIA (Hg.): *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Red Universidad Nacional de Luján 2007, 79-85.
- RICE DE MOLINA, ROBIN: „Mito, metamorfosis y transculturación en dos autos sacramentales: ‚El divino Orfeo‘ de Calderón y ‚El divino Narciso‘ de Sor Juana Inés de la Cruz“, IGNACIO ARELLANO (Hg.): *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger a su 80 cumpleaños* (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón), Kassel: Reichenberger 2000, 937-951.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA: „Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua“, DIES.: *En busca de Sor Juana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México 1998, 310-331 [Reproduktion: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2005 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-busca-de-sor-juana--0/html/> (letzter Zugriff: 31.10.2018)].
- WEISER, JUTTA: „Pagane Mythen im *auto sacramental*: Zur transkulturellen Poetik in Sor Juana *El divino Narciso* und seiner *Loa* (mit einem Seitenblick auf *Calderóns El divino Orfeo*)“, *Romanische Forschungen* 130 (2018), 36-69.
- „Plus ultra! ¡Más Mundos hay!– Discurso criollo y autoría implícita en las loas sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz“, CLAUDIA JÜNKE/ JUTTA WEISER (Hgg.): *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*, Themenheft *iMex Revista México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico* 15.1 (2019), 57-68 [<https://www.imex-revista.com/ediciones/xv-sor-juana-ines-de-la-cruz/> (letzter Zugriff: 20.06.2019)], 57-68.