

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**

**UMI<sup>®</sup>**  
**800-521-0600**





**Université d'Ottawa • University of Ottawa**



***El Auto de la destrucción de Jerusalén y  
el Nican motecpana in inemiliztzin:*  
recepción literaria y teatro doctrinal  
de la Nueva España**

TESIS DE MAESTRÍA PRESENTADA EN MAYO DE 1998

*UNIVERSITÉ D' OTTAWA /UNIVERSITY OF OTTAWA*

DIRECTOR: JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

ESTUDIANTE: LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA. Núm. 1396607



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-46607-8

**Canada**

# ***El Auto de la destrucción de Jerusalén y el Nican motecpana in inemiliztzin: recepción literaria y teatro doctrinal novohispano***

Luis Carlos Salazar Quintana, s1396607.  
University of Ottawa, May 1998.

Thesis supervisor: Prof. José María Ruano de la Haza.

THE PURPOSE OF THIS THESIS is to analyze two works of the doctrinal theater of New Spain: the *Auto de la destrucción de Jerusalén* and the *Nican motecpana in inemiliztzin*, from the perspective of modern reception theory.

This study is divided into three parts. The first outlines the research methodology used, which is based primarily on the main tenets of reception theory and its application to the analysis and criticism of dramatic texts. The second part studies the origins and early manifestations of the doctrinal theater in New Spain and its development during the sixteenth century. The third part, which is the main body of the work, studies the transmission of the legend of the destruction of Jerusalem from the perspective of literary reception through two New Spanish dramatic works: the *Auto de la destrucción de Jerusalén*, a work written in verse, and the *Nican motecpana in inemiliztzin*, written in prose in the nahuatl language. This thesis also analyzes certain aspects which have not been dealt with satisfactorily by other critics, such as literary sources, dramatic characteristics, probable date of composition and staging in New Spain during the sixteenth century and so forth.

This thesis, therefore, aims to make a positive contribution to a rather neglected field of study: doctrinal theater in New Spain. It also hopes to add to present-knowledge about these two important works.

## A g r a d e c i m i e n t o s

DESEO AGRADECER a quienes hicieron posible no sólo este trabajo, sino también la realización de mi maestría en Literatura Española en la Universidad de Ottawa. Sin la ayuda de cada una de las instancias de esta magnífica Universidad y de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, cuyo Departamento de Literatura lo dirige impecablemente la Dra. Ysla Campbell, el sueño de llevar a cabo mis estudios en Canadá hubiera seguido siendo eso, un sueño. He de agradecer profundamente la diligencia administrativa de Nancy Chicoine-Desnoyers y de esa gran señora y madre adoptiva de todos los extranjeros que llegamos por primera vez a esta ciudad: Ana María Bianchi. Asimismo, agradezco la oportuna ayuda bibliográfica de Lorein Albert. Manifiesto también mi más sincero agradecimiento a cada una de las personas y compañeros que durante estos nueve meses me han distinguido con su amistad; muy en especial, a Robert Legate, por su generosidad y su inapreciable asesoría técnica para la realización de mi tesis. Asimismo, reciban mi más alta consideración los profesores que gentilmente aceptaron leer mi tesis y me hicieron valiosas sugerencias: el Dr. Fernando de Diego y el Dr. J. Guillermo Renart, excelentes profesores, mejores amigos. Y quede para siempre mi más cumplida gratitud al Dr. José María Ruano de la Haza, cuya atenta supervisión y crítica constructiva de esta tesis me enseñaron a valorar no sólo el significado de la investigación literaria, sino, principalmente, la riqueza de nuestra lengua española.

Ottawa, a 9 de junio de 1998.

desarrollados por los primeros colonizadores del Nuevo Continente y las guerras de la conquista, siguieron cultivando la imaginación de esos hombres que vieron en el sitio y toma de la gran ciudad de Tenochtitlan el principio de un nuevo orden universal. La destrucción de templos indígenas, las pestes, la sangre, los sacrificios humanos, al ser comparados con los de la destrucción de Jerusalén, representaron uno de los tópicos más significativos de la época. La devastación de la ciudad principal del imperio azteca simbolizó a su vez el eslabón que enlazaría las esperanzas milenarias de los franciscanos y uniría a la Península con las tierras americanas, facilitando así a la Corona española su tan ansiado proyecto de expansión territorial. Mito y realidad, pues, se conjugaron a través de un teatro doctrinal que no sólo se valió de la tradición europea medieval, sino también de la influencia prehispánica, de lo que resultó un teatro espectacular y único en la historia.

Antes de estudiar nuestras dos piezas dramáticas doctrinales de la Nueva España, hemos considerado pertinente ofrecer un acercamiento a las actuales teorías de la recepción que son la base de nuestro estudio. Sin embargo, nuestro propósito no ha sido profundizar en aspectos de estas corrientes de la crítica que todavía hoy en día continúan debatiéndose: tan sólo hemos buscado aplicar sus principios más útiles para los fines de nuestro trabajo. Asimismo, hemos creído necesario dedicar un capítulo a las manifestaciones del teatro doctrinal novohispano a fin de conocer el contexto en que se inscriben nuestras dos piezas dramáticas y poder establecer sus semejanzas y diferencias tanto a nivel de la historia como de su teatralidad. En el apéndice de nuestro trabajo, presentamos los textos del *Auto de la destrucción de Jerusalén* y del *Nican motecpana*, en los que hemos modernizado la ortografía y hecho algunas anotaciones para la mejor comprensión de las obras.

En suma, este estudio tiene por objeto hacer una contribución positiva a la investigación de dos obras del teatro doctrinal novohispano poco conocidas y estudiadas por la crítica.

**I**

**Las teorías de la recepción literaria  
como análisis textual de obras dramáticas**

# I

## **Las teorías de la recepción literaria como análisis textual de obras dramáticas**

UNO DE LOS ASPECTOS más interesantes con relación al estudio del teatro es el concerniente a su representación y a las circunstancias en que el público recibe e interpreta los mensajes de la obra dramática. A partir de la interpretación de la filosofía de Edmund Husserl y Martin Heidegger, han surgido en los últimos años una serie de teorías de la literatura como la *rezeptiosästhetic* alemana y, en Estados Unidos, el *reader-response criticism*, que han reaccionado contra la tradicional perspectiva teórica fundada en el estudio del autor (Armstrong, 1993: 562-564). Las actuales teorías de la recepción estudian lo que es la base fenomenológica del hecho literario, es decir, la relación del lector y el espectador con el texto y la representación teatral respectivamente (Villanueva, 1994:12). Antes de estudiar las teorías de la recepción, analizaremos brevemente su contextualización en el marco de las corrientes de la teoría literaria que, en su momento, han contribuido al análisis y crítica textual.

### **I) Esbozo de la historia de la crítica literaria**

DE ACUERDO CON LAS IDEAS expresadas por M. H. Abrams (1971: 6-7), existen cuatro maneras de analizar e investigar toda obra literaria. La primera se centra en la obra misma; la segunda dirige su atención hacia el creador o autor; la tercera estudia el contexto en que aparece la obra literaria; y la cuarta, analiza la interacción entre la obra y su recepción. Según Magda Graniela Rodríguez (1991: 35-38), cada una de estas formas de análisis corresponde, aunque no de manera absoluta, a los distintos períodos de la historia de la crítica literaria.

Así, dentro de la concepción clásica, basada fundamentalmente en la filosofía platónica y la poética de Aristóteles que influyen en los estudios literarios desde la

Antigüedad Grecolatina hasta el siglo XVIII. la obra es considerada como un producto acabado y unívoco, por lo que su significación ha de hallarse en su capacidad de imitar (*mimesis*) o representar la realidad.<sup>1</sup> Por el contrario, durante el Romanticismo hay una valoración muy importante de la capacidad individual y expresiva del creador artístico, lo que suscita una mayor atención a los aspectos que se vinculan y desarrollan durante el proceso creativo. Desde la perspectiva romántica, la vida interior del individuo y su experiencia poética son esenciales para entender el hecho literario.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla una tendencia teórica inspirada en la filosofía positivista de Augusto Comte que considera el contexto histórico y sociocultural como factores determinantes en la creación literaria. Esta corriente teórica ve a los textos literarios como hechos positivos en los que considera de fundamental importancia el conocer la vida y la época del autor (Pozuelo Yvancos, 1994: 69). A diferencia del romanticismo, el positivismo intenta ver al autor no tanto como un ser individual, sino como un producto de sus circunstancias históricas, como hombre de su época y cultura. Sin embargo, el positivismo ha sido criticado por su enfoque científicista. Por medio de nuevos acercamientos epistemológicos a la obra literaria como el de la filosofía de "las ciencias del espíritu" de W. Dilthey, se establece que los textos literarios no pueden ser entendidos como si fueran fenómenos naturales y sociales susceptibles de analizarse a través de leyes inalterables. Si bien es cierto que el positivismo fue útil en su momento ya que sentó las bases de una ciencia de la literatura, desafortunadamente, su excesiva atención a formas aliterarias y su insistente reduccionismo histórico terminaron por hacer crisis (Meregalli, 1989: 11).

Como reacción al positivismo, surge en las primeras décadas de este siglo una nueva escuela teórica, cuyo fundamento principal es que toda obra literaria obedece a una estructuración interna a nivel del texto y de la fábula que puede ser relacionada con la de otros textos a fin de establecer normas y reglas más o menos homogéneas. Si el positivismo ve a la obra literaria como producto de una serie de leyes sociales e históricas, el

---

<sup>1</sup>Por medio de la *mimesis*, según Aristóteles, el poeta copia la realidad del mundo que lo rodea, por lo que su obra constituye un *mimema* (Beristáin, 1992: 336). La idea fundamental de la poética aristotélica es

Formalismo. en cambio. se fundamenta en la comparación sistemática de las formas en que se manifiesta la obra literaria de acuerdo con leyes inmanentes. como. por ejemplo. el análisis de la morfología de los cuentos rusos de Vladimir Propp o la *tematología* de Tomachevski. que sentaron las bases de los estudios actuales del relato.

A la luz de estos modelos de análisis. se desarrollaron diferentes movimientos de crítica literaria como el *New Criticism* norteamericano, la *textimanez* alemana y el estructuralismo francés (Meregalli, 1989: 12 y ss.). En todos ellos. cunde un interés por estudiar el texto literario en sí mismo e. incluso. podemos encontrar en sus postulados un alejamiento destacado de toda la historicidad de la obra literaria. Precisamente por esta última característica este modelo de análisis motivo ha sido criticado. ya que la creación literaria termina por desaparecer ante el método. El estudiar ciertas reglas internas y no la obra misma como producto estético. hace que el estructuralismo se convierta en una teoría inmanentista. Pozuelo Yvancos comenta al respecto que:

El proyecto estructuralista sometía a la literatura a un desafío: enfrentarse a la posibilidad de una estructura teórica donde el valor de la crítica se subordinase al rigor del método y a su capacidad de explicación de sistemas subyacentes no visibles en la apariencia exterior de los textos. En este sentido. el estructuralismo extremó -por las exigencia del método y por las exigencias de una terminología a veces demasiado forzada o críptica- el afán de constituir la teoría de la literatura como ciencia literaria [...] olvidando con ello que todo signo. y el literario muy en especial. es inseparable no sólo de su historia. sino también de su valor de uso [...] donde interviene el contexto pragmático. la ideología. la cultura. etc. (1994: 81).

## **II) Fundamentos y principios de las teorías de la recepción**

LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN surge como una alternativa de análisis literario en contra de la idea de que el texto es un sistema discursivo unilateral estructurado desde la perspectiva del autor y en contra del esencialismo textual desarrollado por el programa

---

que el ser humano se distingue de las demás especies animales en su capacidad de imitar debido a una

estructuralista. Aunque en la práctica, ninguna de las corrientes que hemos referido abandonó de forma absoluta el sentido histórico del texto, no hubo sino hasta finales de los años sesenta una clara tendencia que debatiera sistemáticamente la todavía irresuelta conciliación entre texto y contexto. Uno de los movimientos que quizá con mayor reconocimiento lo hizo se desarrolló en la Escuela de Constanza, una entonces pequeña universidad al oeste de Alemania (Holub, 1993: 14-17). Sus exponentes, dentro de los que sobresalen Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, añadieron a la vieja discusión teórica una reflexión interesante: la obra literaria es esencialmente un hecho comunicativo que se realiza sólo mediante la interacción entre la creación y su recepción. Sólo a través de esta relación la obra literaria cumple su finalidad y significado. Frente a una visión en la que exclusivamente se hacía hincapié en el aspecto onomasiológico de la comunicación, es decir, en el agente emisor (Domínguez-Hidalgo, 1982: 30), las teorías de la recepción se ocupan de estudiar las condiciones en que el mensaje textual es recibido, lo que Domínguez-Hidalgo denomina función semasiológica del lenguaje (*ídem*). Casi en los mismos años surgió en Estados Unidos un movimiento similar conocido como *reader-respnde criticism* en el que se distinguen principalmente Stanley Fish, Norman Holland y Jonathan Culler. Si bien, como afirma Robert C. Holub, estos teóricos tuvieron menor influencia y homogeneidad en cuanto a sus postulados que sus homólogos alemanes (1993: 170-173), vale la pena no obstante mencionarlos por el hecho de haber realizado algunas contribuciones importantes como veremos más adelante.

*La estética de la recepción*, pues, se relaciona de manera directa con los problemas de interpretación y significado de la obra literaria, al establecer que la lectura y la experiencia de la recepción son las únicas maneras de desentrañar el texto como objeto estético (Pozuelo Yvancos, 1994: 87). Estos postulados no se presentan como novedad absoluta, sino que son producto de la síntesis de trabajos anteriores que se apoyan principalmente en el programa fenomenológico de Edmund Husserl, el concepto de "entendimiento e interpretación" de Heidegger y la teoría de la estratificación de la obra literaria de Roman Ingarden.

### **III) Conceptos esenciales de la fenomenología y su influencia en las teorías de la recepción literaria**

COMO EXPRESA PAUL ARMSTRONG, la fenomenología es la filosofía de la experiencia (1997: 562). Pero no de la experiencia al modo del Empirismo inglés de Locke o Hume, sino a la manera de una filosofía descriptiva de las estructuras de la experiencia como procesos del conocimiento. A la fenomenología le interesa describir la forma como el individuo conoce, por lo tanto, estudia la situación del sujeto cognoscente en la sociedad y en la historia (*idem*). La teorías fenomenológicas de la literatura, como la *estética de la recepción*, postulan que toda obra literaria se presenta como una entidad intermedia entre la conciencia del autor y la del lector o espectador.

Aunque el término de fenomenología empezó a utilizarse desde finales del siglo XVIII por filósofos como Kant, Johan Gottlieb Fichte y Hegel (*Enc. Hispánica*, VI: 231), el concepto fue desarrollado principalmente a partir de Edmund Husserl (1859-1938), quien pretendía hacer de la filosofía una "ciencia rigurosa" donde se pusiera de manifiesto la necesidad de volver a "las cosas mismas" (Husserl, 1969: 95). Este filósofo ofrece un análisis descriptivo de los objetos del mundo tal como aparecen a la conciencia del individuo. Una de las ideas fundamentales de Husserl es que nuestro conocimiento está prefigurado por la manera como nuestra conciencia ordena y racionaliza los objetos del mundo que nos rodea. Por lo que podemos hablar de dos niveles de la existencia: un nivel óntico o estado natural del mundo que "está allí" independientemente del sujeto que lo concientiza; y un nivel ontológico mediante el cual la existencia del mundo surge como un acto de conciencia del individuo.

De acuerdo con las ideas de Husserl, esta conciencia del mundo se forma a partir de "actos de intencionalidad" con respecto a "objetos intencionales" (Loughlin, 1993: 564). En otras palabras, los objetos del mundo siempre aparecen de manera parcial e incompleta en nuestra conciencia, es decir, comprendemos de ellos sólo los aspectos que son sintetizados por nuestros intereses, actitudes y expectativas (Armstrong, 1994: 563). Cada percepción representa un horizonte de posibilidades que el observador asume sobre la base de sus experiencias pasadas o creencias (*idem*). La naturaleza intencional de la conciencia significa que siempre es relativa y, por ende, siempre tiene un referente sobre el cual se constituye, es

decir, la conciencia es siempre "conciencia de algo" que se vincula con nuestra experiencia del mundo (Husserl, 1969: 95-105).

Las reflexiones de Husserl fueron seguidas y en algunos aspectos refutadas por Martín Heidegger (1887-1976), quien define la conciencia como un acto de entendimiento. Este pensador estudia el proceso de conocimiento del individuo y la transmisión del conocimiento a otros, considerando la interdependencia entre el sujeto que conoce y la forma como guía su conocimiento hacia su interpretación. La teoría del entendimiento de Heidegger establece que los seres humanos conocemos a través de un proceso de proyección mediante el cual estamos siempre fuera y más allá de nosotros mismos, ya que dirigimos nuestra conciencia hacia el futuro, es decir, hacia su interpretación. De esta manera, el entendimiento se presenta a la conciencia del individuo como una estructura anticipatoria (Armstrong, 1994: 563).

Esta concepción ha influido trascendentalmente en diferentes teorías de la literatura que han puesto atención en la experiencia de interpretación y lectura de los textos literarios, tales como la hermenéutica de H. G. Gadamer y Paul Ricoeur y las teorías fenomenológicas de la recepción representadas por la Escuela de Constanza de Jauss e Iser y el *reader-response criticism* de Culler, Holland y Fish. Todos estos teóricos investigan la forma como las obras son entendidas de diversa manera por públicos con distintas convenciones interpretativas.

Otra de las ideas fundamentales de Heidegger que ha trascendido en la recepción literaria está expuesta en su libro *Being and Time* (1962), donde el filósofo alemán ofrece una descripción de la estructura de la existencia humana a través de un concepto esencial en su teoría que él llama *Dasein* o "ser en el mundo" (Pozuelo Yvancos, 1994: 88), el cual puede ser visto como una aplicación de las investigaciones de la conciencia de Husserl a otros campos de la experiencia humana, tales como la relación con los otros, el significado de la muerte y, principalmente, el sentido de la historia (Armstrong, 1994: 563). De acuerdo con el concepto de *dasein* de Heidegger, el ser humano no sólo busca entender el mundo que lo rodea, sino que también le interesa explicar su propia existencia. Sin embargo, el acto de conocerse a sí mismo funciona en el entendimiento humano como una consecuencia de su situación en la historia. Antes de poseer la conciencia de su existencia, todo individuo

ya está en el mundo de una forma concreta y determinada por sus circunstancias históricas. Pozuelo Yvancos al interpretar el concepto de *dasein* señala que:

Nunca podremos adoptar la posición de contemplar al mundo como si esa contemplación la hiciéramos desde afuera, desde lo alto. Nuestro pensamiento, por ello, es histórico, se halla siempre en algún lugar (1994: 88).

Dentro del campo propiamente de la literatura, Roman Ingarden (1893-1970), quien es considerado el padre fundador de la fenomenología estética (Armstrong, 1994: 564), tomó varios de los conceptos de Heidegger y Husserl para constituir su famosa teoría de la estratificación de la obra literaria que influyó directamente en la teorías de la recepción de Iser y Jauss. Ingarden propone que la obra literaria se distingue tanto de los objetos ideales como de los reales. A diferencia de un triángulo y una fórmula matemática que aparecen en la conciencia como una abstracción, la obra literaria no puede ser imaginada más que a través de su realización en la creación y en la lectura. Asimismo, de acuerdo con este autor, los textos literarios difieren de los objetos reales debido a que siempre aparecen estratificados y esquematizados, puesto que su existencia es producto de un acto de codificación del mundo mediante el lenguaje. Así, los objetos que representa la obra literaria aparecen en el texto necesariamente de forma parcial e incompleta, por lo que dejan espacios de indeterminación que el lector o receptor tiene que completar por medio de una función intelectual. De conformidad con los conceptos de intencionalidad de Husserl que hemos estudiado, Ingarden establece que la obra literaria es una entidad puramente intencional, debido a que la actividad cognitiva realizada por la lectura tiene por objeto rellenar los espacios de indeterminación con que aparecen los objetos del mundo que representa la obra literaria. El lector o receptor, pues, completa dichos lugares de indeterminación por medio de lo que llama Ingarden *concretización*.

Por otra parte, este teórico señala que la obra literaria tiene una naturaleza heterónoma ya que no depende del autor ni del lector, sino de una intencionalidad recíproca. La obra literaria se crea en los actos de conciencia de su autor que son conservados en su obra y estos actos son luego interpretados por la conciencia del lector.

Por tanto, la obra literaria, desde el punto de vista fenomenológico, no puede ser entendida sino a través de su experiencia de lectura o recepción que es, finalmente, a donde se dirige toda creación literaria.

Los postulados de Ingarden tuvieron especial relevancia en el desarrollo de las teorías de la recepción alemana de los años sesenta, aunque algunos de sus conceptos después han sido debatidos por Wolfgang Iser. Por ejemplo, en su libro *El acto de leer*, Iser señala que toda lectura no sólo debe cumplir un papel de rellenado de espacios vacíos, sino que también tiene que realizar una función dinámica, puesto que toda obra es susceptible de "concretizarse" con valores y sentidos diferentes (1987: 178). Para este teórico, la lectura es un proceso de descubrimiento en el cual las sorpresas y las defraudaciones que expresa la obra dentro de una estructura intencional, tienen el objeto de hacer reflexionar acerca de las suposiciones del lector. Sólo así, la obra literaria llega a tener un valor estético.

Según Iser, la concretización de la lectura y recepción a que se refiere Ingarden no se da de una manera lineal ni unívoca. El texto, como un conglomerado de signos artísticos, no funciona evidentemente como el lenguaje cotidiano, aunque suele estar imbuido de forma permanente por éste. Su naturaleza, señala Aguiar e Silva, es polisémica (Aguiar e Silva, 1981: 40). Lo que significa que el lector está sujeto a percibir múltiples asociaciones que llegan a sobrepasar el nivel textual. Tal proceso, explica Graniela Rodríguez, está determinado por la cultura, el tiempo histórico, la capacidad descifradora y potencial interpretativo e imaginativo de cada receptor (1991: 4).

Todas estas consideraciones teóricas resultan doblemente interesantes cuando tratamos de obras dramáticas y, en especial, cuando se estudia el teatro clásico. Su doble condición de ser texto y espectáculo crea en la pieza teatral antigua un sistema único en el que la fórmula emisor-receptor se transforma en un concepto bastante flexible y complejo, ya que el mensaje de la obra antes de llegar al lector y espectador, ha tenido que pasar por la interpretación de una serie de intermediarios, esto es, censores, editores, traductores, copistas, directores de compañía y, en el mejor de los casos, a través de los actores, por lo que cabe suponer que la representación teatral no es más que el resultado de una larga cadena receptiva.

A la crítica textual le interesa las teorías de la recepción en tanto que le permitan

analizar en los textos literarios los rasgos de su recepción a través de su transmisión, sus diferentes adaptaciones, mutaciones y censuras. Por esta razón, a la hora de estudiar un texto antiguo, el crítico adquiere el compromiso de investigar la serie de lo que denominan Husserl e Ingarden *intencionalidades* del texto. Lo que significa que la pieza dramática ha de ser entendida (vista más allá de su estado ideal como lo analizaban los románticos y alejada del reduccionismo histórico de los positivistas), en función de un proceso de continua adaptación y transformación en el que se revela un conjunto de aspectos ideológicos predominantes que inciden en su recepción.

A través de esta idea, el análisis textual basado en la estética recepcionista considera, como observa Jauss, que: “si no conocemos al autor de una obra, ni sus intenciones, si solamente podemos reconstruir sus referencias a fuentes y modelos a base de comparación, la mejor manera de ver qué especie de interpretación conviene al texto, es determinar sus notas características frente a las obras que el autor presupone, implícita o explícitamente, como conocidas por su público” (Jauss, 1971: 84). Desde este punto de vista, podemos decir que el autor también asume en el proceso de su creación el papel de destinatario, pues el creador, así como su público, ha vivido la experiencia de recibir o pertenecer a una tradición no sólo literaria, sino también social, histórica y cultural, que se retroalimenta y se integra en su producción. De ahí que Jauss e Iser consideren que la obra literaria sólo alcanza una categoría estética según ésta corresponda, defraude o transforme el horizonte de expectativas de su público (Jauss, 1971: 77).

Por lo que se refiere a las aportaciones teóricas del *reader-response criticism*, Stanley Fish ciñe la función receptiva a un proceso de lectura intersubjetivo determinado por formas homogéneas de recepción colectiva denominadas estilemas. Es decir, cada obra literaria no sólo es creada dentro de ciertas circunstancias socioculturales, sino que también es asimilada dentro de convenciones interpretativas concretas, que Fish engloba bajo el concepto de *comunidad interpretativa*. A través de este constructo teórico, Fish intenta ir más allá de la consabida discusión entre lectura subjetiva y objetiva. Para el teórico norteamericano, todo lector siempre pertenece a un grupo de un modo o de otro y, por consiguiente, su lectura no puede ser considerada como subjetiva por el hecho de que no procede de una concepción individual sino de un punto de vista público y convencional

(Graniela- Rodríguez, 1991: 44).

Jonathan Culler también ha aportado a este planteamiento interesantes reflexiones. Sobre la base de algunos conceptos chomskyanos, este autor opina que existe algo en el lector antes de leer cualquier obra literaria que pertenece al texto cuando éste ni siquiera ha comenzado a leerse. Culler encuentra una cultura literaria indispensable en la descodificación que es, en última instancia, la actualización de una competencia supratextual, institucional y normativa (Culler, 1978: 199). Por su parte, Terry Eagleton agrega que toda interpretación (y aquí entendemos cualquier actividad de recepción comunicativa) asume valores, esquemas ideológicos, creencias y suposiciones relacionadas con la ideología de quienes interpretan y de sus intereses sociales (Eagleton, 1983: 14).

En resumen, podemos decir que una de las mayores aportaciones de las teorías de la recepción al campo de la crítica textual ha sido la de formar una metodología de la lectura para la investigación literaria de textos que, como en el caso de las piezas teatrales que analizaremos, nos permita explicar su estructura dramática y su representación a la luz del análisis de sus intencionalidades comunicativas y modos de codificación de sus mensajes ideológicos. Al respecto, Hans Robert Jauss considera que la obra no es un objeto independiente que proporcione la misma experiencia a los espectadores de todas las épocas:

Como toda experiencia en proceso, la experiencia literaria que presenta a la conciencia una obra anteriormente desconocida, exige una formación que es parte de la misma experiencia y base de nuestra capacidad de entender las cosas que percibimos; es decir, la obra es legible dentro de una estructura de experiencia (Jauss, 1971: 75).

En este sentido, podemos decir que los textos son historia. Siguiendo en esta reflexión a Heidegger, Jauss intenta reconocer de nuevo el valor histórico de la obra, pero no dentro de la concepción historicista en que el texto aparece ya preconcebido, sino en la integración de todas sus expectativas surgidas no sólo del sentido diacrónico, sino también de sus múltiples relaciones originadas en su convivencia con expresiones socioculturales diversas, simultáneas e incluso contradictorias. Así, además del carácter diacrónico, una obra literaria es posible entenderla en un sentido diatópico y diastrático. Es

decir, podemos encontrar en los textos literarios aspectos que no sólo se relacionen con sus variaciones en el tiempo, sino también con sus alteraciones en el espacio y en la relación con las clases sociales y el tipo de público para el que son escritos (Moreno de Alba, 1996: 103). Jauss además agrega otros factores determinantes en la comprensión del hecho literario:

La concepción recepcional de una historiografía literaria se basará en la función productiva de un entendimiento progresivo. Este concepto debe tener en cuenta el carácter histórico de la literatura en tres aspectos: a) a un nivel diacrónico, en la interrelación de las obras literarias; b) a un nivel sincrónico, en el sistema de referencias dentro de la literatura de una época, y en la secuencia histórica de semejantes sistemas. c) en la relación del desarrollo puramente literario con el proceso de la historia en general (Jauss, 1971: 98).

Como hemos podido ver, para comprender un texto es necesario ubicarlo primero en un determinado contexto. En el caso del teatro doctrinal novohispano, esta tarea resulta muy interesante debido a que la mayoría de sus obras son de autores anónimos y, por lo general, son piezas que provienen de una larga tradición literaria y de circunstancias diatópicas y diastráticas diferentes. La variedad de versiones con que cada una de estas obras se presenta a lo largo del siglo XVI en la Nueva España, ofrece un apasionante trabajo de investigación donde se puede analizar la transmisión textual de las obras y los factores ideológicos que inciden en ellas para transmitir y conseguir un determinado propósito. La estructura dramática y el tratamiento de la fábula del texto literario debe ser analizada por el crítico con el propósito de explicar las intencionalidades del texto.

Junto al análisis del texto en sí mismo, está el interés de analizar otros sistemas semióticos diferentes que, como los signos lingüísticos, son actualizados de distinta manera de acuerdo con las convenciones interpretativas de cada público. Así, por ejemplo, la recitación, el sistema de gestos, la escena, la indumentaria, el acompañamiento musical y, en suma, todo recurso de escenificación, es seguro que tienen una importancia fundamental en el cumplimiento de ciertos intereses estéticos e ideológicos.

Si bien es cierto que el crítico tiene que desechar la idea de adivinar lo que sentía el espectador y evitar el connaturalizarse con las sensaciones que experimentaba el público antiguo al asistir a aquellas representaciones teatrales (pues, como hemos visto, la recepción de una obra es un acto único e irrepetible), el crítico puede convertirse, sin embargo, en un mediador entre el texto y el lector actual, de forma que con su indagación y contextualización reconstruya “el horizonte de expectativas que contribuyeron a la producción y a la recepción de una obra en el pasado, es decir, recuperar de algún modo las preguntas a que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y entender una obra” (Jauss, 1971: 83).

En suma, las teorías de la recepción contribuyen al análisis de textos dramáticos en la medida en que pueden explicar las circunstancias en que un texto es factible de ser entendido de acuerdo con su estructura dramática, sus signos lingüísticos y sus sistemas semióticos, tales como la luz, los efectos visuales, el sonido, los objetos, etc., que dan cuenta de un modo de representación específico que se expresa explícita o implícitamente en el texto literario. Asimismo, las teorías recepcionistas ayudan a revelar en las obras teatrales antiguas, aspectos y significados que eran incomprensibles a los contemporáneos y, hasta cierto punto, a los mismos autores, y que, sin embargo, están presentes en el texto.

## **II**

### **Manifestaciones y desarrollo del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI**

## II

# Manifestaciones y desarrollo del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI

### I) Definición

DEBIDO A QUE EXISTEN diversas formas de nombrar y clasificar cada una de las manifestaciones del teatro doctrinal novohispano durante el siglo XVI, es necesario definirlo. Ángel María Garibay, por ejemplo, llama teatro catequístico a la serie de obras que, con fines doctrinarios, fueron traducidas al náhuatl y adaptadas para el público indígena (1987, IV:121). Aunque Fernando Horcasitas, propone también esta definición en su libro sobre el teatro náhuatl, él prefiere dividirlo en varias etapas: *teatro misionero antiguo*, que comprende los textos dramáticos inspirados en los relatos bíblicos, los evangelios apócrifos y la historia universal; *teatro moralizador*, que trata de la historia sagrada; *teatro mariano*, que incluye obras sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe y la Señora de Ocotlán; *teatro cortesano*, que estudia las obras españolas adaptadas al náhuatl; *teatro de la conquista*, que abarca una serie de obras guerreras entre infieles y cristianos; y *teatro pueblerino*, que es una miscelánea de farsas y danzas dialogadas (1974: 13-14).

Por otra parte, Arróniz (1979: 7), Georges Baudot (Motolinía, 1985: 15) y Armando Partida (1992: 11) proponen el nombre de teatro de evangelización para designar a la labor teatral desarrollada a través de la custodia del Santo Evangelio que dirigió Fray Martín de Valencia quien, junto con once misioneros más, llegó a la Nueva España en 1524 a organizar la evangelización de los pueblos nativos, de forma semejante a los doce apóstoles que propagaron la palabra de Cristo en la antigua Jerusalén.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Sin embargo, los doce franciscanos que llegaron al puerto de San Juan de Ulúa no fueron los primeros frailes que pisaron tierras mexicanas. Los habían antecedido tres sacerdotes de nacionalidad flamenca: Juan de Aora, Juan de Tecto y Pedro de Gante, llegados en el año de 1523. Entre los doce franciscanos que desembarcaron en 1524, conviene citar a tres por su relación con el teatro evangelizador: Antonio de Ciudad Rodrigo, Luis de Fuensalida y, principalmente, Toribio de Benavente. *Vid.* Armando Partida, 1992: 11.

A diferencia del padre Garibay, Othón Arróniz opina que el teatro catequístico es sólo una de las muchas manifestaciones del teatro de evangelización que se dirige a un público selecto. Este investigador explica que el teatro catequístico fue desarrollado principalmente por la Compañía de Jesús y considera que se trata de un teatro escolar, religioso, pero no escrito exclusivamente para los indígenas, sino para el público letrado, para el “poderosamente económico o [el] políticamente influyente en los destinos del nuevo reino” (Arróniz, 1979: 153).

Arróniz no quiere decir que los sacerdotes jesuitas no contribuyeran al teatro de evangelización, sino que, además de escribir teatro para los indígenas, se preocuparon de la educación de la naciente sociedad criolla y mestiza a través de un teatro escrito en castellano:

El teatro va a ser en consecuencia un fundamental instrumento de consolidación de la Compañía en su ámbito social, y al mismo tiempo, un medio eficaz [...] para romper las difíciles barreras de comprensión entre los indígenas y los frailes [...]. Teatro de evangelización en las misiones provinciales y en San Gregorio; teatro de catequización en la capital mexicana (Arróniz, 1979:153).<sup>2</sup>

Por último, Margarita Peña sugiere el nombre de teatro misionero para referirse a la actividad teatral de los frailes emprendida en las tierras de misión en la Nueva España durante el siglo XVI (1987). Nombre que han adoptado también Jerry Williams en su libro *Teatro del México Colonial. Época misionera* (1992), y, finalmente, Othón Arróniz en un reciente artículo sobre el tema (1996: 388-415).

Sin embargo, en nuestra opinión, ninguno de los títulos que hemos citado sugiere la variedad de manifestaciones del teatro cristiano que se desarrolló en México durante el siglo XVI, no sólo como consecuencia del proyecto evangelizador de los misioneros hacia los pueblos nativos de América, sino también ante la necesidad de instruir en los dogmas cristianos a la nueva sociedad española y mestiza. Aunque Othón Arróniz en su libro *Teatro*

---

<sup>2</sup>Arróniz señala además que el teatro de evangelización se distingue por ser un “instrumento de conquista espiritual no tanto por su estructura como por su interés demostrador de dogmas cristianos” (Arróniz, 1979: 183).

*de evangelización en Nueva España* (1979) estudia las diferentes expresiones del teatro religioso del siglo XVI. su denominación suscita con frecuencia ambigüedades que él mismo ha reconocido:

Después de haber puesto punto final a mi capítulo de este ensayo, me ha asaltado la duda de si el título apropiado para el mismo, no sería más bien "Teatro religioso de la Nueva España", o bien "Consideraciones sobre los orígenes del Teatro colonial [...] Sin embargo, con un empecinamiento que me ha ganado muchos sinsabores, opté por englobar estas páginas con el ambicioso título de "Teatro de evangelización en Nueva España" (1979: 7).

A efecto, pues, de evitar confusiones sobre nuestro tema, utilizaremos una nueva denominación que abarca, por un lado, los diferentes tipos de teatro que hemos señalado y, por otro, connota no sólo las variaciones de época en el teatro doctrinal de la Nueva España durante el siglo XVI, sino que también sugiere las distintas circunstancias diatópicas y diastráticas en que los frailes y, posteriormente las autoridades eclesiásticas, ejercieron su actividad de inculcación de la fe cristiana a través del teatro náhuatl y castellano.

Por lo tanto, llamaremos "Teatro doctrinal novohispano del siglo XVI" a la serie de obras dramáticas que los frailes y, posteriormente la iglesia en general, tradujeron, adaptaron y, en muchos casos, crearon a fin de evangelizar a los pueblos indígenas e instruir en la fe cristiana a la población española y mestiza que vivía en las misiones y en la capital de la Nueva España durante el siglo XVI.

Para los objetivos de nuestro trabajo, hemos dividido el teatro doctrinal novohispano en tres etapas. La primera comprende los años de 1523 a 1555. En el apartado que dedicamos a ella, estudiamos los antecedentes y las formas dramáticas prehispánicas y damos cuenta de los orígenes del teatro cristiano europeo, a efecto de analizar el sincretismo que caracteriza esta primera manifestación del teatro doctrinal novohispano. La segunda época abarca de 1555 a 1572. Al tratar de ella, explicamos las circunstancias que contribuyeron a disminuir la actividad teatral de los misioneros y la forma como sus discípulos indígenas continuaron propagando el teatro en las comunidades alejadas de la metrópoli. La última etapa comienza con la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva

España en 1572 y se extiende hasta finales del siglo XVI y principios del XVII. A través de su estudio, analizamos las condiciones sociales que transformaron el teatro misionero primitivo en un teatro culto y humanístico destinado a la instrucción espiritual y moral de las clases privilegiadas de la Colonia.

Conviene señalar que esta división por etapas, que de alguna manera ya ha sido sugerida por Arróniz (1979) y Williams (1992), no explica completamente la compleja evolución del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI. Junto a los géneros predominantes en cada etapa, sobrevivieron formas dramáticas anteriores que siguieron desarrollándose donde las circunstancias socioculturales lo permitían. Si en la capital de la Nueva España se cultiva hacia finales del siglo XVI un teatro escolar proclive a satisfacer las demandas de una nueva sociedad política y económica, por el contrario, en las comunidades rurales y, aun dentro de los sectores populares de los centros urbanos, sobrevive un teatro misionero en lenguas indígenas o en castellano, como parte de las celebraciones del año litúrgico, que derivó en el siglo XVII en un teatro popular y vernáculo, según explica Margarita Peña (1987: 34). Por consiguiente, esta clasificación sólo busca mostrar las manifestaciones más importantes del teatro doctrinal novohispano durante el siglo XVI, considerando la época y el lugar en que aparecen y, sobre todo, tomando en cuenta la temática de las obras y su tipo de público. Por otro lado, han quedado excluidos de nuestro trabajo algunos autores tales como Juan Pérez Ramírez, Fernán González de Eslava y Juan de Cigorondo, ya que merecerían un estudio aparte en que no sólo se analizara su vinculación al teatro doctrinal novohispano, sino en el que también se estudiara la influencia dramática peninsular en su producción que posiblemente sea más importante.

## **II) Antecedentes y orígenes del teatro doctrinal novohispano**

FERNANDO HORCASITAS explica que el teatro misionero primitivo se desarrolló sólo entre las culturas nativas más desarrolladas. Éstas se encontraban en las zonas de Mesoamérica y la región quechua-aymara, lo que hoy es México, Centroamérica y el Perú. En otros lugares del continente también hubo intentos de representar un tipo de teatro

misionero pero sin éxito. En Canadá, por ejemplo, algunos sacerdotes jesuitas hicieron esfuerzos por evangelizar a tribus iroqueses y algonquinas a través del teatro, pero las condiciones elementales en que vivían, pues en general eran cazadores, pescadores y recolectores trashumantes, no permitieron más que formas personales de adoctrinamiento tales como la predicación, el canto, las pinturas y dibujos en lienzos. Lo mismo ocurrió en la región limítrofe entre Brasil y Paraguay, donde sólo se conocen algunos datos sobre representaciones entre los tupí-guaraní. Sin embargo, éstas eran tan esporádicas que no puede hablarse de una tradición teatral propiamente dicha (Horcasitas, 1974: 19-32).

Por el contrario, entre los pueblos de las regiones mesoamericana y quechua, se reunieron tres factores que originaron el teatro doctrinal novohispano: el primero es que en estas culturas ya se realizaban representaciones con un gran sentido de teatralidad; el segundo es que las ceremonias y ritos eran parte de la vida diaria de los pueblos indígenas y podían ser reemplazadas, al menos en sus rasgos externos, por algo parecido; y el tercero es que los misioneros vieron en el teatro doctrinal europeo el instrumento idóneo para la transmisión del cristianismo, pues de esta forma podían enseñar a los nativos conceptos que era difícil explicarles a través de la simple predicación, sobre todo, si se considera que en principio ninguno de los frailes hablaba bien las lenguas nativas.

Fray Pedro de Gante nos ha dejado un testimonio muy valioso donde expresa el gusto que tenían los indígenas por la danza y el canto, por lo que se dio a la tarea de componer unas letras en las que se cantaban y actuaban temas sencillos relacionados con la “ley de Dios y de la fe y cómo Dios se hizo hombre para salvar al linaje humano, y cómo nació de la virgen María, quedando ella pura y sin mácula” (García Icazbalceta: 1971b: 224). Por esta razón, Rojas Garcidueñas dice que:

Fue probablemente el espectáculo de las representaciones y *mitotes* indígenas, tan gustados por el pueblo en sus festividades religiosas, lo que inspiró a los primeros frailes la idea de hacer representar piezas religiosas, sin las complicaciones teológicas y sutilezas de los autos sacramentales españoles, sino obras pías y sencillas, en forma asequible a la mentalidad de aquellos catecúmenos y recientes conversos cuya custodia ejercían (1973: 27).

Los mitotes, al igual que los areítos antillanos, eran cantos y bailes que se representaban, según indica Jerry Williams, "para celebrar una victoria o una derrota, para la boda de un cacique, para proveer que 'hembras y hombres se mezclasen' y hasta para mortuorios" (Williams, 1992: 25). El padre Bartolomé de las Casas describe los mitotes de la siguiente manera:

Hacían en la tarde para todos los barrios y plazas de la ciudad que acostumbraban, y que llamaban *mitotes*, como en las islas llaman areítos, donde sacan todas sus galas y riquezas, y con ellas se emplean todos, porque es la principal manera de regocijo y fiestas, y los más nobles caballeros y de sangre real, según sus grados, hacían sus bailes y fiestas más cercanas a las casa donde se estaba su poderoso señor (Williams, 1992: 26).

En otras palabras, si por medio del catecismo los frailes encontraron sólo una actitud de indiferencia en el indígena, acostumbrado a festividades, ritos y ceremonias, a través del teatro lograron despertar su interés y asombro. Sin embargo, los misioneros tuvieron que adaptar los rasgos externos de los espectáculos prehispánicos para poder transmitir su doctrina cristiana. Robert Ricard lo explica diciendo que:

En la época anterior a la conquista las fiestas y ceremonias eran continuas, brillantísimas y largas: había por ello mismo, necesidad de reemplazarlas por algo análogo. Dos razones movían a hacerlo: primera, que el cotejo de la antigua religión con la nueva no fuera desfavorable a ésta [...] y la segunda, que no sucediera que los indios, probados de la antigua pompa religiosa, sin nada que la sustituyera, se vieran tentados a resucitar en secreto sus antiguas fiestas, o al menos, entregarse a una ociosidad nociva que viniera a parar en todo género de vicios (Ricard, 1986: 272-273).

Horcasitas añade al respecto que, una vez consumada la conquista, habían quedado:

...los restos de una sociedad de especialistas en escenificaciones rituales: cantores, danzantes y bufones, poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en la memorización. Existían floristas y escenificadores, artesanos en la confección de vestidos

ceremoniales, de joyas, plumería y telas. En una palabra, para 1524 estaban ociosos muchos profesionales [...] que habían servido a la clase dirigente antes del cataclismo y ahora la clase dirigente era la orden franciscana. Asombroso sería que no hubiera nacido un teatro con la llegada de los misioneros (Horcasitas, 1974: 75).

Esta vocación indígena por los espectáculos, pues, facilitó el desarrollo del teatro misionero primitivo, diferente en muchos aspectos al teatro europeo, a pesar de que el material de que se valió proviniera en general de obras medievales. Así, una serie de elementos de las antiguas representaciones indígenas, tales como la danza, el canto, el vestuario, la decoración, etc., fueron aprovechados por los frailes para dar forma teatral a historias hagiográficas y pasajes bíblicos.

A pesar de que hay consenso en la crítica de que los misioneros adaptaron muchos rasgos de las ceremonias y espectáculos prehispánicos para conformar su teatro doctrinal, en la actualidad se ha levantado una polémica acerca de si existió el teatro entre las culturas nativas antes de la conquista.

### **2.1) ¿Teatro o treatralidad?**

HORCASITAS OPINA que la respuesta a esta pregunta depende de nuestra definición de “teatro” o “drama”. Si nos ceñimos a la concepción occidental de teatro según la cual toda obra dramática debe tener un diálogo o un monólogo, un escenario adecuado a la representación y una situación conflictiva de donde deriva una acción fingida o fabulada, no hallaremos entre los pueblos prehispánicos alguna muestra aceptable. Pero si se considera el drama en un sentido espectacular más amplio como la danza, el canto dialogado o la pantomima, algunas representaciones prehispánicas pueden ser clasificadas como formas dramáticas incipientes (Horcasitas, 1974: 33 y ss.).

Sin embargo, Armando Partida, siguiendo algunos conceptos de Jean Duvignaud, observa que no puede hablarse de un teatro prehispánico por más que algunos investigadores se esfuercen en proveer argumentos a su favor y esto, no sólo porque las representaciones que hacían los indígenas obedecían a otra estética del teatro, sino, fundamentalmente, porque eran producto de circunstancias sociológicas y antropológicas

muy diferentes (Partida, 1992: 15).

Para el profesor Partida, las ceremonias y ritos prehispánicos poseían un carácter eminentemente religioso y mágico. El rito precolombino no sólo era la recreación simbólica de un referente externo: era la realización misma del objeto representado. Este investigador piensa que las ofrendas, los sacrificios de seres humanos y las danzas, no pueden ser separados del objeto mágico al que estaban ligados. De ahí que el espectador español las desaprobaba, incapaz de comprender la fusión entre símbolo y realidad. Ejemplo de estas ceremonias son las inmolaciones de mujeres, niños y jóvenes, quienes, al igual que el público, formaban parte de una consagración mítico-mágica. Armando Partida habla de una *extensión sagrada* del ritual que necesitaba de la participación total del espectador. De este modo, la asistencia a dichas representaciones perdía su carácter voluntario y se convertía en un acto obligado de responsabilidad ciudadana. Era un espectáculo totalizador y concreto de la vida diaria del indígena (Partida, 1992: 15-17).<sup>3</sup>

Por otro lado, Partida indica que existe una falsa apreciación de los investigadores y críticos del teatro náhuatl al considerar las formas rituales como teatro primitivo o incipiente. Según este estudioso, ellos se han dejado llevar por la opinión de los cronistas y misioneros, quienes a su vez estaban imbuidos de una estética teatral eurocentrista. Intentando demostrar lo anterior, Partida compara dos fragmentos donde se habla de las celebraciones que hacían los indígenas al dios Quetzalcóatl. Uno de los textos pertenece al Padre José de Acosta y el otro a Fray Diego Durán. Al leerlos se advierte que es el mismo texto aunque con pequeñas variantes, lo que hace suponer a Partida que ambas versiones

---

<sup>3</sup>Jean Duvignaud añade al respecto que el teatro se crea a partir de una serie de convenciones que el espectador ha de aceptar necesariamente para que se produzca el efecto teatral. Por ejemplo, el público sabe que el hombre que muere en escena al final de la obra se levantará y se irá a su casa para volver a representar la muerte de su personaje al día siguiente. En este sentido, el espectador concibe el teatro como una abstracción de la realidad. Duvignaud dice que el teatro “es una ceremonia social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta”. Y más tarde añade: “la situación dramática difiere de la situación social en cuanto ésta encarna los *roles* sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras, mientras que la primera representa la acción no para realizarla, sino para adoptar su carácter simbólico” (*idem*). De acuerdo con las afirmaciones de Duvignaud, podemos deducir que las ceremonias y ritos prehispánicos no se vinculaban con el teatro sino con situaciones sociales donde cada participante debía cumplir una función asignada en su interacción con los demás miembros de la comunidad. Como opina Partida, las representaciones indígenas tenían, pues, una finalidad distinta de la del teatro europeo. *Vid.* Jean Duvignaud, 1966. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica. 11 y ss.

proceden de un mismo informante y que los frailes no fueron testigos de dicha festividad. Partida supone que la persona que redactó originalmente el texto que copiaron casi a la letra tanto el padre Acosta como Durán vio los espectáculos indígenas desde una perspectiva occidental y no con la visión del indígena: “[había]grandes bailes y regocijos y muy graciosos *entremeses*, para lo cual había en medio de este patio un *teatro*” (Partida, 1992: 25). Sin embargo, Partida deja de considerar un hecho muy importante, pues el manuscrito en que se basan los dos cronistas antes citados no procede de una fuente española, sino, curiosamente, de un testimonio indígena, cuyo texto, evidentemente más amplio, fue traducido por el padre Tovar durante el siglo XVI y fue dado a conocer en 1856 por el erudito José Fernández Ramírez. En efecto, tanto la historia del padre Acosta como la de Fray Diego de Durán muestran a las claras un plagio, pero no a la obra de un peninsular, sino a la de un indio tímido que prefirió dejar su manuscrito en el anonimato.<sup>4</sup>

En favor de la existencia de un teatro prehispánico está el hallazgo del sacerdote Charles E. Brasseur de Bourbourg a mediados del siglo pasado de un texto que se conoce como *Rabinal Achí*, encontrado en Guatemala. Sin embargo, René Acuña considera que “la fijación literaria de esta composición dialogada debe datarse de una fecha más bien temprana de la época colonial” (1975: 160). Aun cuando Acuña establece que no puede considerarse al *Rabinal Achí* una obra estrictamente teatral, pues “ni la acción, ni el espacio, ni el tiempo [...] parecen reconocer parentesco alguno con el drama europeo” (*idem*), si lo vemos en un sentido espectacular más amplio, como hemos venido proponiendo desde el principio, podemos decir que este texto es una derivación de las formas dramáticas prehispánicas que posiblemente pervivieron aun después de la conquista española.

En resumen, compartimos la opinión de Partida de que los misioneros llegados a la Nueva España enseñaron a los naturales formas dramáticas totalmente desconocidas por éstos. Sin embargo, a diferencia de Partida, consideramos que el sentido de teatralidad que ya poseían los pueblos prehispánicos fue un factor determinante para que floreciera este primer teatro doctrinal. Lo importante ahora es preguntarse hasta qué punto los indígenas

---

<sup>4</sup>Hay suficientes razones para considerar que el *Códice Ramírez* es obra de un autor indígena y no de un español, no sólo porque el autor trata en profundidad de las costumbres y creencias indígenas antiguas, sino sobre todo por las constantes críticas que hace respecto a la conducta de los españoles y de los mismos frailes (*Códice Ramírez*, 1979: 10-11; y González Peña, 1966: 40-43).

estarían en condiciones de descodificar los mensajes de estas nuevas representaciones. en el sentido que los frailes deseaban y suponían debían ser entendidos. Recordemos que estamos en pleno siglo XVI y que. de acuerdo con nuestro estudio de la recepción. prevalecía la idea de que todo texto poseía sólo un sentido y que podía ser entendido por cualquier lector o espectador a pesar de tener cada uno convenciones interpretativas diferentes. Aun cuando hayamos visto que los frailes adaptaron obras medievales para un nuevo público por medio de la traducción de textos a lenguas indígenas y al introducir rasgos de las representaciones prehispánicas, no podemos dejar de considerar que. involuntariamente, ellos también se encontraban inmersos en un proceso de recepción donde su ideología entraba en conflicto con la de los nativos. Veamos ahora el otro lado de la moneda. es decir, la contribución de la tradición dramática europea en la conformación del teatro doctrinal novohispano.

## **2.2) Antecedentes europeos del teatro doctrinal novohispano**

COMO VEREMOS MÁS ADELANTE al analizar el *Auto de la destrucción de Jerusalén* y la pieza náhuatl del mismo asunto, el teatro que trajeron los misioneros a América no fue heredero del teatro de corte ni del auto sacramental que empezaba a difundirse con bastante éxito en la Península durante el siglo XVI. sino del teatro anterior, del teatro medieval de índole religiosa y popular. que de alguna manera siguió desarrollándose en España. Sólo después de la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España en 1572. es posible hablar de un teatro aristocrático e italianizante.

B. Wardropper observa que el drama litúrgico nació como “un tropo o interpolación en la misa. la cual, por el siglo X, comenzó a verse interrumpida de vez en cuando por diálogos cortos cantados en latín y sin acción” (Wardropper, 1967: 150-151). El primer ejemplo lo encontramos en el *Quem queritis?*, que estaba integrado a la misa. Más tarde, se fueron introduciendo personajes que cantaban acompañados de gestos y movimientos. Aunque estas formas primitivas no existían ya en Europa cuando los frailes franciscanos llegaron a la Nueva España. Horcasitas considera que están estrechamente ligadas al drama litúrgico algunas obras del teatro misionero tales como: *La natividad de San Juan Bautista*,

*La anunciación de Nuestra Señora y La asunción de Nuestra Señora* (Horcasitas, 1974: 69 y 231 y ss.).

El desarrollo del teatro medieval, sin embargo, no se dio de la misma manera en toda Europa. Por ejemplo, en Inglaterra durante los siglos XIII y XIV se empezaron a representar pequeñas piezas litúrgicas conocidas como *Miracles Plays*, las cuales reproducían de forma dramática leyendas de hechos milagrosos de la Virgen o de los santos. La utilización de mayores elementos escenográficos y teatrales hizo necesario que estas escenas salieran de los templos y empezaran a representarse junto a las puertas de las iglesias y catedrales o en las plazas ante un número considerable de espectadores. Para comienzos del siglo XV, se hicieron muy famosos los *misterios* que eran piezas muy largas que llegaban a durar varios días y cuyas historias eran inspiradas por escenas del Antiguo o Nuevo Testamento o por la hagiografía. Entre los que más gustaban al público figuran la historia de Adán y Eva, el sacrificio de Abraham, la adoración de los Reyes Magos, las tentaciones de Cristo y el Juicio Final, argumentos que también fueron difundidos con éxito en las misiones de la Nueva España (Horcasitas, 1974: 59 y ss.).

El teatro medieval, sin embargo, no siempre escenificó historias religiosas. Un ejemplo son las *moralidades*, cultivadas sobre todo en las regiones franco-germanas. Eran piezas alegóricas cuya finalidad consistía en ofrecer algún ejemplo de conducta humana y combatir las fuerzas del mal. Mackenzie las define como “pieza[s] de estructura alegórica, cuyo fin principal es enseñar alguna lección para la conducta de la vida, y en la cual los personajes principales son abstracciones personificadas o tipos sumamente universalizados” (Wardropper, 1967: 158). Además, Wardropper añade que estas piezas no sólo trataban de temas religiosos, sino, generalmente, eran argumentos donde se daban consejos sobre aspectos de la vida diaria como la comida, la educación, la cortesía, etc., e introducían situaciones cómicas (Wardropper, 1967: 160). Sobre esta expresión dramática son pocos los ejemplos que se pueden citar en el teatro misionero, sólo dos: *El mercader* y *La educación de los hijos* (Horcasitas, 1974: 69).

Sin embargo, no fueron los *Miracles plays* ingleses ni los misterios ni moralidades franco-germanas las que contribuyeron específicamente al nacimiento del drama religioso español, sino las celebraciones del año litúrgico y, en especial, las fiestas del Corpus

Christi. instituidas por primera vez en 1264 por el Papa Urbano IV con el objeto de honrar a la Sagrada Hostia y explicar el misterio de la Eucaristía (Wardropper, 1967: 40 y ss.). En las fiestas del Corpus se hicieron muy famosas las figuras fantásticas como la Tarasca, que era una especie de sierpe que simbolizaba el pecado vencido por Cristo en la cruz: también había una danza de gigantones que representaban a la Muerte, el Pecado, el Mundo y el Infierno (Wardropper, 1967: 43 y ss.). Una vez en las calles, el drama litúrgico empezó a convivir con un teatro profano constituido de máscaras, danzas y cantos, lo cual dio lugar al nacimiento de un teatro religioso con mayores recursos escenográficos. Algunos de éstos eran, por ejemplo, los carros con diferentes escenarios, los animales mecánicos, los escotillones por donde escapaban los actores y los contrapesos que servían para elevarlos a alturas de hasta 40 pies. Así, el teatro y las procesiones terminaron por ser un espectáculo de devoción cristiana y entretenimiento, aspectos que, como veremos, fueron fundamentales en el desarrollo del teatro doctrinal novohispano.

En la península Ibérica, la aparición del teatro se dio con un cierto retraso con respecto a las regiones franco-germanas. El dominio musulmán de gran parte del territorio español hasta muy entrado el siglo XI en que los reinos cristianos avanzaron hacia el sur reconquistando territorio islámico, explica hasta cierto punto esta tardía presencia dramática (Horcasitas, 1974: 57 y ss.).

En estas circunstancias, no debe extrañar que, en general, la producción teatral del medievo español aproveche las obras provenientes del sur de Francia y norte de España, como lo prueba el primer drama litúrgico español que se conserva del medievo, el *Auto de los Reyes Magos*, y la colección de obras contenidas en el *Códice de autos viejos*, editado en 1901 por el investigador francés Leo Rouanet con el título de *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, los cuales, cabe suponer, no fueron escritos todos entre 1550 y 1575 como sugiere Rouanet, sino mucho antes, como demuestra la variedad de estilos y lenguaje (Horcasitas, 1974: 65; y De los Reyes, 1988).

El *Auto de los Reyes Magos* fue compuesto, según dedujo don Ramón Menéndez Pidal, hacia 1150, y con toda probabilidad proviene del norte de España. Rafael Lapesa, por su parte, encuentra en el texto rasgos gascones, mozárabes, riojanos y catalanes (Surtz, 1992: 20). Según Alfredo Hermenegildo, el tema general de la pieza es la búsqueda de Dios

por los Reyes Magos, pero debido a que falta la última escena al manuscrito, es difícil determinar el significado específico de la obra, por lo que supone el profesor Hermenegildo que posiblemente la representación original fuera concebida así, con el objeto de que cada espectador encontrara individualmente la presencia de Dios en la Comunión (Surtz, 1992: 24).

Un espacio de tres siglos separa este auto de los otros textos del teatro ibérico del Medioevo que ha llegado a nuestros días. Los primeros dos son composiciones de Gómez Manrique escritas hacia la segunda mitad del siglo XV. La primera lleva el título de *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, y fue compuesta por encargo de la hermana del dramaturgo, doña María Manrique, para celebrar su nombramiento como abadesa del convento de Clarisas de Calabazanos (¿1458-1468?); y la segunda es una versión en castellano del *Plantus Mariae* en la que sobresale el aspecto lírico más que el dramático. A éstas, las siguen el *Auto de la Pasión* (¿1481-1499?) atribuida a Alonso de Ponce, y el *Auto de la huida a Egipto* (¿1446-1512?), cuyo asunto es el viaje de la Sagrada Familia a Egipto y la predicación de San Juan Bautista en el desierto (Surtz, 1992: 39).

Wardropper asevera que el teatro medieval español no cultivó propiamente el misterio a la manera franco-germana, sino una derivación de éste que él llama *pseudomisterio*, el cual pertenece a la baja Edad Media y se diferencia del misterio, entre otras cosas, por el espacio de la representación, la duración del espectáculo, el número de personajes, la acción y el lenguaje (Wardropper, 1967: 151 y ss.). Un ejemplo que sirve para explicar la diferencia que establece Wardropper entre los misterios y los pseudomisterios lo encontramos al comparar una versión alemana de la destrucción de Jerusalén titulada *Gothaer Botenrolle* y el *Auto de la destrucción de Jerusalén* español. Así, de acuerdo con la información que proporciona Stephen Wright, la primera requería de cuando menos dos días para su representación y empleaba más de cien actores (Wright, 1989: 80-81); en cambio, el *Auto* español podía representarse en dos horas y precisaba solamente de veinte actores, incluidos los soldados (*vid.* siguiente capítulo). Por tanto, el pseudomisterio es lo que comúnmente se denominó en España *auto*, el cual no debe confundirse con el auto sacramental propiamente dicho. Mientras que éste es una pieza alegórica cuyo asunto consiste en exaltar el sacramento de la Eucaristía, aquél trata de

temas diferentes, tomados, por lo general, de la Historia Sagrada y de leyendas populares y cuyos personajes pocas veces son alegóricos. Si el auto sacramental profundiza en aspectos teológicos, el auto, en cambio, busca ofrecer una lección moral y cristiana de la historia bíblica en una forma sencilla y simple. De ahí que la mayoría de estos autos sean anónimos, pues lo que se buscaba a través de ellos era, finalmente, convertir al público al cristianismo más que ensalzar el genio individual.

Algunos ejemplos de este teatro representado en las misiones novohispanas fueron: *El sacrificio de Abraham*, el *Auto de la caída de nuestros primeros padres*, el *Auto de Los Reyes Magos* y el *Auto de la destrucción de Jerusalén*, que estudiaremos en el capítulo siguiente. Por el contrario, el drama alegórico, del cual deriva básicamente el auto sacramental español (Wardropper, 1967: 149 y ss.), encuentra poco desarrollo en el primer teatro doctrinal novohispano. Un caso excepcional lo hallamos en el *Auto del Juicio Final* en que aparecen personajes simbólicos, tales como la Muerte, la Penitencia y el Tiempo.

Sólo al finalizar el siglo se escribe un teatro alegórico, aunque con características muy diferentes al auto sacramental español de la misma época. El teatro doctrinal novohispano fue, por tanto, un teatro austero en el aspecto poético en su primera etapa y su mayor mérito hay que buscarlo en su *estema representativo* como lo llama Alfredo Hermenegildo (Surtz, 1992: 23), mientras que el teatro doctrinal novohispano de finales del siglo XVI, es un teatro que adopta las modas europeas y se preocupa más por su belleza literaria.

### **III) Desarrollo y transformación del teatro doctrinal novohispano**

#### **3.1) Primera etapa y sus características etnodramáticas (1531-1554)**

ADEMÁS DE LA DANZA, el teatro misionero utilizó la pintura y los dibujos para acercarse a las representaciones pictóricas y a la escritura ideográfica de los códices indígenas (Williams, 1992: 6). Asimismo, los frailes se valieron de todos los recursos sensoriales posibles para penetrar en el entendimiento de esos habitantes que, según consideraba Fray Agustín de Vetancurt, “no tienen más entendimiento que los ojos” (Williams, 1992: 11). Por esta razón, Ángel María Garibay afirma que el teatro doctrinal de

los misioneros se ajustó a “la más recta pedagogía de las masas”. es decir, a la “educación audiovisual” (Garibay, 1987, IV: 123).

Otra rasgo que adaptó el teatro misionero de los indígenas fue la decoración de los espacios escénicos a través de bosques artificiales, los cuales se constituían a base del mayor número de elementos naturales. Los indígenas subían a las montañas y bajaban cargados de ramas, flores, hojas, semillas, frutas, pastos, plumas, animales vivos y disecados, para darle autenticidad a sus representaciones: “La escenificación basada en la naturaleza fue un legado prehispánico que pudieron utilizar los misioneros” (Horcasitas, 1974: 105). Algunas obras en las que es evidente esta aportación son: *La caída de nuestros primeros padres*, *La tentación de Cristo*, *El sacrificio de Isaac*, *San Jerónimo en el desierto* y *La predicación a las aves*. Las acotaciones de estos textos corroboran la información de Horcasitas. Por ejemplo, en el cuadro V de *La caída de nuestros primeros padres* leemos: “Rodeados de ángeles, pasan Adán y Eva por una puerta custodiada por un querubín. Se encuentran en un desierto lleno de cardos y espinas, de culebras, conejos y liebres” (Partida, 1992: 72).

Otro elemento fundamental del teatro misionero primitivo fue la música. El padre Las Casas menciona el gran asombro que causó a los naturales la habilidad que poseían los españoles para tocar los instrumentos nativos:

Terminando el día de plaza, uno de los mercaderes pidió se le trajera un *teponaztli* [...] y el grupo [de indígenas conversos] comenzó a cantar todos los versos que habían aprendido. La novedad del acontecimiento, la armonía del instrumento y las voces, y la nueva doctrina [...] excitaron asombro y admiración entre los indígenas (Horcasitas, 1974: 140).

En poco tiempo, las nuevas sonoridades de los escala octofónica, el canto de órgano,<sup>5</sup> logró conquistar el espíritu de los indígenas hasta tal punto que en el Concilio Mexicano de 1555 el arzobispo Alonso de Montúfar restringió su uso, argumentando que

---

<sup>5</sup>Al hablar de “canto de órgano” no nos referimos de ninguna manera al instrumento de este nombre que gozó de poca popularidad durante el siglo XVI en la Nueva España, sino al tipo de canto en el que intervienen varias voces humanas, comparables a los sonidos del órgano (Horcasitas, 1974: 142).

muchos de los instrumentos que se empleaban en las representaciones no los creía “dignos de la Iglesia” (Horcasitas, 1974: 139). Antes que él, el obispo Fray Juan de Zumárraga se quejó de lo mismo:

El obispo [Zumárraga] lamentaba que la música convertía más a los indios que los sermones y que los aborígenes venían de tierras lejanas para oír la música y que estaban dispuestos a luchar por aprenderla (*idem*).

Horcasitas menciona dieciséis diferentes instrumentos que se utilizaban en la liturgia y que muy probablemente se emplearían en las representaciones dramáticas (1974: 146-151). Las flautas y los tambores son, sin embargo, los más señalados en las acotaciones de los textos que hemos podido investigar. Así, por ejemplo, se mencionan en cada entrada y salida de personajes solemnes como en *El juicio final*, *Adoración de los reyes*, *La comedia de los reyes*, *La invención de la santa cruz por Santa Elena*, etc. La flauta vino a sustituir al *tlapitzalli* prehispánico que era pentafónico, y el tambor o atabal perfeccionó el uso que los nativos daban al *teponaztli* y al *huehuetl*.

### 3.2) El espacio de representación

LOS ANTIGUOS HABITANTES asistían a las plazas cuando eran convocados por el emperador o jefe de la tribu para tomar parte en alguna ceremonia de consagración o sacrificio. Los espacios que servían para estos propósitos no eran lugares cerrados ni pequeños, sino plataformas o *mimoztlis*, que eran grandes explanadas de piedra al aire libre, generalmente en el centro de una plaza o frente a la base de una pirámide. Su altura era poco más que la altura de una persona y su superficie variaba entre 25 y 400 metros cuadrados (Horcasitas, 1974: 103-104). En estos espacios, se representaban espectáculos masivos de gran magnificencia. Horcasitas, alentado por las noticias del padre Las Casas, hizo cálculos en la plaza de Tlatelolco y consideró que habría espacio suficiente para concentrar entre cuarenta y cien mil personas (*idem*). Aunque no compartamos la opinión del investigador en cuanto al número de asistentes, pues nos parece sobrestimado, podemos creerle cuando dice que los *mimoztlis* inspiraron los espacios del teatro misionero a través

de lo que llamó el *atrio novohispano*. En éste se conserva el concepto del espectáculo al aire libre y la idea de proyectar la representación hacia el mayor número posible de espectadores, pero en lugar de tener como fondo la cara de una pirámide, se tendría el pórtico de una iglesia. El *atrio novohispano* era un patio amurallado que servía de frente a las iglesias y conventos.

Aunque Horcasitas señala que el *atrio novohispano* era diferente del atrio europeo (1974: 116 y ss.), nuestras investigaciones nos enseñan que el concepto del *atrio*, tal como se desarrolló en la Nueva España, tiene su origen en Roma. Vitrubio suponía que la palabra *atrio* procedía de Atria o Adria, ciudad de Etruria, en la desembocadura del Po, de donde los romanos habían tomado este tipo de construcción, que era una sala cuadrada rectangular cubierta completamente. Por extensión, se dio el nombre de atrio al vestíbulo de algunos templos romanos, formados por un patio cuadrado rodeado de pórticos, como el templo de la Libertad en el Aventino. En la Edad Media, se llamó atrio a una plaza cerrada por muros pequeños situada ante el pórtico de las iglesias y a una especie de patio rodeado de columnas a la entrada de las basílicas, como el de Santa Sofía en Constantinopla y el de San Pedro en Roma. Estos patios tenían, por lo general, una fuente donde los catecúmenos y penitentes tenían que purificar sus manos antes de entrar a la iglesia (*Enc. Universal*, VI: 960).

Lo que hace diferente al atrio novohispano del europeo, en todo caso, es su función, ya que el primero no sólo servía para representaciones, sino también para cumplir actividades eucarísticas, políticas y administrativas. En cambio, el atrio europeo era empleado sólo para fines teatrales aunque se celebraban también otro tipo de espectáculos como danzas y declamaciones. Un dato interesante es que comúnmente el atrio novohispano se construía mucho antes que los recintos sagrados, ya que en los primeros años de la Colonia no había edificios ni iglesias (Recchia, 1993: 12 y ss.).

Robert Ricard menciona que el atrio fue “la sala de cabildos de los fieles con su pastor, cada vez que éste lo deseaba: como era el recinto de las procesiones, de las fiestas a campo abierto, de los bailes sagrados y, en suma, de toda manifestación de vida colectiva religiosa” (Ricard, 1986: 268). Horcasitas indica que el tamaño de los atrios era comparable al de los grandes recintos ceremoniales precortesianos. El atrio de la iglesia y convento

franciscano de Toluca, por ejemplo, tenía 16.000 metros cuadrados, igual que el de Izamal; el de Cholula 20.000; los de Actopan y Jalapa 60.000; y el de Xochimilco, 80.000 (Horcasitas, 1974:116-118).

Además del atrio, se solían construir capillas abiertas para la escenificación de obras, que eran templos techados con frentes muy amplios y grandes espacios entre cada columna. En ellas, se decía misa para miles de feligreses los domingos y los días festivos. Entre las capillas abiertas más conocidas tenemos la de Acolman, la de Tlamanalco y la de Cuernavaca.

Después de estudiar los diferentes elementos prehispánicos que los frailes adaptaron a su teatro (danza, pintura, decoración música, espacio escénico), podemos mencionar que la aportación principal de los indígenas al teatro doctrinal fue la de integrar el realismo y la vida al espectáculo, tal como lo habían hecho sus antepasados en sus ceremonias y ritos, lo cual contribuyó a la conformación de un teatro abundante en efectos visuales, olfativos y sonoros. Desde este punto de vista, el valor sociocultural del teatro doctrinal novohispano es indudable.

### 3.3) Teatro franciscano

LA MAYORÍA DE LAS OBRAS del teatro doctrinal novohispano en lenguas indígenas que conocemos hoy día pertenecen a la orden franciscana y casi todas provienen de la región de Tlaxcala. Horcasitas menciona representaciones también en muchas otras ciudades, tales como México, Cuernavaca, Tlaxomulco, Zapotlán, Sinaloa, Chiapa de Mota, etc. Sin embargo, el teatro de Tlaxcala es el que en mayor número nos ha sido legado gracias a la obra del historiador y etnógrafo Fray Toribio de Benavente o Motolinía (Motolinía, 1985: 192 y ss.), y, desde luego, al descubrimiento de textos nahuas que hizo el gran filólogo Francisco del Paso y Troncoso hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

El primer texto teatral franciscano de que se tiene noticia, a juzgar por la información de Cornyn y McAfee en su introducción a la obra *Tlacahuapahualiztli (La educación de los hijos)*, es el auto de *La conversión de San Pablo* y se relaciona con las

fiestas y procesiones del Corpus Christi celebradas en la Plaza Mayor en 1530 (Williams, 1980: 111). Sin embargo, las referencias de los nahuatlistas americanos resultan vagas debido a que no señalan la fuente en que respaldan su información. Horcasitas rescató una versión de este texto y lo publicó en su volumen de teatro náhuatl, pero vuelve a mencionar la falta de evidencia sobre la probable fecha de representación. *La conversión de San Pablo* que publicó Horcasitas llegó a sus manos a través del bibliógrafo Federico Gómez de Orozco y, según observa el investigador, “el autor fue probablemente un indígena que preparó este borrador para que le sirviera de base a un misionero para un sermón y, eventualmente, también para una obra” (1974: 459). El texto es corto y tiene una evidente intención didáctica. Entre otras cosas, llama la atención la distorsión de la historia bíblica al insistirse en juicios condenatorios a la idolatría, la poligamia, las riquezas excesivas y el sacrificio humano. A pesar de que este tipo de obra debió de ser el que inspirara las primeras adaptaciones del teatro misionero, la falta de datos sobre el informante impide considerar a ciencia cierta *La conversión de San Pablo* como la primera representación dramática novohispana.

Datos un poco más precisos se ofrecen sobre el *Auto del Juicio Final*. Arróniz dice que fue representado en Tlatelolco en 1533, o tal vez antes, en 1531, según deduce el padre Garibay (1987: 31). Si las referencias a *La conversión de San Pablo* son vagas, las alusiones al *Auto del Juicio Final* en cambio, son abundantes, lo cual no siempre ayuda a fijar la fecha de composición de una obra. Por ejemplo, en el *Juicio Final*, la diversidad de nombres con que los informantes aluden a ella dificulta su datación: *Ejemplo del Juicio Final*, *Ejemplo llamado del Juicio Final*, *El Juicio Universal*, etc. (Arróniz, 1979: 19-30). Algunos de los cronistas que se refieren a esta obra son: Fray Bernardino de Sahagún (1969), Fray Gerónimo de Mendieta (1971) y Francisco San Antón Chimalpahín (Arróniz, 1979: 28). Entre otros, Gerónimo de Mendieta habla de un *Juicio Final* de 1535 que atribuye al padre Andrés de Olmos (1971: 648). Sin embargo, por las noticias que suministra a propósito de su argumento y de su representación, es muy posible que sea la misma obra a la se refiere casi un siglo después San Antón Chimalpahín en sus *Relaciones originales de Chalco* (1965: 245), cuyo texto se encuentra actualmente en la Biblioteca del Congreso de Washington con el título de *Nexcuitilmáchiotl motenehua Juicio Final*

(Arróniz, 1996: 390). Si son acertadas las deducciones de Arróniz, todos estos “juicios finales” a que se refieren los cronistas de la época, pudieran ser simplemente variaciones de la obra del padre Olmos, quien la compondría no en 1535 como indica Mendieta, sino antes, tal vez en los albores de la década de 1530 (1996: 390).

El tema del *Auto del Juicio Final* trata de la poligamia. Lucía, quien representa en su carácter simbólico al adulterio, es castigada a las llamas del infierno. Al final de la pieza, aparece un sacerdote aconsejando al público que se arrepienta de sus pecados al hablarles del castigo que merecerán si no obedecen la “la ley de Dios”. Su mensaje, sin embargo, dice Jerry Williams, “se dirigía a la mujer indígena, con la determinación de ofrecerle una figura a quien aspirar a imitar: la Virgen” (Williams, 1992: 54).

Es de creerse que la amenaza del sacerdote causaría algún revuelo en la conciencia de los nativos, pero lo que indudablemente mantendría la atención de éstos serían los efectos teatrales que utilizaron los frailes en esta obra. Arróniz y Jerry Williams mencionan que hubo luces de bengala, explosión de petardos, música, contrapesos, escotillones de donde emergían figuras diabólicas y, en suma, una serie de trucos escenográficos desconocidos por el público indígena que subrayaban el sentido realista que tanto gustaba a los nativos. De esta manera, el éxito de la representación y el subsecuente bautismo por aspersion, señalaron el camino a una abundante producción hasta mediados del siglo XVI.

Se sabe que en el año de 1538 hubo una serie de representaciones en Tlaxcala por el testimonio que ha dejado Fray Toribio de Benavente en su *Historia de los indios de la Nueva España*.<sup>6</sup> No nombraremos cada una de ellas debido al carácter introductorio de este estudio, pero conviene referirse a una debido a los detalles que da Motolinía acerca de su escenificación y por sus repercusiones sociales e ideológicas que suscitó en el seno de la Iglesia a causa del bautismo multitudinario que practicaban los franciscanos después de sus representaciones y que será un aspecto a destacar cuando analicemos el tema de la

---

<sup>6</sup>La obra de Fray Toribio de Benavente, cuyo sobrenombre Motolinía (pobre en lengua náhuatl) es más conocido, es uno de los autores clave para conocer no sólo el desarrollo del teatro misionero sino también el proyecto de evangelización cristiana en la Nueva España. Profundo conocedor de las creencias y costumbres de la sociedad prehispánica, Motolinía dejó en su obra algunas de las ideas más significativas del cristianismo franciscano inspiradas en los principios de renovación espiritual de Joaquín de Flora, cuya obra pertenece al siglo XIII. *Vid.* La introducción de Georges Baudot a la *Historia de los indios de la Nueva España* de Fray Toribio de Motolinía (1985: 8 y ss.).

destrucción de Jerusalén en el siguiente capítulo. Nos referimos a *La conquista de Jerusalén*, representada en 1539 para las fiestas del Corpus Christi.<sup>7</sup>

Antes del festival de Tlaxcala, tuvo lugar en la ciudad de México una representación hecha por mexicanos (aztecas) y españoles que celebraba la paz firmada el año anterior entre Carlos V y Francisco I de Francia. En aquel entonces se llevó a escena *La conquista de Rodas* que fue un espectáculo fastuoso montado en un escenario en perspectiva “con todo detalle para dar la ilusión de realidad” (Arróniz, 1979: 64). Además de Motolinía, Bartolomé de las Casas habla con gran admiración de este evento:

Hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra [...] Los edificios, montañas y peñascos y campos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos [...] no puede nadie explicarlo y mucho menos cierto encarecello (*idem*).

Motolinía cuenta que los tlaxcaltecas asistieron a esta representación y allí revivieron la antigua rivalidad hacia sus vecinos mexicanos, tratando después de superar la grandiosidad de la representación de sus enemigos.<sup>8</sup> La oportunidad se presentó ese mismo año con motivo de las fiestas del Corpus Christi en Tlaxcala. Los tlaxcaltecas prepararon una obra cuyo título era casi el mismo, *La conquista de Jerusalén*, pero el argumento era bastante más original.

Othón Arróniz, quien ha estudiado en profundidad esta pieza, considera que la obra no sólo expresa el propósito de los tlaxcaltecas por demostrar su superioridad frente a los mexicanos, sino que además manifiesta aspectos ideológicos relativos a la polémica sobre

---

<sup>7</sup>En una referencia bibliográfica, Jerry Williams (1992: 66) erróneamente relaciona esta obra con el *Auto de la destrucción de Jerusalén* que aparece en la colección de Rouanet. Sin embargo, estas obras no guardan ninguna semejanza, salvo por el lugar en que se desenvuelve la historia. Mientras que *La conquista de Jerusalén* fue una obra original mexicana, *La destrucción...* trata del supuesto sitio y devastación de Jerusalén por Vespasiano (Horcasitas, 1976: 499 y ss.). En verdad, no fue Vespasiano quien destruyó Jerusalén, sino su hijo Tito, como veremos líneas adelante.

<sup>8</sup>Como sabemos, la animadversión entre los tlaxcaltecas y los aztecas fue aprovechada por los conquistadores para dominar la gran Tenochtitlan, tal como lo expresa Fray Toribio de Motolinía (1985: 118).

la licitud del bautismo por aspersion que enfrentó en una casi belicosa polémica a dominicos y agustinos contra franciscanos durante la primera mitad del siglo XVI (Arróniz, 1996: 400 y ss.).

*La conquista de Jerusalén* es una obra que busca en principio exaltar el misterio de la eucaristía. Sin embargo, en ella se emplean una serie de paralelismos, símbolos y alegorías que terminan por deformar la anécdota original.<sup>9</sup> Por ejemplo, se introducen personajes y situaciones de la realidad novohispana como al conquistador Hernán Cortés y al virrey Antonio de Mendoza, quienes representan a los jefes de los moros y de los cristianos respectivamente.<sup>10</sup> Los indios, comandados por su patrón San Hipólito, ayudan a los españoles a luchar contra la idolatría representada por los moros.<sup>11</sup> En una de las escenas, aparece un ángel que se dirige a los indios y les dice:

Aunque sois tiernos en la fe, os ha querido Dios probar, y quiso que fuédes vencidos para que conozcais que sin su ayuda valéis poco; pero ya os habéis humillado; Dios ha oído vuestra oración, y luego vendrá en vuestro favor el abogado y patrón de la Nueva España San Hipólito, en cuyo día los Españoles con vosotros los tlaxcaltecas ganasteis a México” (Arróniz, 1979: 83-84).

Al final de la representación, Motolinía menciona que hubo un acto de conversión masivo (1985: 213), el cual es interpretado por Arróniz como una forma de subrayar la posición de los franciscanos con respecto a la polémica del bautismo por aspersion y, desde luego, una forma de desafiar a “las autoridades de la Colonia que empezaban a poner en entredicho los logros franciscanos” (Arróniz, 1979: 84). Además de *La conquista de*

---

<sup>9</sup>La anécdota original se refiere a la conquista de Jerusalén lograda por Godofredo en 1099. La legendaria cruzada será sólo un “pretexto para convertir en cruzados a los tlaxcaltecas” (Arróniz, 1979: 66).

<sup>10</sup>Si por medio de las armas los indígenas fueron despojados de sus territorios por los españoles, a través del teatro ellos intentaban reirse de ellos y demostrar su superioridad espiritual, pues al final de la obra el personaje Hernán Cortés les pide perdón por sus faltas. Un interesante estudio sobre este aspecto se encuentra en Carmen Corona. 1993. “Elementos cultos y populares en el teatro de evangelización”. En *El escritor y la escena*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 69-75.

<sup>11</sup>El 13 de agosto de 1521, fecha en que cae la ciudad de Tenochtitlan en manos de los españoles, fue instituida una fiesta en honor de San Hipólito que se celebraba cada año. A la vuelta del tiempo, los indígenas terminaron por adoptar como patrón al santo que los había dejado sin casa, sin comida y sin religión.

*Jerusalén*. se representaron ese mismo día otros tres autos, para cuyo fin construyeron los tlaxcaltecas tres montañas “muy al natural con sus peñones” por donde pasaría la procesión y la gente se detendría a apreciar las distintas obras. En la primera, se representó *La tentación de Cristo*, en la que sobresale el personaje de Lucifer que pretende engañar a Jesús vistiéndose de ermitaño. Para que el público pudiera advertir la impostura del personaje, aparecía en escena con cuernos y uñas enormes, las cuales salían “así de las manos como de los pies” y eran tan largas como “medio dedo” (Motolinía, 1985: 213). En la siguiente montaña, se escenificó *La predicación de San Francisco a las aves* que es una alegoría donde se condena la falta de entendimiento y obediencia a “la palabra de Dios” (*ídem*). Por las descripciones que nos ha dejado Motolinía, suponemos que esta obra dispondría de una gran maquinaria teatral, pues el fraile menciona que hubo apariciones repentinas de personajes monstruosos que venían desde las alturas y habla de un infierno adonde eran llevados los condenados. Arróniz observa que es muy probable que se emplearan tramoyas y pescantes como los que se utilizaban en España (1979: 87-89). Para terminar las célebres fiestas de Tlaxcala, se escenificó en la última montaña una pieza corta con el nombre de *El sacrificio de Abraham*, del cual se dice nada más que fue “bien representado” (Motolinía, 1985: 215).

### 3.4) Teatro agustino y dominico

PESE A QUE FERNANDO HORCASITAS ha dado abundantes pruebas para creer que el teatro misionero primitivo fue desarrollado principalmente por los franciscanos y que emplearon el náhuatl como lengua de enlace para comunicarse con los demás pueblos indígenas (1974:19-32), las investigaciones de Arróniz demuestran que existió también una significativa actividad teatral de los dominicos y agustinos durante el segundo tercio del siglo XVI, en las misiones alejadas de la metrópoli donde se practicaban otros dialectos, tales como el mixteco, el zapoteco y el otomí.<sup>12</sup> Fue así, por ejemplo, como a instancias de

---

<sup>12</sup>Si se han encontrado textos de obras misioneras en estas lenguas, cabe suponer que hubieran representaciones en cualquiera de las once lenguas que rodearon al imperio azteca, a juzgar por las investigaciones etnolingüísticas de Mariano Cuevas. *Vid. su Historia de la iglesia en México*. 1946. 5 vols. México: Patria.

Fray Domingo de Betanzos se instaló la orden dominica en la provincia de Santiago, que incluía parte de México, Oaxaca y Guatemala. Su ubicación, tan alejada de los centros de población, y la forma rudimentaria en que vivían estos religiosos, “hizo que la evangelización fuera aún más heroica” (Arróniz, 1979:125).<sup>13</sup>

Lamentablemente, en la actualidad sólo contamos con una obra del teatro dominico titulada *El rosario perseguido* y algunas referencias aisladas sobre la labor dramática agustina (Arróniz, 1979: 133). Lo cual no quiere decir que, fuera de la orden franciscana, no se desarrollara un teatro misionero. Los frailes Agustín Dávila Padilla y Francisco de Burgoa nos proporcionan noticias de la actividad teatral de la orden dominica e, incluso, mencionan a algunos autores como Alonso de la Anunciación,<sup>14</sup> el padre Andrés de Moguer y el fraile indio Martín Jiménez. Estos cronistas también observan que muchos de los textos fueron destruidos por los propios misioneros, temerosos de que fueran malinterpretados por los indígenas que empezaban a mezclar leyendas locales con la Biblia, no se descarta la posibilidad de que, así como han sido descubiertos textos nahuas franciscanos que se consideraban perdidos, se encuentren en el futuro textos escritos en mixteco u otomí, guardados en secreto por algún fraile dominico o agustino en un viejo monasterio.

#### **IV) Segunda etapa: el teatro de los discípulos (1555-1572)**

INTERESA DESTACAR que la fecha de 1539 significa para el teatro misionero su momento de mayor esplendor y, paradójicamente, el inicio de su decadencia. Se logra su más cumplida expresión porque se consiguen conjugar las habilidades de los nativos con los esfuerzos evangelizadores de los misioneros a través del teatro al que, si creemos a Motolinía, los indígenas asistían con gran devoción y entusiasmo. Pero el año de 1539 constituye también el inicio de su declive porque, de allí en adelante, las circunstancias

---

<sup>13</sup>Las primera orden de los dominicos llegó a la Nueva España en 1526, seguida por la de los agustinos en 1533. Los jesuitas fueron los últimos en pisar tierras mexicanas, casi cuarenta años después, en 1572 (Partida, 1992: 11).

<sup>14</sup>Fray Alonso Ponce cuenta que este personaje murió al igual que muchos indios en la representación de un auto en Etna, al desplomarse la galería del convento donde se encontraba el público (Arróniz, 1979: 128).

políticas y sociales obligarán al teatro misionero a abandonar las escenificaciones masivas y dejarán de emplearse los recursos escenográficos de los indígenas.

Por el lado político, había cierta inquietud de las autoridades eclesiásticas, temerosas de que la práctica de estas representaciones derivara en una celebración carnavalesca sin conexión con el objetivo doctrinal para el que habían sido creadas. La primera muestra de descontento la manifestó el arzobispo Juan de Zumárraga (1476-1548), quien poco antes de su muerte mandó que “se quitasen de las iglesias los areítos, que no se usasen ni escribiesen en ellos” (Arróniz, 1996: 402). Más enérgico se mostró su sucesor, Fray Alonso de Montúfar, cuando en el Concilio Mexicano de 1555 condenó las prácticas de conversión colectiva y mandó que no se volvieran a representar obras en las que se mezclasen los elementos de los rituales indígenas con las historias bíblicas (*ídem*). Al descontento de estos dirigentes de la Iglesia, se sumaban los intereses de la Corona que empezaba a ver con preocupación la influencia que tenían los franciscanos en la sociedad indígena. Las horas de trabajo dedicadas a la preparación de las representaciones, el vestuario, la configuración del escenario, la memorización de los textos y los ensayos teatrales, hacía pensar a las autoridades civiles en una actividad profesional en la que no estaban dispuestas a invertir tiempo y dinero, sobre todo si era a costa de su proyecto de expansión económica y territorial (Horcasitas, 1974: 157-165). Jaques Lafaye observa que a la Corona española le interesaba que los indios se evangelizaran, siempre y cuando tal evangelización no se convirtiera en un obstáculo para la política imperialista (1973: 195-208).

Por el lado social, hubo razones aun mayores para que este teatro masivo empezara a decaer. Por una parte, se pensaba que el objetivo de bautizar a la población nativa se había logrado en un noventa por ciento, pues los indígenas viejos habían ido poco a poco desapareciendo mientras que sus hijos eran inmediatamente bautizados y puestos bajo la custodia espiritual de algún misionero: por otra, una serie de epidemias como la viruela negra que se extendió por toda la región del Anáhuac en la segunda mitad del siglo XVI, ocasionó que la población indígena disminuyera por lo menos en dos millones de habitantes según estimaciones de Quiñones Melgoza (1992:13).<sup>15</sup> De esta manera, los

---

<sup>15</sup>Las pestes y la lepra, como asunto dramático, fueron de gran importancia durante la literatura

espacios teatrales abiertos se fueron haciendo cada vez menos necesarios, pues el público que asistía a las representaciones a veces no alcanzaban a llenar siquiera los recintos parroquiales (Horcasitas, 1974: 162).

Pese a todas estas adversidades, la actividad teatral de los misioneros no terminó por completo, ya que, luego de las prohibiciones de 1555 y después de la llegada de la Compañía de Jesús en 1572, los discípulos indígenas más instruidos, contagiados del espíritu evangelizador de sus maestros, se encargaron de escribir, adaptar y traducir obras que llevaron a las poblaciones retiradas de la metrópoli, donde las autoridades de la Iglesia no podían controlarlas.

Desafortunadamente, sobre este tipo de teatro doctrinal no conocemos más que datos aislados y el nombre de algunos exponentes como el fraile dominico Agustín Jiménez, de quien se sabe que contribuyó de forma muy encomiable al adoctrinamiento de los indios mixtecos, para los que compuso “a modo de comedias, algunas representaciones de misterios o milagros del Santísimo Rosario con los ejemplos más eficaces que sabía” (Burgoa, 1934: 415). Otros epígonos que se distinguen son Agustín de la Fuente y Fray Juan Bautista. Del primero se sabe que fue corrector de pruebas y traductor de varias comedias relativas a la penitencia, parábolas del evangelio y vidas de santos (Arróniz, 1979: 197);<sup>16</sup> del segundo se conoce que fue maestro de Juan de Torquemada, a quien enseñó teología, y que juntos empezaron a componer unas pequeñas obras mudas que se representaban los domingos para completar la explicación de la homilía, a las que los indios llamaron *neixcutillis*, las cuales llegaron a ser tan famosas como los *pasos* del fraile Federico de Gamboa, quien hacía que los parroquianos los representaran los viernes de la Semana Santa para recordar la pasión y muerte de Cristo (Rojas Garcidueñas, 1973: 43-44).

Además de estas pequeñas obras que se caracterizan por su austeridad y sencillez, en las calles se continuaron representando escenas bíblicas, principalmente con motivo de las

---

medieval y en el teatro doctrinal novohispano, como veremos en el siguiente capítulo al analizar la leyenda de la destrucción de Jerusalén. Vid. el interesante estudio de Saul Brody. 1974. *The Disease of the Soul. Leprosy in Medieval Literature*. Ithaca / London: Cornell University Press.

<sup>16</sup>Francisco del Paso y Troncoso le atribuyó la famosa *Comedia de los Reyes*, pero Arróniz ofrece varios argumentos convincentes en contra de esta opinión que demuestran que el indio Agustín de la Fuente no fue autor de esta obra (Arróniz, 1979: 108).

festividades del año litúrgico (López de Mariscal, 1997: 123). Por ejemplo, para celebrar el nacimiento de Jesucristo, se escenificaba alguna pieza de los Reyes Magos y para Semana Santa se representaba la muerte de Cristo. Horcasitas considera que de éstas derivan las pastorelas y las procesiones de la pasión y crucifixión de Cristo respectivamente, muy famosas en la actualidad entre los pueblos latinoamericanos (Horcasitas, 1974: 163).

Sin embargo, no todas las transformaciones del teatro doctrinal derivaron en expresiones de fe cristiana en esta etapa. Los indios cantores o pregoneros que habían servido en las antiguas cortes prehispánicas empezaron a adaptar obras que escuchaban o leían, pero su desconocimiento de la historia bíblica y su desmedida imaginación dio como resultado una serie de piezas en las que se mezclaban toda clase de distates históricos y situaciones de dudosa moralidad. Cuenta el fraile Francisco de Burgoa que en cierta ocasión visitó una población de Oaxaca donde los indios lo recibieron con una obra atribuida a Fray Agustín Jiménez, mediante la cual trataban de inculcarle la fe cristiana, sin saber aquéllos que esa misión era precisamente la que venía a cumplir el padre Burgoa con ellos. El incidente hizo comprender al fraile que los indígenas habían utilizado el teatro para expresar su propio mundo y que habían empezado poco a poco a entreverar anécdotas locales con la historia bíblica de acuerdo con la moral y costumbres de sus habitantes. Consecuentemente, el fraile Burgoa, junto con otros padres dominicos y franciscanos, se dio a la tarea de recorrer todos los pueblos indígenas en busca de manuscritos de obras con el propósito de destruirlas y para evitar que siguiera propagándose una idea equivocada del teatro doctrinal. Es ésta una de las lamentables razones por las que hoy día hemos perdido gran parte de esa producción teatral (Arróniz, 1996: 405).

## **V) Tercera etapa (1572-1600)**

### **5.1) El teatro jesuita**

LOS PRIMEROS JESUITAS llegaron a la Nueva España en 1572, una década después de haberse dictado los últimos acuerdos en el Concilio de Trento (1545-1563); Felipe II tenía como la mayor presea ser el campeón de la verdadera fe (José J. Arrom, 1967: 31); y en México hacía un año que la Santa Inquisición había llevado a término su primer auto. Era el

tiempo de la Contrarreforma (Ricard, 1986: 111-112). En medio de esta serie de transformaciones en la estructura social e ideológica de la Iglesia, la Compañía de Jesús venía a encargarse de la educación e instrucción espiritual del Nuevo Mundo. Para lograr su misión, creyeron necesario ajustarse a la más estricta formación teológica y humanística. Así, su programa educativo precisaba de una inevitable selección estudiantil en la que, como era de esperar, no entraba la población indígena rural ni tampoco las clases sociales económicamente inferiores.

Aun cuando la misión que se había encomendado a la Compañía al venir a la Nueva España era la de ayudar en “la instrucción y conversión de los naturales” (Arróniz, 1996: 406), los jesuitas se encontraron con una Iglesia burocratizada, cuyos propósitos de evangelización se habían ido modificando a favor de las necesidades de las nuevas clases dirigentes. El obispo Moya y Contreras, por ejemplo, se dio a la tarea de sacar a los religiosos de sus tierras de misión y reemplazarlos poco a poco por un clero ordinario, fácil de manejar e incapaz de reclamar antiguas glorias (Lafaye, 1973: 204). Si bien es cierto que los jesuitas habían llegado para dirigir la instrucción religiosa del país, en la práctica fueron acaparados por las nuevas juventudes españolas radicadas en la Nueva España y por la naciente sociedad criolla y mestiza (Quiñones Melgoza, 1992:13). De esta manera, fundaron rápidamente colegios de alto nivel científico y literario como el de San Pedro y San Pablo, creado en 1573, cuyo lujo se apreciaba desde los mismos uniformes en que destacaba su elegancia (Arróniz, 1979:143). A su fundación, siguieron la del Seminario de San Juan en Oaxaca, la del Colegio de San Nicolás en Pátzcuaro y más tarde la del Seminario de San Martín en Tepozotlán. Tal vez la más importante institución jesuita después del Colegio de San Pedro y San Pablo fue el Colegio de San Gregorio, creado para la educación de los indios que eran hijos de principales porque, eso sí, como comenta Arróniz con gracejo, “hasta entre los indios había que hacer distinciones” (1979: 145-150).

Todas estas fundaciones eran presididas por la presentación de una obra teatral que por lo general era un coloquio o auto ya sea escrito en latín, castellano o en ambas lenguas. El gusto de los jesuitas por el teatro hizo que no sólo para estas ocasiones se representasen obras, sino también cuando se nombraba alguna autoridad eclesiástica o civil, para cerrar los cursos escolares, acompañar algún certamen de poesía o, simplemente, para festejar

algún acontecimiento importante como la visita a los colegios de algún obispo o general de la Compañía. Los jesuitas demostraban así que no sólo conocían muy bien la utilidad del teatro como expresión de la vida social y artística, sino que también estaban interesados en impartir un programa humanístico al mismo nivel que se ofrecía en las mejores universidades europeas. Uno de los jesuitas que mejor contribuyó a este propósito fue el italiano Vincencio Lanuchi, maestro de Retórica en el Colegio de San Pedro y San Pablo, quien fue promotor del teatro italiano renacentista en la Nueva España y se encargó de la organización de los principales espectáculos teatrales de fines del siglo XVI (Quiñones Melgoza, 1992: 16-17).

Por otra parte, el teatro jesuita fue un teatro plurilingüe. Si el teatro doctrinal misionero se caracteriza por la traducción de textos a lenguas indígenas, el de los jesuitas buscará expresar la riqueza cultural e histórica de la lengua castellana. Por esta razón, los jesuitas consideraron imprescindible el conocimiento del griego y el latín. En otras palabras, les interesaba que sus estudiantes nativos conservaran su lengua, pero que también conocieran la tradición humanística a través de las lenguas clásicas, y desde luego, por medio del castellano que era el idioma oficial. Arróniz menciona que se llegaron a representar obras con partes escritas hasta en tres lenguas (Arróniz, 1979: 147).

De toda la producción del teatro jesuita, que debió de ser bastante por las referencias que se tienen en las cartas anuales, historias y relaciones de la Compañía, sólo se conservan cuatro obras. Ellas son: *Triunfo de los santos*; dos diálogos latinos, *Diálogo para la visita del padre Antonio de Mendoza* y *Diálogo en la visita de los inquisidores*; y por último, la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* (Quiñones Melgoza, 1992: 17), escrita por Juan de Cigorondo y editada recientemente por Arróniz (1979). Nos detendremos un momento en la primera por ser considerada la más representativa de este teatro (Rojas Garcidueñas, 1976: 3 y ss.).

En el año de 1578, cuando se anunció la donación de unas reliquias que hacía el Papa Gregorio XIII a la Compañía, se organizaron diferentes eventos como certámenes de poesía, danzas, cantos, procesiones, construcción de arcos triunfales en las principales calles de la ciudad, y finalmente, el domingo 2 de noviembre, los estudiantes del Colegio de San Pedro y San Pablo estrenaron la obra *Triunfo de los santos*. La pieza se ha rescatado

íntegramente gracias al padre Pedro de Morales quien la incluyó en una carta que dirigió al general de la Compañía. Everardo Mercuriano. En los años recientes, ha sido editada por Rojas Garcidueñas (1976), quien la atribuye a los padres Juan Sánchez Baquero (1547-1619) y a Vincencio Lanuchi (1543-1592). Sin embargo, no hay suficientes pruebas, como lo hace ver Arróniz, para concederles la autoría de la obra a estos comediógrafos (Arróniz, 1979: 161-165).

*Triunfo de los santos* consta de un epílogo y cinco actos divididos cada uno en tres escenas, cumpliendo así el ideal de simetría del teatro italiano. La explicación de la trama es expresada en la salutación: se trata de la persecución de Dioclesiano contra la Iglesia y la conversión al cristianismo de su sucesor, Constantino (Garcidueñas, 1973: 97). En la obra sobresalen dos tipos de personajes: por un lado, los humanos, como, por ejemplo, los emperadores romanos Dioclesiano y Constantino, el Papa Silvestre, los santos Pedro, Doroteo, Juan, etc.; y por otro, los alegóricos, tales como la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Idolatría, la Crueldad, la Gentilidad y la Iglesia.

Entre otras cosas, llama la atención la polimetría de la pieza. Abundan diferentes tipos de formas métricas como los endecasílabos que suelen emplearse en tercetos o en liras con rima interna o al *mezo*. También se emplean las octavas reales, romances compuestos en quintillas, villancicos hexasilábicos, además de versos latinos intercalados.

Por el empleo del lenguaje, por la configuración de los personajes y por sus características poéticas, es fácil notar que *Triunfo de los santos* es un teatro culto y humanístico que trata de seguir las modas del Renacimiento. Quiñones Melgoza opina que esta obra “más que drama fue retórica y elocuencia teologal y brillante derroche escénico” (1992:18). Sin embargo, por las noticias que ha dejado el padre Pedro de Morales, se sabe que esta obra no sólo gozó de gran éxito en su momento hasta tal punto que provocó las lágrimas de los espectadores, sino que además, como señala Rojas Garcidueñas, fue la pieza teatral más importante de la segunda mitad del siglo XVI (R. Garcidueñas, 1976: 33).

## **5.2) Teatro doctrinal en manos de autores de comedias**

DESPUÉS DE LA OPOSICIÓN de los obispos Fray Juan de Zumárraga y Alonso de Montúfar a las representaciones franciscanas multitudinarias durante las décadas de 1540 y

1550, vino un resurgimiento del teatro doctrinal novohispano estimulado por las mismas autoridades eclesiásticas y civiles a través de una serie de certámenes. Por ejemplo, en 1565, el Cabildo Eclesiástico lanzó una convocatoria para un concurso de obras teatrales cuyo premio consistiría en "una joya de oro y plata, de valor de hasta treinta escudos, a la mejor representación o letra que se hiciera para representarse el día de Corpus" (R. Garcidueñas, 1973: 112).

Conforme avanzamos hacia el final del siglo XVI, encontramos en las Actas de Cabildo de la antigua ciudad de México, mayores referencias y menciones de obras que se escenificaban durante el día de Corpus y el de San Hipólito. En 1575, por ejemplo, se da cuenta de un premio otorgado a un tal Diego Juárez por "pareser quel segundo carro que se sacó el dicho día (de Corpus Christi) donde se recitó *La caída del hombre* con ciertos entremeses... ser obra e ynvención mejor", por lo que recibe un premio de cincuenta pesos de oro común (R. Garcidueñas, 1973: 113). Asimismo, tenemos noticia de acuerdos del Cabildo con el Virrey para representar autos para dicha fiesta y para pagar a comediógrafos profesionales que hicieran estas representaciones. Es el caso del señor Luis Lagarto a quien se le paga la cantidad de mil pesos de oro común por encargarse de las escenificaciones del día de Corpus de 1593 (*ídem*). De aquí en adelante, son muchas los datos que proporciona Rojas Garcidueñas sobre la actividad teatral en la metrópoli. Una de ellas es especialmente interesante ya que hace alusión al tipo de obras que se representaban. Citamos a continuación un fragmento extraído de una de las Actas de Cabildo donde un señor, Gonzalo de Riancho, presenta un oficio para obtener los derechos de representación de obras durante las fiestas de Corpus y San Hipólito:

Gonzalo de Riancho, autor de comedias digo: que a mi noticia ha venido que, estando ausente de esta ciudad, en la Habana, se hizo llamamiento de personas que saliesen a tomar a su cargo las fiestas de Corpus Christi y octava y de San Hipólito, y por no estar yo en esta ciudad las tomó el bachiller Villalobos, por precio de dos mil pesos. Y ahora, visto que éste es mi propio oficio y entretenimiento, y que he venido con gente de compañía para el dicho efecto y traigo *comedias y coloquios a lo divino*, compuestos en España por los más famosos hombres de ella (R. Garcidueñas, 1973: 121).

Como podemos ver, el teatro doctrinal novohispano fue pasando de las manos de los misioneros a las de autores de comedias que llegaban a la Nueva España con un repertorio de obras generalmente muy variado y con actores profesionales para representarlas en las fiestas principales que había instituido la Iglesia. Sin embargo, este teatro, poco se parece a los dramas franciscanos y agustinos ya que deriva de otros intereses sociales.

Del Paso y Troncoso cita algunas piezas de este tipo de teatro doctrinal que, al igual que el *Auto de la destrucción de Jerusalén*, se representaron en México en el siglo XVI. Algunos ejemplos son: el *Auto de cuando Santa Elena halló la cruz de Nuestro Señor*, el *Auto de la degollación de San Juan Bautista*, un *Auto de San Francisco*: cinco autos relativos a Adán y Eva y el *Auto del bautismo de San Juan Bautista* (R. Garcidueñas, 1973: 43). Siendo más precisos que el historiador mexicano, es de creerse que estas obras no serían representadas antes de 1565 en que, habida cuenta de las prohibiciones y reformas, puede hablarse de una actividad de teatro doctrinal de autores de comedias propiamente dicha. Es importante llamar la atención sobre la época de este tipo de teatro doctrinal porque la estructura dramática de estas obras, el público para el que iban dirigidas, sus intencionalidades comunicativas y sus implicaciones ideológicas difieren en gran medida del teatro misionero primitivo como demostraremos en la última parte de nuestro trabajo.

### **III**

## **La destrucción de Jerusalén en el contexto del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI**

### III

## La destrucción de Jerusalén en el contexto del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI

POCO DEBE SORPRENDER que dos piezas dramáticas del teatro doctrinal novohispano, el *Nican Motecpana* y el *Auto de la destrucción de Jerusalén*, tengan en común el referirse al truculento episodio de la devastación de la Ciudad Santa por las legiones romanas en el año 70.<sup>1</sup> Una leyenda tan conocida en Europa durante la Edad Media, como lo fue la destrucción de Jerusalén, no era extraño que derivara en una infinidad de versiones tanto en prosa como en verso en diferentes idiomas, y tampoco era difícil que viniera a parar a América a través del teatro doctrinal del siglo XVI. En cambio, llama la atención el hecho de que en la actualidad no sólo el público en general, sino también la crítica especializada conozca poco estas dos obras que en su momento tuvieron gran difusión e importancia.

A través del presente capítulo, nos proponemos dos objetivos: por un lado, trataremos de elucidar una serie de aspectos de estas dos obras que no han sido suficientemente estudiados por la crítica, tales como su transmisión textual, su fuente, su procedencia, la época en que fueron representadas y sus características dramáticas; y por otro, ofreceremos un análisis de la recepción literaria de estas dos piezas a la luz del contexto sociocultural del teatro doctrinal novohispano del XVI, con el objeto de explicar sus implicaciones ideológicas de acuerdo con su estructura dramática y su modo de representación.

#### I) Las dos versiones de la destrucción de Jerusalén en el teatro doctrinal novohispano

SI BIEN ES CIERTO que el *Auto* y el *Nican* tienen varios aspectos en común, tales como el referirse a la misma historia, pertenecer a autores anónimos y su fuente, en cambio, se diferencian en varios puntos, como, por ejemplo, su lugar de composición, su lengua, su

---

<sup>1</sup> El título completo de la pieza náhuatl es *Nican Motecpana in inemiliztzin in Señor Santiago Apóstol* (Aquí se asienta la vida del Señor Santiago Apóstol), que en lo sucesivo llamaremos sólo *Nican*. En cuanto al *Auto de la destrucción de Jerusalén*, en lo que sigue será referido sólo como *Auto*.

forma literaria (mientras que el *Nican Motecpana* está escrito en prosa, el *Auto* está compuesto en verso), su organización de la fábula y su estema representativo.

En primer lugar, es importante dejar en claro que el *Auto de la destrucción de Jerusalén* no fue compuesto por los misioneros en el Nuevo Continente como el *Nican Motecpana*, sino por algún poeta en España hasta ahora desconocido. Aunque no hay evidencia sobre la fecha exacta de su composición, sin lugar a dudas el *Auto* es obra de mediados del siglo XVI. Más adelante, cuando estudiemos la fuente de nuestras piezas, volveremos sobre este asunto. Por el momento, sólo diremos que la transmisión del *Auto*, a diferencia del *Nican*, está unida a la de un conjunto de obras dramáticas españolas del siglo XVI conocido como *Códice de autos viejos*, cuya primera referencia la encontramos en *El origen del teatro español* de Leandro Fernández de Moratín (1848). La primera edición moderna de este *corpus* importantísimo para el conocimiento del teatro seiscentista español, fue hecha en 1901 por el hispanista francés Leo Rouanet, quien elaboró más que nada una transcripción del *Códice* con algunas pequeñas variantes respecto a palabras de difícil legibilidad donde Rouanet interpreta el sentido lógico según el contexto de la frase.

Sin tener conocimiento de la edición de Rouanet, José Rojas Garcidueñas publicó en México en 1939 una obra con el título de *Auto de la destrucción de Jerusalén*, basado en una copia manuscrita de don Francisco del Paso y Troncoso, que poseía por entonces el bibliógrafo Federico Gómez de Orozco. Aun cuando en la versión de Rojas Garcidueñas la ortografía aparece modernizada y se hacen algunas “acotaciones para la mejor inteligencia de la obra” (R. Garcidueñas, 1939: 3), el texto realmente es el mismo que aparece en el *Códice de autos viejos* y, desde luego, el mismo que publicó Rouanet en 1901. Por último, en 1988, Mercedes de los Reyes dio a la luz una nueva edición del *Códice de autos viejos* donde elabora no sólo un minucioso estudio de la fuente, el argumento, la métrica y la clasificación del *Auto de la destrucción de Jerusalén*, sino que también hace algunas correcciones a la paleografía e interpretación de la de Leo Rouanet.

Ahora se sabe, al estudiar los argumentos de las 96 obras que integran el *Códice de autos viejos*, que muchas de nuestras piezas dramáticas doctrinales escritas en lenguas indígenas guardan una estrecha semejanza con aquéllas, lo cual no quiere decir que hayan sido, en todos los casos, sus fuentes inmediatas. Aunque cabe considerar esta posibilidad

con relación a algunos dramas indígenas. demostraremos que en otros casos como el del *Nican*, los frailes ya conocían el argumento de la obra por la lectura de textos anteriores en prosa que no sólo sirvieron de fuente a la obra náhuatl, sino también al *Auto* español que se escenificaba tanto en la Península como en la Nueva España durante el siglo XVI.

Por lo que se refiere al *Nican*, el manuscrito original formó parte de la colección de Lorenzo Boturini en el siglo XVIII. Su primera edición la realizó el historiador mexicano Francisco Del Paso y Troncoso en 1907 en la ciudad de Florencia. Hacia 1940 el manuscrito se encontraba en poder de Federico Gómez de Orozco, quien lo donó al Museo Nacional de Antropología de México cinco años después. Sin embargo, en la actualidad, el texto se encuentra perdido y sólo queda de él una copia en micropelícula que se puede consultar en el Fondo Biblioteca Franklin del museo antedicho.<sup>2</sup> En 1976, Horcasitas hizo una edición bilingüe (náhuatl-castellano) del *Nican*, basado en la paleografía que del manuscrito había elaborado Del Paso y Troncoso. Por último, Armando Partida incluyó la sección en español del *Nican* editado por Horcasitas en una antología de textos nahuas publicada en 1992.<sup>3</sup>

A juzgar por el tipo de letra, el manuscrito de que se había servido Del Paso y Troncoso para su edición en 1907 del *Nican* no pertenece al siglo XVI, sino a finales del XVII o principios del XVIII (Paso y Troncoso, 1907:135). Horcasitas observa que el manuscrito es posible que proviniera de Tlaxcala, debido a que hay una inscripción borroneada en el último folio donde un copista parece haber iniciado un texto nuevo que lleva el nombre de esta ciudad. Es muy probable que la deducción de Horcasitas sea correcta puesto que, como hemos estudiado en el capítulo anterior, la ciudad de Tlaxcala fue uno de los principales centros del teatro doctrinal novohispano. Líneas adelante, trataremos en detalle la época en que probablemente se representó esta pieza.

## **II) Análisis comparativo del argumento de las dos versiones de la destrucción de Jerusalén en el teatro doctrinal novohispano**

<sup>2</sup> Para su consulta, *vid. Ms.* Rollo 3, Expediente 14. La micropelícula consta de 18 exposiciones y 34 páginas.

<sup>3</sup>Cf. Armando Partida. 1992. "Teatro de evangelización en náhuatl". En *Teatro mexicano: historia y dramaturgia, II*. Coord. Héctor Azar. México: CONACULTA.

A PESAR DE QUE EL *NICAN* Y EL *AUTO* tratan de la misma historia, la distribución de la fábula y su tratamiento son muy distintos, lo que conlleva un específico modo de representación y de recepción literaria. En principio, las dos obras cuentan cómo el Emperador romano Vespasiano sufre una terrible lepra que le come la cara como castigo divino por su idolatría. Sin embargo, en el *Auto* son más explícitas estas primeras escenas, ya que Gaio, el senescal de Vespasiano, le hace ver que los dioses en quienes ha confiado no lo han curado y que, en cambio, en la antigua ciudad de Jerusalén, se encuentra una reliquia milagrosa que lo puede sanar, la cual perteneció a un profeta llamado Jesús que fue muerto por la maldad de los judíos (vv. 51-70). El Emperador manda a su senescal a Jerusalén a buscar la reliquia, prometiendo que si es curado se convertirá a la doctrina de Jesús y castigará a los pérfidos judíos por su participación en la muerte del Redentor (vv. 91-100). Asimismo, el Emperador ordena a su senescal que cobre a Poncio Pilato, el gobernador de la Judea, el tributo de seis años que adeuda al imperio (vv. 101-110). Al llegar a Jerusalén, el senescal es recibido por un judío llamado Jacobo que lo conduce hasta la casa de la Verónica, quien posee un paño milagroso donde ha quedado grabada la imagen de Cristo (vv. 116-230).

Por su parte, Pilato se niega a pagar el tributo al senescal y se declara independiente (vv. 231-300). Todas estas escenas son simplificadas en el *Nican* a través de acotaciones kinésicas<sup>4</sup> donde se indican los movimientos que ha de seguir el senescal: "*pasará de la gran ciudad de Roma a Jerusalén y [de ahí al palacio] de Pilato [...] Irá Cayo ante Pilatos. Le dará la carta [del Emperador] al rey Arquelao, quien irá a dársela a Pilatos. Éste lee la carta*" (97).<sup>5</sup> Una primera diferencia que podemos establecer entre estas dos obras es que mientras en el *Auto* predomina el sentido literario y verbal con una gran dosis narrativa (vv. 45-79; vv. 166-185, etc.), en el *Nican* destaca la acción y se denota un espacio de representación mucho mayor que en el del *Auto*.

Las dos obras refieren que el senescal y la Verónica regresan a Roma acompañados

---

<sup>4</sup>De acuerdo con los diferentes tipos de acotaciones que estudia Ruano de la Haza en su libro *Los teatro comerciales del siglo XVII*, las acotaciones kinésicas "determinan el movimiento y posición del actor sobre el tablado de la representación" (1994: 522).

<sup>5</sup> En lo sucesivo, todas las referencias al *Nican* remiten al texto que se encuentra en el apéndice de este trabajo.

de Clemente, un predicador de la palabra de Cristo que han encontrado en el camino por obra del Espíritu Santo. Sin embargo, en el *Auto*, el Senescal ofrece una relación de todos estos acontecimientos al Emperador, lo que interpretamos como una forma de explicar al público la inusitada presencia de Clemente:

EMPERADOR

¿Cómo pudiste alcanzar  
tal cosa ¿Quién te la dio?

SENESCAL

Yéndole a crucificar  
le quiso esta dueña dar  
su toca, en que se limpió;  
en la cual dejo en pintura  
de sangre su semejanza,  
muy al propio su figura,  
y a quien la dueña procura  
salud, con ella le alcanza.

Y fue rogado por nos  
nos hiciese tanto bien;  
y ella, por servir a Dios  
y por sanaros a vos,  
viene de Jerusalén.

Y aqueste santo varón,  
que la ley de Dios enseña,  
viene a vuestra salvación,  
según que en revelación  
le ha visto esta santa dueña (vv.314-135).

Por el contrario, en el *Nican* nos encontramos otra vez una acotación kinésica en que se indica los movimientos que tienen que realizar Verónica y el senescal para ir adonde está Clemente: "*Van a despertar a Clemente y todos van a la presencia del Emperador. Luego habla Cayo*" (98). Es evidente el predominio del sentido narrativo en el *Auto* mientras que en el *Nican* gana la acción, lo que, por otro lado, connota la amplitud del escenario. Como hemos estudiado en el capítulo anterior, las piezas teatrales del primer teatro doctrinal empleaban, por lo general, el atrio novohispano o las plazas públicas que eran grandes espacios al aire libre. Es muy probable que, como ha sugerido Fernando Horcasitas, para escenificar el *Nican* se hubiesen construido siete tabladillos diferentes para representar cada

uno de los distintos escenarios de que se vale la obra: la corte de Vespasiano: la corte de Pilatos en Jerusalén: el puerto de Jafa adonde llegan las tropas de Vespasiano antes de cercar a Jerusalén: la muralla de Jerusalén: el campamento del Emperador en Jerusalén: y la cárcel de Pilato en Viena. Por el contrario, en el *Auto* hay indicaciones en las didascalias que sugieren un sólo escenario que iría modificándose conforme a los distintos lugares en que se desenvuelve la historia, como constatamos en la siguiente indicación: "éntranse [unas dueñas] y salen Pilato y Arquelao" (entre vv.505-506). Volvamos ahora al argumento.

Las dos obras tratan de la escena donde Verónica y Clemente posan el paño bendito sobre el rostro del Emperador, causándole instantáneamente su curación, por lo que éste les promete las mejores villas y castillos del imperio, a lo que contestan ellos que sólo les interesa que él y su pueblo se bauticen en la fe de Cristo. En estas escenas, no obstante, hay una diferencia notoria entre las dos piezas, pues mientras que en el *Auto*, Clemente dirige unas cuantas palabras al Emperador antes de curarlo: "Conviene a tu Majestad / para sanar tu dolencia / que creas muy de verdad / en la Santa Trinidad / tres personas y una esencia" (vv. 331-335), en el *Nican*, por su parte, llama la atención la forma doctrinal que adquiere el parlamento de Clemente donde le explica en detalle al Emperador los artículos de la fe:

Escucha, señor. Cree firmemente en el Profeta, pues es el único dios verdadero: Padre, Hijo y Espíritu Santo, y sólo hay ese Dios. Él creó, él hizo el cielo, la tierra y es el Dios de todos nosotros. Lo mataron allá en Jerusalén, pero esto se hizo con su consentimiento. Y has de creer, noble señor, que si él lo quisiera, podría llenar de arena a [sic] todos los vacíos del mar. ¿Pero qué podremos hacer si él mismo decidió morir? ¿Acaso aceptaremos esto? Ciertamente no. Pues todos deben saber de su muerte. Aquí está su imagen impresa: te curará, lo lograremos. Así lo quiso, que te convirtieras, que rezaras, que te volvieras creyente. Y ahora yo te acerco [el lienzo] para que sane (98-99).

No es necesario agregar que las palabras de Clemente subrayan la intencionalidad comunicativa del autor hacia un público poco instruido en la fe cristiana, tal como sería el espectador indígena en los primeros años de la Colonia. En cambio, el parlamento de Clemente en el *Auto* supone la idea de un público ya familiarizado con la doctrina de Cristo.

Más adelante, en las dos obras, el Emperador Vespasiano ordena destruir la ciudad de Jerusalén como venganza por la muerte del profeta y como respuesta a la negativa de Pilato a pagarle el tributo. Frente a la muralla que defiende la ciudad, el Emperador pide por última vez a Pilato que se rinda, pero éste, aconsejado por los judíos, se niega. La ciudad es cercada durante varios días y los judíos empiezan a perecer de hambre. Un aspecto a destacar en estas escenas es que mientras en el *Nican* se señala expresamente la presencia de una muralla por la que han de subir o bajar los personajes: "Luego subirá Pilatos a la muralla de Jerusalén" (100); "Baja Pilatos de la muralla" (101), en el *Auto*, en cambio, se indica un muro: "Desta gente que a gran rato / que sobre el muro se para / con militar aparato, / decidme: ¿cuál es Pilato?" (vv.396-399), el cual, cabe suponer, por los estudios que ha realizado Ruano de la Haza sobre escenificación, que estaría representado a través de un lienzo, tal como sucede, según el profesor Ruano, en infinidad de piezas dramáticas del siglo XVII, tales como: *Judas Macabeo*, de Calderón (donde se representan precisamente las murallas de Jerusalén); *Las mocedades del Cid* y *La manzana de la discordia*, de Guillén de Castro; *El cerco de Santa Fe*, de Lope de Vega, etc. (Ruano de la Haza, 1994: 439). La comparación de la muralla y el muro, pues, es otro aspecto que debemos considerar para imaginarnos el tipo de representación en cada caso, pues mientras que en el *Nican* hay un sentido realista a través del espacio y construcción de escenarios exprofesos para la representación, en el *Auto*, a diferencia del *Nican*, el muro, tal vez pintado solamente, demandaría una mayor cooperación interpretativa del público que, con un gran sentido de imaginación, vería en el simple lienzo las majestuosas murallas de Jerusalén.

Por otra parte, es importante mencionar que en el *Nicán* es omitida la parte de la leyenda donde aparecen unas dueñas hambrientas que, en su desesperación, se comen a uno de sus hijos muerto. Leemos en el *Auto*:

Dueña 2ª  
 ¡O grande inhumanidad!  
 Dueña 1ª  
 Sí es, pero no muramos  
 de hambre en esta ciudad,  
 y en mi hijo comenzad.  
 -Moza, guísale y comamos;  
 que estamos aquí perdidas  
 por Pilato y por el rrey (vv. 481-487).

Naturalmente, esta escena la quitarían los frailes del *Nican* temiendo que los indígenas revivieran su espíritu sangriento. Aunque también hay razones para creer que los misioneros no querían traerles a la memoria a sus recientes conversos algunas historias que se contaban de la conquista, como aquella que cita Gonzalo Fernández de Oviedo donde "unos cristianos malvados", como los llama él, mataron a un indio y se lo comieron:

Prosiguiendo su camino el gobernador Felipe Gutiérrez para aquel pueblo donde tenían su asiento [...] yendo tras él como podían los pobres e cansados compañeros los milites, con mucho trabajo y extremada hambre, y dejando atrás muchos de los muertos, iba entre los otros un Diego López Dávalos, y en el camino, enojado de un indio suyo, echó mano de su espada y matóle, porque le costó poco criarlo, e le pareció que importaba más su ira que no aquella ánima que Dios allí puso, y él pudiera ayudar a que se salvase [...]. De los cristianos que llegaban, llegaron dos a donde el indio muerto [...] e paresciéndoles que se les aparejaba buena cena, acordaron aquella noche a celebrar las obsequias de aquel indio e sepultarle en sus mismos vientres [...] Con todo, la necesidad es muy poderosa cosa, e con gran dificultad se puede comportar, como se prueba por aquella mujer que necesitada de la extrema hambre, comió su propio hijo en el cerco y destrucción de Jerusalén segund más largamente lo cuenta Josefo en *De bello judaico* (1959, III: 194- 196).

Como estudiaremos líneas adelante, podemos observar que el tópico de la destrucción de Jerusalén era un lugar común entre todos los cronistas e historiadores de la época. La serie de experiencias de la conquista, tan cercanas a los primeros años del teatro misionero, seguramente fueron un factor de excepcional interés para el público indígena.

Las dos obras cuentan después cómo Pilato al quedarse sin hombres para defender a la ciudad y sin provisiones para seguir aguantando el cerco, manda una embajada encabezada por el rey Arquelao a pedir la paz al Emperador, pero éste se niega, lo cual provoca que Arquelao se desespere y se suicide arrojándose encima de su espada. Al saber la resolución del Emperador, Pilato pide a Tito, el hijo de Vespasiano, que interceda por él. Nuevamente tenemos otra diferencia entre estas dos obras debido a que en el *Nican* se ofrecen algunas escenas donde aparece Tito pidiendo a su padre por el perdón de Pilato

(104), mientras que en el *Auto* apenas se sugiere esta situación, como constatamos al leer los siguientes versos: "Ya sabréis que he descendido / a pedir paz y concordia, / y por mí se la ha pedido / Tito, y jamás ha podido / alcanzar misericordia" (vv. 601-605).

Después, tanto en el *Nican* (102) como en el *Auto* (vv. 596-600), Pilato ordena a su pueblo moler los tesoros del templo y comérselos para que no puedan disfrutarlos los romanos. Después se presenta humillado ante el Emperador a pedirle clemencia. Pero Vespasiano no cambia de parecer y lo encarcela después de recordarle en un tono sentencioso su maldad por haber condenado a muerte a Jesucristo y por dejar de pagar su tributo al imperio. En el *Nican*, al igual que en aquel parlamento de Clemente, el Emperador dirige un largo discurso a Pilato remarcándole su culpabilidad en la muerte de Cristo (106). Asimismo, manda ejecutar a todos los judíos con excepción de la familia de Jacobo, a la que perdona por haber ayudado al senescal a encontrar el paño de Cristo (*Nican*: 107; *Auto*: vv.650-669).

Aunque en las dos obras los prisioneros judíos son puestos a la venta, el tratamiento de la escena es distinto en cada caso: el *Auto* la presenta con un cierto humor negro ya que un soldado destripa en el escenario a uno de los judíos para buscar los tesoros engullidos: episodio que, al igual que el de las dueñas, se suprime en el *Nican*, quizá con el propósito de no revivir la idea de antiguos sacrificios humanos practicados por los indígenas. En el *Auto* leemos:

¿Quién quiere comprar judíos?  
 ¡Ea! que vendello quiero,  
 ¡Ea! señores, servíos  
 de aquestos esclavos míos:  
 treinta doy por un dinero.  
 Harto estoy de bocear;  
 pues no me dan lo que pido.  
 yo los quiero destripar  
 por ver si podré sacar  
 los tesoros que han comido.  
 ¡Oh, qué han comido de cosas  
 los enemigos de Dios,  
 aljofar, piedras preciosas!  
 ¡Oh, qué doblas tan hermosas!  
 ¡Mirad que piezas de a dos! (vv.655-659).

Frente a la historia del *Auto* que termina con el bautismo de Vespasiano por Clemente, el *Nican* se prolonga al tratar de unos tributarios vieneses que solicitan al Emperador su venia para llevarse prisionero a Pilato a su ciudad. En la cárcel de Viena, Pilato se lamenta al oír los aullidos de su perro que lo ha seguido desde Roma. Un esclavo descubre que Pilato posee una túnica sagrada de Cristo que lo defiende y, al quitársela, le provoca la muerte (109-110). A continuación, al analizar la fuente de estas piezas, estudiaremos con mayor detalle estas últimas escenas.

### III) Fuente de los dos dramas

A TRAVÉS DE ESTE APARTADO, suministraremos argumentos para apoyar la tesis según la cual el *Nican* es una obra perteneciente al teatro misionero primitivo mientras que el *Auto* es obra de finales del siglo XVI. Asimismo, precisaremos algunas cuestiones relativas al origen inmediato del *Nican* y del *Auto* que no han sido elucidadas por la crítica. En primer lugar, demostraremos que el *Nican Motecpana* no es una versión del *Auto de la destrucción de Jerusalén* como ha pensado Rojas Garcidueñas (1939: xx-xi; y 1973: 42-43), sino que deriva directamente de una versión en prosa anterior; en segundo lugar, probaremos que la fecha de composición del *Auto* no es de finales del siglo XV ni tampoco de principios del XVI como ha creído Rojas Garcidueñas (1973: 42), sino del segundo tercio del mismo siglo de acuerdo con la fecha de edición de su fuente inmediata: en tercer lugar, los "ejemplares" de la obra que señala Rojas Garcidueñas (1939: xxi; y 1973: 43) como posibles fuentes de *Nican* y del *Auto*, no tratan de la misma obra, aunque una de ellas sí es el origen inmediato de nuestras piezas. Aunque los otros textos que indica Garcidueñas forman parte de la misma tradición de leyendas en torno a la destrucción de Jerusalén, señalaremos sus diferencias más significativas a fin de formar un estema y saber cuál de ellas influyó directamente en la composición de nuestras piezas.

La primera vez que leímos el *Nican*, advertimos que, en esencia, contaba la misma historia que la del *Auto*. Sin embargo, nos llamaba la atención la ausencia de algunas escenas y la aparente añadidura de otras. En principio, pensamos que se trataba de alguna adaptación o invención de los misioneros para cumplir sus propósitos evangelizadores. Esta

suposición se apoyaba en las investigaciones de Del Paso y Troncoso expresadas por Rojas Garcidueñas en su edición del *Auto* en 1939, donde señalaba que el *Nican* derivaba del *Auto*:

Don Francisco del Paso y Troncoso encontró primero un ejemplar en mexicano escrito con letra de fines del siglo XVII; prosiguiendo sus investigaciones, halló la versión castellana anterior (1939: xxi).

Si bien, años más tarde, R. Garcidueñas aclaró que el origen de la pieza náhuatl no era el manuscrito del *Auto* que había encontrado Del Paso y Troncoso, sino una versión anterior de finales del siglo XV que había publicado Rouanet en su colección de autos, su tesis no cambiaba en esencia: el *Auto* era *el texto origen* del *Nican*:

Sin que en nada contradiga lo asentado por Paso y Troncoso, resulta que hay una posible fuente más próxima que las por él señaladas, como es el propio *Auto de la destrucción de Jerusalén*, pero en castellano, versión probable de fines del siglo XV, o comienzos del XVI, que es el que figura en la colección de Rouanet, publicada en 1901 (1973: 42).

Pese a las dos observaciones de R. Garcidueñas que hemos citado, no descartábamos la posibilidad de que existiera un texto anterior que hubiera servido de base a las dos obras, pues nos parecía muy extraño que los misioneros hubieran añadido al *Nican* las escenas de los vieneses, del perro y de la muerte de Pilato que, entre otras cosas, no encontramos noticia de ellas en ninguna de las leyendas de la tradición indígena. Por otro lado, dichas escenas sugerían una prolongación innecesaria del argumento contenida en el *Auto* que no era lógico que los misioneros hubieran agregado al *Nican* sin tener en cuenta una intencionalidad comunicativa específica. La solución al problema había que buscarla en alguno de los textos catalanes que el mismo Rojas Garcidueñas citaba como posibles fuentes del *Auto*:

El origen de este *Auto de la destrucción de Jerusalén* es una pieza medieval, escrita en lemosín, de la que se han

encontrado tres ejemplares en su lengua original: uno que figura entre las obras de San Pedro Pascual, otro en un incunable de Vich y, un tercero, manuscrito, perteneciente a la biblioteca del muy antiguo monasterio de Ripoll (1939: xxi; y 1973: 42).

Sin embargo, los valiosos datos que proporcionaba R. Garcidueñas en esta edición presentaban la dificultad de que, como habían sido tomados fielmente de los apuntes manuscritos de Del Paso y Troncoso, Garcidueñas no tuvo oportunidad de consultar de primera mano ninguna de estas referencias, lo que lo llevó a incurrir en una serie de equívocos. En primer lugar, los textos a que alude no son ejemplares de la misma obra sino que son versiones diferentes de la leyenda de la destrucción de Jerusalén y de las aventuras de Vespasiano, que abundaban en esos años en el norte de España y sur de Francia. Una de esas versiones en catalán la encontró Mercedes de los Reyes en un texto publicado por Próspero de Bofarull y Mascaró en 1857, procedente del manuscrito de Ripoll a que se refiere R. Garcidueñas. Al comparar estas dos obras, la profesora De los Reyes encuentra "extraordinarias coincidencias" que transcribimos literalmente:

- a) El tiempo en que se sitúa la historia: 40 años después de la crucifixión de Cristo.
- b) La horrible enfermedad de Vespasiano.
- c) Los nombres del senescal, Gays en la leyenda y Gaio en el *auto* (vv. 635); y del judío que lo ayuda, Jacob en ambos.
- d) La petición del tributo de siete años, seis en el *Auto*, y su negativa a pagarlo.
- e) La presencia y función de la Verónica y San Clemente.
- f) El sitio, toma y destrucción de Jerusalén por Vespasiano, cumpliendo su promesa.
- h) La terrible hambre durante el cerco, hasta el punto de que dos dueñas se comen a sus propios hijos.
- i) El suicidio del rey Arquelao.
- j) El consejo de Pilato a los judíos sobre los tesoros.
- k) La negativa del Emperador a la petición de misericordia que Tito le hace para Pilato.
- l) La venta y destripamiento de los judíos (1988, I: 436).

Por su parte, Juliá Martínez en su *Historia general de las literaturas hispánicas*

(1953, III: 130) llegó a conclusiones muy parecidas a las de Mercedes de los Reyes. excepto por el hecho de que este estudioso da como fuente del *Auto* una versión en prosa en castellano titulada la *Ystoria del noble Vespasiano*,<sup>6</sup> e, incluso, llega a mencionar que el autor anónimo del *Auto* probablemente conocería una edición que se había hecho de esta obra en Toledo en 1498 (*idem*). La misma hipótesis fue sugerida por Rouanet y por Entwistle (1925: 132), quienes además aludían a una serie de narraciones a modo de novelas de caballerías, de las que se siguieron haciendo ediciones hasta el siglo XIX.

Sin embargo, ni el texto catalán que estudia Mercedes de los Reyes ni la serie de obras en castellano que señalan Juliá Martínez, Rouanet y Entwistle, respondía a la pregunta sobre las escenas agregadas del *Nican*, pues ninguna de estas historias de Vespasiano las contiene. Al punto de desechar nuestra tesis de que el *Nican* proviniera de una fuente anterior, dimos con un artículo publicado en 1974 en el *Bulletin of Hispanic Studies* en que su autor, David Hook, ofrece inestimables noticias respecto al origen inmediato del *Auto* y también, para fortuna de nuestra investigación, del *Nican*. En su ensayo, Hook demuestra que estas piezas no proceden de las versiones de las Historias de Vespasiano, sino de una obra catalana que forma parte de un conjunto de textos píos conocido como *Gamaliel*, posiblemente de mediados del siglo XV. A juzgar por las noticias que M. Aguiló y Fuster ofrece del texto en un catálogo de obras catalanas publicado en 1923 (34-39), el *Gamaliel* es la misma obra que R. Garcidueñas atribuye a San Pedro Pascual. Un dato interesante que observa Aguiló y Fuster con respecto al autor de esta obra es que no hay suficientes argumentos para vincularla a este santo:

Pérez Bayer lo atribuye a San Pedro Pascual, por hallarse con varios escritos de dicho santo en un códice catalán que perteneció a Cristina de Suecia, y se conserva en la Biblioteca Vaticana. [sin embargo, más adelante señala] Reservamos para el Catálogo de manuscritos el aquilatar con más copia de datos esta opinión, que quizá no sea definitiva. Si bien es cierto que el Santo mozárabe de Valencia insertó en sus obras muchas de las leyendas consignadas en el *Gamaliel*, la mayor parte, o casi todas, encuéntrase ya en los poemas anteriores a

---

<sup>6</sup> Esta obra se puede consultar en *Ystoria del noble Vespasiano*. *Revue Hispanique* XXI (1909): 567-634. Esta versión se basa en la edición de la obra publicada en Toledo en 1498 e incluye imágenes de los grabados en madera que ilustraban la historia en la edición original.

este libro, continuados en la *Biblia rimada o en romans*. de Suburguera (1923: 34).

Como podemos ver, la historia legendaria de la destrucción de Jerusalén fue bastante difundida en el norte de la península ibérica durante los siglos XV y XVI y surgieron una infinidad de versiones tanto en catalán, castellano como portugués, que complica la fijación del año de composición específica de nuestras piezas misioneras, ya que, por otra parte, todas son obras de autores anónimos. Más adelante, volveremos sobre este asunto cuando analicemos el lugar de origen de algunos misioneros.

Antes de analizar las escenas del *Nican* que aparecen en el *Gamaliel*, conviene mencionar primero las semejanzas que ha observado Hook entre esta obra y el *Auto*, a efecto de hacer algunas precisiones sobre las coincidencias que establece Mercedes de los Reyes entre el *Auto* y la obra de Ripoll, que la profesora considera como su fuente.

En primer lugar, los aspectos en común que ha estudiado De los Reyes entre el *Auto* y la obra de Ripoll se encuentran en la mayoría de las versiones de la época que hemos señalado, salvo por el detalle concerniente al tiempo en que se sitúa la historia, 42 años después de la muerte de Cristo en las leyendas de Vespasiano, y 40 en el *Auto* al igual que en la obra de Ripoll.; sin embargo, en el *Gamaliel* la historia también se ubica a 40 años después de la crucifixión de Cristo. Por otra parte, las "sutiles" diferencias que observa la investigadora entre el *Auto* y la obra de Ripoll, no son tales entre el *Auto* y el *Gamaliel*. Siguiendo las investigaciones de David Hook (1974: 237 y ss.), resumiremos los aspectos en que coinciden estas dos últimas obras y los rasgos que las separan de las historias de Vespasiano a las que pertenece más directamente la obra de Ripoll analizada por De los Reyes:

1) Mientras que en *Vespasiano* (IV, 571) y la obra de Ripoll (I, 12) el Emperador exige a Pilato que le pague el tributo de siete años, en el *Gamaliel* (I, 36r) y en el *Auto* (vv. 106-110) el adeudo de Pilato es sólo de seis.

2) El número de caballeros que acompañan al senescal a Jerusalén es de cinco en

*Vespasiano* (IV. 571) y cuatro en la obra de Ripoll (I. 12):<sup>7</sup> en cambio, tanto en el *Gamaliel* (I. 36r) como en el *Auto* (v. 102), el senescal es acompañado por diez hombres.

3) La embajada romana presidida por el senescal desembarca en Acre en *Vespasiano* (IV. 573) y en Nacre en la obra de Ripoll (I. 12); por el contrario, en el *Gamaliel* esta embajada llega al puerto de Sura (I.36), nombre muy cercano fonéticamente al de Asuria que menciona el *Auto* (v.119).

4) Mientras que en el *Vespasiano* (VII. 576) y en la obra de Ripoll (I. 16), Pilato tiene por consejero a Barrabás, tanto en el *Auto* (vv. 257-258; 266-275) como en el *Gamaliel* (III., 37v; IV, 38r) Arquelao es el que aconseja a Pilato.

5) El suicidio público de Arquelao en *Vespasiano* (XXII. 613) y en la obra de Ripoll (I. 44), se diferencia de la escena del *Gamaliel* (XI. 44r) y del *Auto* (vv.558-560) donde Arquelao se aparta para quitarse la vida.

6) Un detalle interesante es que, aun cuando en todas las versiones de la destrucción de Jerusalén Tito intercede por Pilato ante su padre, en *Vespasiano* (XXII. 616) y en la obra de Ripoll (43), Tito envía a dos caballeros en su representación a pedir por Pilato, mientras que en el *Gamaliel* (XIV. 45r) Tito va a hablar personalmente con su padre igual que en el *Auto*, como se deduce de las siguientes palabras de Pilato que ya hemos citado: "y por mí [la paz y misericordia] se la ha pedido / Tito" (604-605). Es importante mencionar que la escena en que interviene este personaje es bastante explícita en el *Nican*. Dice Tito a su padre:

Has de saber, oh gran señor, que vino tu vasallo Pilato a saludarnos. Y en verdad nos hicieron llorar sus desgracias, sus tristes palabras. Confesó su delito de haberse aprovechado de ti. Vino a caer ante ti, junto con sus principales. Vino a poner en tu poder la ciudad de Jerusalén. Teme por su vida: no vaya a ser que se la quites. Vino a llorar ante mí. Vino para que yo te ablande el corazón, noble señor, grande Emperador (104).

---

<sup>7</sup> Las referencias al texto de Ripoll se basarán en la publicación de Próspero de Bofarull. 1857. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. vol. XIII. Barcelona: Imprenta del Archivo.

7) Tanto en el *Gamaliel* (XVII. 48v) como en el *Auto* (650-654) hay una escena casi al finalizar la obra donde el Emperador les perdona la vida al judío Jacobo y a su familia gracias a la intervención del senescal. Sin embargo, en el *Vespasiano* (XVIII. 599) y en la obra de Ripoll estos personajes salvan su vida como resultado de la intervención divina.

8) Si bien, Mercedes de los Reyes ha llamado la atención sobre las semejanzas casi literales entre la obra de Ripoll y el *Auto* (1978: 436), el parecido textual entre éste y el *Gamaliel* es indudablemente mayor. Algunos de estos ejemplos los ofrece Hook (1974: 338-340), destacando los paralelismos verbales y el contenido de algunas frases. En una de las escenas iniciales de la obra donde el Emperador reniega de sus dioses, es evidente esta similitud:

EMP: Los dioses en quien confío  
me dieron la enfermedad;  
no llores senescal mio,  
ruega a su gran poderio  
que me otorguen sanidad.

SEN: Señor, no puedo creer  
que nuestros dioses son tales,  
ni que tengan tal poder

para quitar ni poner  
la vida de los mortales.  
Mas ya sabes tú, señor.  
que quando por rrey tinien  
a Çesar, tu antecesos,  
hubo un gran predicador,  
profeta en Jerusalén.

(*Auto*, 41-55)

El Emperador questo vio dixole: no  
llores amigo mio, ca los dioses que me  
han dado esta enfermedad ellos me la  
quitarán, cuando sean servidos: &  
sobre esto todos les roguemos porque  
verdaderamente si ellos me dan salud  
yo les ofrezco un templo el más rico &  
solemne que jamás en el mundo se aya

visto. El senescal esto le respondió:  
señor ni creo que nuestros dioses  
tengan poder ninguno de dar ni de  
quitar enfermedades: empero señor  
en el tiempo de César vuestro antecesor  
oy dezir que en Jerusalén auia  
un gran profeta.

(*Gamaliel*, I, 35 v)

Otro de los aspectos que destaca Hook en su artículo es el estilo lingüístico que conserva el *Auto* respecto del *Gamaliel* a pesar de su versificación. Las fórmulas verbales que emplean los personajes en el *Auto* son casi idénticas a las del *Gamaliel*:

Emp: y todo aqueso bien creo,  
que con el mismo deseo  
me lo han dicho otros varones.  
Por tanto, siervo prudente,  
ve luego sin que rreposes,  
haz pesquisa entre la gente  
dese profeta escelente

El Emperador respondió: yo creo bien  
que es verdad lo que tu dizes, &  
conforma muchocon lo que yo he oydo  
dezir a muchos otros varones de los  
mios: por tanto te ruego me sepas si  
esse profeta crya en nuestros dioses.  
El senescal respondió: en gran manera

si crya en nuestros dioses.  
 Sen: En que manera, señor,  
 me maravillo de vos!  
 Nunca a dioses hizo onor.  
 queste es del cielo Señor.  
 hombre y Dios, hijo de Dios.  
 Por tanto, seria bien  
 que un cavallero fiel  
 se parta a Jerusalem  
 y alcance alla que nos den  
 alguna reliquia del.  
 (*Auto*, vv. 73-90)

señor me maravillo de vos que penseys  
 que el auia de creer en nuestros  
 dioses: ca el es señor del cielo y de la  
 tierra & de todas las criaturas & no hay  
 ni puede ser otro dios sino el. Por  
 tanto señor verdaderamente si vos  
 tuiessedes un cauallero vuestro fiel  
 que quisiesse yr a Jerusalem & buscar  
 alguna reliquia deste santo profeta &  
 os la truxiese creo bien que con ella  
 sanariades desta enfermedad.  
 (*Gamaliel*, I. 35v)

Si las semejanzas entre el *Auto* y el *Gamaliel* son abundantes, las coincidencias entre éste y el *Nican* no son menores, ya que, si bien la pieza náhuatl omite las primeras escenas de la obra donde el Emperador se lamenta de su enfermedad y el senescal le habla acerca de la reliquia de Cristo, incluye muchas escenas relativas al destierro y muerte de Pilato que aparecen en el *Gamaliel* y que, sin embargo, se omiten en el *Auto*. Así, por ejemplo:

1) El episodio donde los vieneses piden al Emperador su autorización para llevarse preso a Pilato aparece tanto en el *Gamaliel* (Hook, 1974: 341) como en el *Nican* (108).

2) Además, son aspectos comunes en ambas obras las escenas del perro fiel que sigue a su amo Pilato hasta Viena y aúlla a las puertas de su prisión, y la de la túnica milagrosa de Cristo que protege a Pilato hasta que un carcelero se la quita, causándole la muerte (Hook, 1974: 341-342; *Nican*:109-110).

3) Mientras que en el *Auto* son tratados en detalle los episodios donde las dueñas se comen a uno de sus hijos y donde el senescal visita a la Verónica, en el *Gamaliel* (Hook, 1974: 342), por el contrario, se los describe de forma sumaria y en el *Nican* se omiten completamente (Cf. 100 y ss.).

4) Las escenas del *Auto* donde los soldados romanos destripan a los judíos para obtener sus tesoros engullidos es omitida tanto en el *Gamaliel* (Hook, 1974: 342) como en el *Nican* (cf. 107 y ss.). En esta última, sólo hay una alusión pueril y vulgar de un juglar que informa al Emperador lo siguiente: "¿Por qué será, señor Emperador, amo mío, que todos los judíos que estamos matando están cagando oro" (107).

5) Por último, mientras que en el *Auto* no tienen participación dramática algunos personajes como Tito y Jafel (un consejero judío del Emperador que lo ayuda a conquistar la ciudad de Jerusalén), en cambio, cumplen una función importante tanto en el *Gamaliel* (Hook, 1974: 342) como en el *Nican* (cf. 100-105).

A la luz de todas estas semejanzas y diferencias que hemos establecido entre todas las versiones conocidas de la destrucción de Jerusalén escritas en español, podemos concluir lo siguiente:

1) Los textos a que alude Rojas Garcidueñas no son ejemplares de una misma obra, sino versiones diferentes con rasgos y escenas distintas.

2) La obra de Ripoll que estudia Mercedes De los Reyes como posible fuente del *Auto*, no es más que una de las muchas versiones de la destrucción de Jerusalén que circularon en el norte de la Península desde mediados del siglo XV. Por su estructura narrativa y por algunos aspectos como el tiempo de la historia y la nómina de algunos personajes, la obra de Ripoll se vincula más a las historias de Vespasiano, cuyas versiones aún se continuaron editando en nuestro siglo con el título de *La destrucción de Jerusalem*, como consta en una publicación de 1908 de Adolfo Bonilla y San Martín y otra más de la colección Austral de 1946.<sup>8</sup>

3) Las semejanzas que establece Hook entre el *Auto* y el *Gamaliel* no sólo son perfectamente aplicables al *Nican*, sino que también estas dos últimas obras guardan aspectos en común que no posee el *Auto*. De lo cual concluimos que el *Nican* procede directamente del *Gamaliel*.

#### IV) Datación del *Nican* y del *Auto*

PARA ACERCARNOS A LA PROBABLE FECHA de composición tanto del *Nican* como del *Auto* es preciso aproximarnos antes a la datación del *Gamaliel* que, como hemos visto, fue el origen inmediato de nuestras dos piezas dramáticas. Aunque es más factible que el *Auto* haya derivado de las primeras traducciones del *Gamaliel* al castellano debido a las

---

<sup>8</sup> Para consultar estas obras, *vid.* Adolfo Bonilla y San Martín (ed.). 1908. "La destrucción de Jerusalén". En *Libros de Caballerías*. Madrid: Bailly Ballière e Hijos [col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. II]. 379-401; e Ignacio B. Anzotegui (ed.). 1946. *La historia del rey Canamor y del infante Turian, su hijo: La destrucción de Jerusalem*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina [col. Austral, 374]. 115- 161.

semejanzas lingüísticas que hemos analizado. no se descarta la posibilidad de que el autor del *Nican* se haya valido de alguna de las versiones catalanas anteriores de mediados del siglo XV. puesto que algunos de los misioneros como el propio Fray Martín de Valencia. quien era el Superior de la primera misión mexicana. provenía. como su nombre lo indica. de la ciudad donde se publicaron las primeras ediciones del *Gamaliel* tanto en catalán como en castellano. Sin embargo. las características de la lengua en que está escrita la pieza náhuatl nos impide establecer una comparación lingüística con cualquiera de los dos gamalieleles. el español o el catalán.<sup>9</sup> Por tanto. mientras que no tengamos evidencia de algún *Gamaliel* catalán que haya sido traído a América por alguno de los frailes. creeremos como más cierta la posibilidad de que el *Nican* proceda. al igual que el *Auto*. del *Gamaliel* castellano. considerando las primeras fechas de edición de este último y los años en que los misioneros llegaron a la Nueva España.

De conformidad con las ediciones que consigna M. Aguiló Fuster en su catálogo. la primera versión española del *Gamaliel* fue traducida y editada por Juan de Molina en la ciudad de Valencia en el año de 1522 (1923: 35). y la volvió a editar Juan de Joffre en 1525 (1923: 36). Asimismo. Aguiló y Fuster da cuenta de otras ediciones como una de 1527 en la ciudad de Toledo. y dos más en la ciudad de Sevilla: una por Juan Cromberger de 1534 y otra por Dominico de Robertis de 1536 (1923: 35 y ss.). Por otra parte. David Hook supone que la traducción de Juan de Molina ya estaría lista para su publicación desde 1517. a juzgar por un prólogo de este autor que cita Juan de Joffre en su edición de 1525:

De la limpieza deste libro y de toda su doctrina fue notorio a todos quando el año de .xvij por mandado de los R.S. Inquisidores en esta ciudad. tres maestros de theología lo miraron y con juramento delante sus R.P. testificaron ser tal que a los catolicos se deuia comunicar [...] Entonçes yo hize imprimir en lengua catalana lo mesmo que aora va en castellano (Hook, 1974: 344).

---

<sup>9</sup> El náhuatl es una lengua fonéticamente sencilla. Sus fonemas no pasan de dieciocho. Sin embargo. desde el punto de vista morfológico es complicada por ser polisilábica. Por ejemplo el nombre botánico *cozticcoatontecoxochitl* es traducido como "planta con flores amarillas muy parecidas a la cabeza de la culebra". Utiliza además una serie de prefijos. sufijos. diminutivos. reflexivos. etc. que contribuyen a que las palabras adquieran una extensión impresionante (Horcasitas, 1974: 51).

En cualquiera de los casos, es difícil creer que hubiese una traducción al castellano del *Gamaliel* anterior a 1517. De lo cual colegimos que los autores tanto del *Auto* como del *Nican* tuvieron oportunidad de conocer las publicaciones que hemos señalado a partir de la década de 1520.

Si bien es cierto que ambas obras pudieron haber sido escritas en los mismos años, es de creerse que la primera que se conocería y representaría en la Nueva España sería el *Nican*, tomando en cuenta la lengua en que está escrito, sus manifestaciones etnodramáticas, el estilo doctrinario de su lenguaje y la simplificación de escenas y situaciones que aparecen en el *Gamaliel* y que exigían del público un conocimiento previo de la leyenda que naturalmente los indígenas no tendrían.

En primer lugar, el hecho de que el *Nican* esté escrito en náhuatl, nos hace emparentarlo con la primera etapa del teatro misionero que, de acuerdo con nuestro estudio del capítulo anterior, se caracteriza por la traducción y recomposición de obras europeas a lenguas indígenas, principalmente al náhuatl. En las siguientes etapas, si bien es cierto que se continúan representando obras en lenguas nativas en las regiones provinciales, el repertorio dramático es básicamente el mismo que se había compuesto durante el primer período del teatro misionero. Por otra parte, debido a que los indígenas viejos fueron poco a poco desapareciendo y a las nuevas generaciones se les instruía en la lengua castellana, creemos que la obra náhuatl tuvo mayores posibilidades de ser escrita y representada en los primeros años del teatro misionero que después. Además, es importante tomar en cuenta que la labor teatral de los frailes fue interrumpida posteriormente por las prohibiciones de los obispos Fray Juan de Zumárraga y Fray Alonso de Montúfar hacia mediados del siglo XVI como ya hemos analizado.

Cuando fray Alonso Ponce, comisario general de la orden franciscana, visitó la provincia del Santo Evangelio con la orden de ir anotando la situación educativa y social de las comunidades indígenas, presenció diferentes representaciones como el *Auto del ofrecimiento*, *La adoración de los reyes* y *La asunción de la Virgen* que venían escenificándose desde la década de 1530 (Arróniz, 1996: 404). No es descabellado suponer que, así como estas piezas siguieron representándose después de muchos años, el *Nican* se hubiera compuesto en la primera etapa del teatro doctrinal novohispano y siguiera

llevándose a escena posteriormente.

En segundo lugar, en el *Nican* se encuentra toda la serie de recursos escenográficos que se empleaban en estas primeras representaciones que hemos estudiado en el capítulo anterior, tales como la utilización de ciertos instrumentos musicales como las flautas y atabales que servían para subrayar la importancia de algunas escenas, los bosques artificiales con plantas y animales vivos y el espacio de la representación que, por lo general, se constituía en el atrio novohispano.

Por ejemplo, en la escena donde los soldados del Emperador rodean la ciudad de Jerusalén, leemos lo siguiente: "*Después de sonar las flautas y los tambores llegan a Jafa. Allí se habla. Una vez [que Vespasiano] está preparado [a Jafel] su representante. Se arrodilla y habla*" (100). Asimismo, la escena del perro que le llora a su amo Pilato manifiesta el sentido realista que caracteriza a las primeras representaciones del teatro misionero. Así, leemos en una de las didascalias finales de la obra: "*Estando preso [Pilato] llega un perro y aúlla. Luego pregunta Pilato*" (109).<sup>10</sup> En cuanto al espacio de la representación, las escenas de los soldados que aparecen luchando y el número de lugares que se marcan en las acotaciones, sugieren un escenario amplio que bien podría ser uno de los atrios novohispanos que hemos estudiado antes o una plaza pública como propone Horcasitas (1974: 463). Tal es el caso de la escena donde Pilato rehúsa entregarle la ciudad al Emperador donde se indica que los soldados deben pelear: "*Se retira el Emperador. Vuelve. Combaten unos [soldados] contra otros. Baja Pilato de la muralla. Va Pilato a ver. El Emperador está triste*" (101). Como podemos ver, es difícil suponer que las autoridades eclesiásticas hubieran permitido que se introdujera un perro en una de las capillas o que se armara tal alboroto en el interior de los templos a través de los sonidos estruendosos de los tambores y de la contienda de las huestes enemigas. Las representaciones en los recintos sagrados que se hicieron posteriormente, exigían menor maquinaria escénica como podemos apreciar en las didascalias implícitas del *Auto* que ya hemos citado. Todo hace suponer que el *Auto* sí se representaría en algún templo o capilla, pero muchos años después que el *Nican*.

---

<sup>10</sup> Es interesante preguntarse cómo los misioneros o los indígenas amaestrarían al animal para que aullara en el momento preciso.

A todo lo anterior, se suman las noticias de cronistas y misioneros que estudiaremos en el siguiente apartado, donde la historia legendaria de la destrucción de Jerusalén era comparada con el sitio y toma de la ciudad de Tenochtitlan, lo cual no creemos que los misioneros dejaran de considerar como asunto dramático, ya que les daba la oportunidad de reinterpretar los hechos sangrientos de la conquista a la luz de la doctrina cristiana e influir en el ánimo de esos indígenas resentidos por los hechos de 1521. Por lo tanto, tomando en cuenta todas las características etnodramáticas que hemos señalado, deducimos que el *Nican* pertenece con toda probabilidad a la década de 1530 en que alcanzó su mayor desarrollo el teatro misionero.

#### **V) Época de la representación del *Nican* y del *Auto* y recepción literaria**

El sitio y toma de la ciudad de Tenochtitlan, acaecida el 13 de agosto de 1521, no sólo representó una efeméride histórica de indudable importancia que dio lugar a la fiesta de San Hipólito en la Nueva España (Rojas Garcidueñas, 1973: 111), sino que también contribuyó a la conformación de uno de los tópicos más significativos en el proceso de inculcación de los dogmas cristianos a los vencidos. Como bien lo ha expresado Arróniz, era una proeza de los españoles el convencer al enemigo de que se tenía la razón después de haberlo despojado de sus tierras, de haberle quemado sus viviendas, de destruir el templo de sus dioses, degollar a sus semejantes y apoderarse de sus riquezas (1996: 388). Justamente este tipo de atropellos habían hecho las legiones romanas en el año 70 al destruir la ciudad de Jerusalén. En aquella ocasión, los soldados romanos aplastaron la sublevación de los judíos que protestaban por las injusticias de los gobernadores romanos. Lo único que eximía a éstos de su responsabilidad, desde el punto de vista cristiano, era el castigo que habían dado a los judíos por haber maltratado y dado muerte al hijo de Dios. Más adelante analizaremos en detalle la transformación del hecho histórico en leyenda. Por el momento, basta con mencionar que el tema de la destrucción de Jerusalén no sólo era común en aquella época en España, sino también en América en los primeros años de su descubrimiento y colonización. La imaginación de los primeros españoles en estas tierras es seguro que de una u otra manera estuviera influida por las imágenes de esta leyenda y cabe suponer que las cruentas escenas de la conquista fueran equiparadas a las de Jerusalén en varios

aspectos:

1) Si Jerusalén constituyó el centro religioso y espiritual más importante del Medio Oriente en la Antigüedad, por su parte, la gran ciudad de Tenochtitlan, en la época de la conquista, representaba la capital del mundo prehispánico mesoamericano, cuyo poderío se extendía a varias ciudades alrededor de la región del Anáhuac. El sitio y destrucción de las ciudades de Jerusalén y Tenochtitlan vinieron a simbolizar el triunfo no sólo de una fuerza militar superior sino también de una concepción religiosa. Vencer a lo que simbolizaba la suprema manifestación de la idolatría, a pesar de la sangre derramada, era, dentro del imaginación de aquellos hombres europeos, el principio de un nuevo orden universal donde gobernaría la "verdadera ley de Dios".

2) Dentro de la fantasía de los cronistas de la conquista, influidos por la lectura de libros de caballerías donde el honor y la gloria es la recompensa a las proezas de los héroes, es común encontrar en sus crónicas episodios en que las hazañas de los españoles son comparadas con las de los romanos, quizá con el fin de ganar el reconocimiento real. Un ejemplo muy claro lo tenemos en varios fragmentos de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo donde se advierte que los conquistadores conocían bastante bien la leyenda de la destrucción de Jerusalén:

Yo he leído la destrucción de Jerusalén; mas si fué más mortandad que ésta, no lo sé cierto, porque faltaron en esta ciudad tantas gentes, guerreros que de todas las provincias y pueblos sujetos a México que allí se habían acogido, todos los más murieron, que, como ya he dicho, así el suelo y lagunas y barbacoas todo estaba lleno de cuerpos muertos, y hedía tanto que no había hombre que lo pudiese sufrir (1968: 64).

A cuál de las muchas versiones de la obra se referiría Díaz del Castillo. Es una pregunta que difícilmente podemos contestar. Lo que es indudable es el hecho de que la relación entre la destrucción de Jerusalén y la de Tenochtitlan fue uno de los tópicos más importantes de la época, como lo ha observado Edmundo O'Gorman en su edición a la obra de Fray Toribio de Motolinía, *La historia de los indios de la Nueva España*, en que el fraile compara los desastres de Tenochtitlan con los de Jerusalén:

Y después que fueron derribando edificios y cegando calzadas. en espacio de...[sic] días ganaron a México. En esta guerra, por la gran muchedumbre que de la una parte y de la otra murieron, comparan el número de los muertos, y dicen ser más que los que murieron en Jerusalén. cuando la destruyó Tito y Vespasiano (1969:15).

3) Es bien sabido que después de los primeros descubrimientos del Nuevo Continente, se propagó la idea de que los pueblos indígenas americanos poseían magníficas riquezas y que descendían de las tribus perdidas de Israel. Helia Gloria Betancourt en su tesis de doctorado sobre el teatro franciscano se refiere con más precisión a estas ideas:

Al debatirse la naturaleza de los indios, uno de los mitos más populares en España sobre su origen era considerarlos descendientes de las tribus perdidas de Israel; y de acuerdo con el Apocalipsis, las tribus perdidas de Israel aparecerían el día del Juicio Final [...]. El mismo fray Gerónimo de Mendieta sugirió que entre los indios había encontrado evidencias que corroboraban su origen hebraico; la más significativa de ellas, el conocimiento del Diluvio Universal y el mito de Quetzalcóatl el cual se equiparaba de acuerdo a Mendieta, al Mesías judaico (1990: 4).

Los españoles se embarcaban rumbo a América con la ilusión de conquistar algún templo en que se guardaran viejos tesoros e, incluso, existía la creencia entre algunos conquistadores de que las antiguas joyas de los judíos de Jerusalén habían venido a parar a estas tierras, como se ve en el siguiente fragmento de la *Historia verdadera...*:

Y después que hubieron desembarcado los dos indios que hubimos en la punta de Cotoche, que se decían Melchorejo y Julianillo, y sacaron el arquilla con las diademas y anadejos y pescadillos y otras pecezuelas de oro, y también muchos ídolos, sublimábanlo de arte, que en todas las islas, así de Santo Domingo y en Jamaica y aun en Castilla hubo gran fama de ello y decían que otras tierras en el mundo no se habían descubierto mejores. Y como vieron los ídolos de barro y de tantas maneras de figuras, decían que eran de los gentiles. Otros decían que eran de los judíos que desterró Tito y Vespasiano de Jerusalén, y que los echó por la mar adelante

en ciertos navíos que habían aportado [llegado a puerto] en aquella tierra (Díaz del Castillo. 1968: 56).

Por todas estas razones, es lógico deducir que *La destrucción de Jerusalén*, encubierta bajo el título de *Nican motecpana in inemiliztin*, formó parte de ese primer repertorio de obras dramáticas que los misioneros adaptaron para el público indígena. Por lo tanto, es de creerse que el manuscrito hallado por Del Paso y Troncoso proveniente del siglo XVII o principios del XVIII no sea más que una copia como la que conocemos del *Ejemplo llamado Juicio Final* estudiado en el capítulo anterior.

Por lo que se refiere al *Auto*, todo hace suponer que sería representado para las fiestas del Corpus o San Hipólito después de 1565, tras haberse reanudado la actividad teatral en la metrópoli por medio de los certámenes a que convocaban constatemente las autoridades eclesiásticas, como quedo explicado en otro lugar. Aunque en las Actas de Cabildo que cita R. Garcidueñas no hay una mención explícita del *Auto de la destrucción de Jerusalén*, es más lógico vincularla con el tipo de obra que trajeron los autores de comedias de finales del siglo XVI para representarse en las fiestas de la Iglesia que con aquellas obras sencillas en prosa náhuatl que adaptaron los primeros misioneros para el público indígena. Por consiguiente, en tanto que no haya evidencia sobre representaciones en castellano antes de 1565 con las características de versificación y estructura dramática del *Auto*, no hay razón para considerarla obra ni siquiera contemporánea del *Nican*. Así, mientras que ésta se representaría hacia la década de 1530, aquélla no es obra ni de los misioneros, ni cumple con las expectativas del proyecto evangelizador, sino que forma parte de alguno de los repertorios de autores de comedias como el del Sr. Luis Lagarto, el del Br. Arias de Villalobos o el de Gonzalo de Riancho, quienes empezaron a representar sus obras *a lo divino* muy probablemente hacia los últimos años del siglo XVI. El *Auto*, a diferencia del *Nican*, como veremos con mayor detalle en el apartado V, deriva de otras manifestaciones ideológicas como el de la Contrarreforma en que la Iglesia y el Imperio Español se proyectan como entidades unidas por la bendición de Dios para el bautismo de los infieles del mundo.

A efecto de profundizar en el discurso ideológico de las distintas épocas del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI a través del estudio del *Nican* y del *Auto*, es

conveniente analizar antes la transmisión de la leyenda de la destrucción de Jerusalén durante la Edad Media.

## **VI) Paradigma histórico de la leyenda de la destrucción de Jerusalén y su contextualización en el teatro doctrinal novohispano**

LA DESTRUCCIÓN DE JERUSALÉN por las legiones romanas en el año 70 de nuestra era, no sólo suscitó profundos cambios en la concepción teológica cristiana durante la Edad Media, sino que también inspiró una serie de leyendas ampliamente difundidas y transformadas hasta mediados del siglo XVI. Aunque la destrucción de Jerusalén es referida ya en términos históricos por Josefo (1969), Tácito (1965: 220-227), Suetonio (1957) y Alfonso el Sabio (1907: 132-138), para los autores literarios medievales, en su mayoría anónimos, la realidad histórica fue menos importante que la leyenda donde se ensalzaba el triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga. Una de las principales transformaciones del hecho histórico consistió en que la campaña romana contra los judíos rebeldes de Judea que protestaban por los excesos e injusticias de los gobernadores romanos, se convirtió en la literatura cristiana en una deliberada cruzada contra los judíos como venganza por su participación en la muerte de Cristo.<sup>11</sup>

En este apartado estudiaremos el fenómeno de transformación del hecho histórico en leyenda, al analizar las circunstancias socioculturales que contribuyeron a la conformación de una literatura en torno a la destrucción de Jerusalén y sus adaptaciones más significativas en el teatro doctrinal novohispano, a través del análisis de recepción literaria del *Nican* y del *Auto*.

### **6.1) Del hecho histórico a la leyenda**

DESDE EL AÑO 6 DE LA ERA CRISTIANA, la región de Judea y el sur de Palestina, Samaria, se encontraban bajo el dominio de gobiernos militares romanos al servicio del

---

<sup>11</sup>Jerusalén, como sabemos, ha sido escenario de continuas guerras hasta nuestro siglo. Sin embargo, durante la Edad Media, la idea de reconquistar la Tierra Santa adonde iban miles de peregrinos cada año a expiar sus culpas y el impedir la invasión turca de Europa por la parte oriental, dieron lugar a una serie de expediciones religiosas y militares conocidas como cruzadas, desde el año 1096 hasta 1270 (*Enc. Universal*, XVI: 675-682). Además, pues, de desarrollarse una literatura antisemítica fundada en los acontecimientos del año 70, el tema de las cruzadas motivó infinidad de historias y leyendas en contra del Islam como la famosa

Imperio. Rodeados de una corte servil y ajenos a toda moralidad, los procuradores romanos ejercían su autoridad empleando "todo género de crueldades y apetitos desordenados" (Tácito, 1965: 220). El quinto de éstos fue Poncio Pilato, quien gobernó la Judea desde el año 26 al 36. Durante su administración, llegó a cometer actos sangrientos tales como el episodio de unos galileos que estaban en el templo de Jerusalén ofreciendo sacrificios, cuando fueron muertos por orden de Pilato y su "sangre se mezcló con la sangre de las víctimas que ofrecían" (*Enc. Universal*, XLVI: 258). La debilidad de carácter y el espíritu corrompido de este personaje, lo llevaron a cometer otros crímenes mayores como la sentencia de muerte a Jesucristo, a quien después de haberlo declarado inocente tres veces, lo condenó y mandó crucificar temiendo un alboroto popular o quizá por el miedo a que los judíos delataran sus atrocidades anteriores al legado de Siria o al mismo imperio. Su torpeza como procurador llegó a tal punto que en el año 36 mandó matar a unos samaritanos, que se habían reunido en el monte Garizim con el objeto de buscar unos vasos sagrados del tabernáculo de Moisés que creían enterrados allí por los romanos.

Después de Pilato, la Judea fue gobernada por Herodes Agripa hasta su muerte en el año 44. Esta especie de rey judío vasallo, como lo llama Stephen K. Wright (1989: 3), trajo al pueblo un pequeño período de paz y bienestar, aunque no duró mucho, pues al morir volvieron los gobiernos militares. La nueva era de subyugación intensificó el deseo de independencia de los judíos, sobre todo, de los más pobres que empezaban a ver con sospecha a sus representantes en el gobierno romano. Los terratenientes judíos guardaban una situación privilegiada al consentir las prácticas idolátricas de los procuradores y al mostrar indiferencia hacia sus vicios mundanos. Además, los gobernadores no hacían nada por resolver las constantes demandas sociales. Por el contrario, una cruel historia de injusticias y decisiones impopulares sólo provocaron el disgusto de la población, que se manifestó desde pequeños disturbios en las calles hasta manifestaciones masivas en la plaza principal (*idem*).

La situación de descontento se agravó cuando en el año 66 el procurador Gesio Floro confiscó una parte del tesoro del Templo de Jerusalén y respondió a las protestas

---

*Conquista de Jerusalén* de Torcuato Tasso, que también se escenificó en el teatro doctrinal novohispano, como ya hemos visto.

ciudadanas a través de la represión militar, actuando con excesiva brutalidad y asesinando a muchos manifestantes. Después de unas semanas, la hostilidad de Floro y los atropellos de su ejército provocó que no sólo en Jerusalén sino en toda Palestina se levantara los judíos en armas (Tácito, 1965: 220-221).

En los primeros meses de la guerra, los judíos lograron una serie de victorias sobre los romanos, pero en febrero del 67, Nerón, entonces Emperador, envió a Vespasiano y a su hijo Tito a hacerse cargo de la rebelión judía, para lo cual los respaldó con un ejército de sesenta mil hombres (*Enc. Universal*, XVIII: 2696). En dos veranos, Vespasiano logró apoderarse de las principales ciudades rebeldes, excepto de Jerusalén (Tácito, 1965: 221). La guerra civil en la capital romana en el 69 por la sucesión imperial y el subsecuente nombramiento de Vespasiano como Emperador, suspendieron momentáneamente las hostilidades, que Tito reanudó al año siguiente. Tras muchos meses de lucha, la resistencia judía fue minando a raíz de las enemistades que empezaron a cundir entre las mismas facciones judías dentro de la ciudad de Jerusalén, a lo que se agregó la falta de alimento y los incesantes ataques enemigos. Finalmente, en el verano del año 70, las tropas romanas lograron abrir un hueco en una de las murallas que defendían la ciudad y llegaron hasta el Templo donde mataron a muchos de sus defensores. Tito ordenó entonces que se quemara el templo, ocasionando una hecatombe multitudinaria. Durante el sitio, uno de los más sangrientos que registra la historia, murieron, según Tácito, seiscientos mil judíos, y según Josefo, un millón, ya sea en combate, por las pestes o por el hambre. Los sobrevivientes sucumbieron más tarde en los combates de gladiadores y otros más fueron vendidos como esclavos (*Enc. Universal*, XVIII: 2697).

Como podemos ver, la leyenda de la destrucción de Jerusalén abunda en anacronismos, pues la administración de Pilato no coincidió con el gobierno de Vespasiano y, por otro lado, no fue éste quien atacó y destruyó propiamente la ciudad de Jerusalén, sino su hijo Tito. Asimismo, el motivo de la guerra de Jerusalén no fue evidentemente el adeudo de Pilato al imperio, sino, principalmente, la serie de injusticias que cometían los gobernadores romanos con el pueblo no sólo judío sino también cristiano. Por otra parte, estos procuradores estaban muy lejos de practicar las enseñanzas del cristianismo a que aluden nuestras piezas, pues se singularizaban por su crueldad y vida disipada.

La destrucción de Jerusalén trajo trascendentes cambios dentro de la estructura social y religiosa no sólo de los cristianos, sino también de los judíos. Al perder su centro religioso, los sobrevivientes judíos del sitio fundaron un nuevo templo en Jamnia. El resultado de ello fue, por un lado, la declinación de la aristocracia sacerdotal representada por los saduceos y el declive del dominio de los fariseos; y por otro, surgió un nuevo grupo judío bajo la dirección de Johanan ben Zakkai, caracterizado por su total obediencia a la pureza de las leyes, a su estricta adhesión al cumplimiento de los rituales y su insistencia en la validez de la tradición no estrictamente rabina de la ley mosaica (Wright, 1989: 4). La nueva autoridad religiosa judía reorganizó muchas de sus tradiciones que tenían significado dentro del Templo de Jerusalén y le dieron más importancia a principios tales como la caridad, la penitencia y la oración. De la misma manera, el Sanedrín en Jamnia estableció una logia para determinar qué libros debían ser considerados sagrados y cuáles no. Por tanto, muchos manuscritos bíblicos considerados no ortodoxos fueron destruidos y el canon hebreo fue oficialmente cerrado junto con el libro de Daniel (Wright, 1989: 5).

Al mismo tiempo, la destrucción de Jerusalén modificó fundamentalmente el desarrollo del cristianismo. Si, antes del sitio, los apóstoles Pedro y Pablo habían reconocido la importancia histórica y espiritual del templo de Jerusalén, después de la devastación de esta ciudad, las comunidades cristianas a lo largo del imperio romano, empezaron a concebir un nuevo orden eclesiástico que recaería en la diócesis de Roma, a lo que se agregaba la incuestionable supremacía política de esta metrópoli y su conexión con las nuevas actividades misioneras de San Pedro y San Pablo donde ambos habían muerto martirizados pocos años antes de la destrucción de Jerusalén.

La asociación del imperio romano a la creciente hegemonía cristiana fue decisiva en la nueva concepción con que los dirigentes de la Iglesia empezaron a interpretar los acontecimientos del 70. Después de Constantino el Grande, las palabras romano y cristiano empezaron a ser términos intercambiables según se muestra en la obra de San Ambrosio (Chadwick, 1966: 23-36). La unión de ambas fuerzas, el poder militar romano y el poder espiritual cristiano creciente, llevaron al Papa Leo I a afirmar que San Pedro y San Pablo eran los nuevos Rómulo y Remo de los romanos (*idem*).

Como consecuencia de los discursos ideológicos predominantes en los primeros

siglos de la era cristiana, la destrucción de Jerusalén suscitó el florecimiento de una teología y literatura cristianas muy importantes durante la Edad Media. Al ir creciendo la influencia de la Iglesia en el imperio romano, los escritores cristianos empezaron a eximir a las autoridades romanas de su responsabilidad en la crucifixión de Jesucristo y ésta recayó plenamente sobre los judíos. Con el correr del tiempo, la destrucción de Jerusalén dejó de constituir un hecho sumario en la cruenta historia de las guerras civiles dentro del imperio romano, para convertirse en un acontecimiento excepcional, donde Dios tomaba venganza del pueblo judío por la muerte de Cristo.

## **6.2) Evolución de las formas literarias de la leyenda de la destrucción de Jerusalén y su recepción literaria en el teatro doctrinal novohispano.**

A FIN DE ENTENDER cómo los hechos históricos concernientes a la destrucción de Jerusalén se fueron transformando en leyenda y a partir de ésta fueron derivando distintas manifestaciones literarias hasta desembocar en los dramas doctrinales del siglo XVI en la Nueva España, es preciso analizar los aspectos ideológicos que inciden en dicha transformación de acuerdo con las adaptaciones de cada obra.

Aunque Tácito y Suetonio tratan de los acontecimientos del año 70 en sus respectivas historias, tal como hemos estudiado líneas atrás, a decir verdad, poca o ninguna influencia ejercieron en la literatura cristiana medieval. Mayor difusión tuvo la obra de Flavio Josefo a quien, además de ser considerado como buen historiador, se le admiraba como astrónomo, etimólogo y matemático (Sanford, 1935: 140-142). En el libro de Josefo, *La historia de la guerra de los judíos*, vienen documentados varios aspectos que fueron reelaborados por los escritores medievales. Algunos ejemplos son el episodio de la mujer judía que cocina a su hijo muerto movida por el hambre (Bonilla y San Martín, 1908: 393), la escena del soldado que saca dinero y oro del cuerpo muerto de un judío (Bonilla y San Martín, 1908: 396), al igual que el nombre de algunos personajes anacrónicos como el rey Arquelao (Bonilla y San Martín, 1908: 387) que sí existió, pero no en la época de Vespasiano, sino en los primeros años de la era cristiana (De los Reyes, 1988, I: 437).

*La historia de la guerra de los judíos* fue escrita primeramente en arameo y después se tradujo al griego. Sin embargo, la versión que conocieron la mayoría de los escritores

medievales fue una traducción hecha por Egesipo en el siglo IV, conocida como *De excidio urbis Hierosolymitanae*, de la que da cuenta, entre otros, Alfonso X el Sabio en su *Crónica General* (1907: 136). La historia de Egesipo puede considerarse ante todo una interpretación libre de la obra de Josefo. En su traducción, Egesipo condensa los siete libros de *La guerra judía* de Josefo en cinco. No sólo introduce episodios cristianos tales como la crucifixión de Jesucristo y los martirios de San Pedro y San Pablo, sino, esencialmente, trata de relacionar la victoria de Roma con el nacimiento de la iglesia cristiana triunfante (Wright, 1989: 22). Mientras que Josefo atribuye el fracaso de la rebelión judía al desacuerdo interno de sus jefes, Egesipo sugiere la idea de una venganza de Dios contra los judíos por su participación en la muerte de Cristo. En el *Hieroslymitanae*, la guerra es entendida menos en términos de una contingencia histórica que en función de una teología cristiana. De esta manera, los judíos son condenados no tanto por su intento de independizarse de Roma sino por no atender al mensaje del Salvador.

La interpretación que ofrece el *Hieroslymitanae* de la destrucción de Jerusalén influyó trascendentalmente en la iglesia cristiana a partir del siglo IV ya que empezó a interpretarse el carácter profético de los evangelios de Mateo (21:1-11), Marcos (11: 1-11) y Lucas (19: 41) donde Jesucristo vaticina la destrucción de la ciudad de Jerusalén de acuerdo con la perspectiva de la historia de Egesipo:

Al acercarse y ver la ciudad [Jesucristo], lloró por ella, diciendo: ¡Si también tú conocieras en este día el mensaje de paz! Pero ahora ha quedado oculto a tus ojos. Porque vendrán días sobre ti, en que tus enemigos te rodearan de empalizadas, te cercarán y apretarán por todas partes, y te estrellarán contra el suelo a ti y a tus hijos que estén dentro de ti, y no dejarán en ti piedra sobre piedra, porque no has conocido el tiempo de tu visita (Lucas, 19: 41-44).

Esta cita bíblica es mucho más explícita en el *Nican* que en el *Auto*, como se aprecia en el siguiente parlamento del Emperador Vespasiano, quien ordena sea devastada la Ciudad Santa: "¡Arrasemos Jerusalén, destruyámoslo! ¡Que no quede piedra sobre piedra! Así no sólo los castigaremos sino que ensalzaremos nuestra gloria" (107). Es de creerse que

estas palabras donde resuenan las enseñanzas del evangelio de Lucas y que los misioneros predicarían a sus indígenas en su catequesis diaria. causarían gran impresión al público nativo, pues la energía y la literalidad con que el Emperador reproduce las palabras del Redentor subrayan el efecto escénico mediante el cual se condena el pecado. En este sentido, la brutalidad de la campaña romana del 70 contra el pueblo judío fue paulatinamente justificada dentro de las enseñanzas morales del dogma cristiano. De igual modo, dentro del contexto americano, los misioneros enseñaban al público indígena, a través de la representación del *Nican*, que las devastaciones de los conquistadores sobre sus templos y ciudades obedecían a un mandato divino como castigo por su idolatría (Motolinía, 1985: 1156).

Junto a los evangelios, hubo otra tradición literaria cristiana que contribuyó de modo muy significativo a la conformación de la leyenda de la destrucción de Jerusalén. Al principio del siglo VI empezó a desarrollarse un complejo cuerpo de leyendas donde la imaginación y la fantasía vinieron a suplir la verdad histórica. La más conocida de estas leyendas fue escrita originalmente en latín con el título de *Vindicta Salvatoris* donde se mezclan escenas del libro de Egesipo con material de otras leyendas tales como la cura milagrosa de Tiberio y la muerte de Pilato. Dada la importancia de las escenas principales de esta leyenda para la comprensión de algunos aspectos que hemos estado analizando, haremos un breve resumen del argumento de esta leyenda.

Durante el reinado del Emperador Tiberio César, Tito es el rey de Aquitania y padece un cáncer incurable que le come la cara mientras que el Emperador Tiberio sufre de fiebres y nueve tipos de lepra. Natán, un judío converso de Judea, viaja a Roma a curar al Emperador pero su navío naufraga en Aquitania, por lo que solicita la ayuda de Tito. Con una gran elocuencia, Natán habla a Tito de los milagros y obras de un profeta de Jerusalén llamado Emmanuel a quien los judíos crucificaron por maldad. Conmovido por el relato de Natán, Tito pide la venia del Emperador para ir a castigar al pueblo judío. Luego de ser bautizado en la fe cristiana, Tito ordena a Vespasiano reunir a todos los ejércitos para ir a sitiar la ciudad de Jerusalén. Después de siete días, los enemigos judíos padecen hambres terribles y muchos de ellos deciden suicidarse antes de entregar la ciudad. Los últimos defensores perecen en el combate, son crucificados por los romanos o vendidos como

esclavos a razón de treinta judíos por una moneda.

Tras de destruir la ciudad, Tito y Vespasiano buscan el paño donde está grabada la imagen del rostro de Cristo y descubren que lo tiene Verónica. Los jefes judíos y Pilato son hechos prisioneros. Mientras tanto, Tiberio, informado por Natán del paño milagroso de Cristo, ordena a su senescal Velosiano ir a buscarlo a Jerusalén. Al enterarse Velosiano de las atrocidades que ha permitido Pilato, lo condena a muerte. Tito y Vespasiano llevan a la Verónica frente a Velosiano, pero ella se niega a entregar el paño de Cristo, por lo que es torturada hasta que finalmente accede. Al ver el paño, Velosiano experimenta una purificación espiritual. El senescal regresa a Roma, mientras que Tito y Vespasiano completan la conquista de Judea. El senescal le muestra la imagen de Cristo al Emperador y éste es sanado al instante de sus terribles fiebres. Por último, Tiberio es bautizado por Natán en la religión cristiana (M. R. James, 1953: 159-160).

Llama la atención el hecho de que poco a poco la leyenda iría simplificándose hasta desaparecer el personaje de Tiberio, cuyas funciones las asume directamente Vespasiano. Por otra parte, como podemos ver, Tito es el que dirige a las huestes romanas mientras que la participación de Vespasiano es muy reducida. Es posible que el público fuera asociando poco a poco el nombre del senescal Velosiano al de Vespasiano hasta confundirse y ejercer éste el papel principal. A su vez, es interesante ver la psicología de la Verónica y del senescal que forcejean por quedarse con el paño sagrado hasta que ella cede. La literatura posterior tratará a la Verónica con un carácter más dócil.

La enfermedad del Emperador Tiberio, que es el nudo que desencadena la acción de la leyenda de la destrucción de Jerusalén y de las sucesivas versiones hasta el siglo XVI, es uno de los aspectos más significativos que hacía que los españoles relacionaran la destrucción de Jerusalén con la de Tenochtitlan y, en general, con las escenas de las conquistas.

En un original estudio sobre el tema titulado *Leprosy in Medieval Literature*, Saul Brody analiza los mitos de esta enfermedad presentes en la literatura medieval. Este autor explica que durante este período de la historia la sociedad tenía la creencia de que cualquier enfermedad estaba asociada al pecado, especialmente la lepra, que era entendida como un síntoma de perversión moral (1974: 11).

Ya en el Antiguo Testamento puede constatarse que la lepra es considerada como un castigo divino por medio del cual Dios señala a las criaturas impuras, que deben ser separadas del resto de la tribu hasta que sanen o mueran. Referencias explícitas a este asunto se encuentran en varios libros de la Biblia como en Exodo, Números, Deuteronomio, Samuel II, Reyes II, Crónicas II, Mateo, Marcos y Lucas. Sin embargo, en el libro del Levítico es donde de forma más detallada se describen las reglas e instrucciones que deben seguir los fieles en caso de que alguien se infecte de lepra. Aunque en el Levítico no se condena al leproso, se le considera una persona impura (14: 33-53). En otros libros de la Biblia, en cambio, como en Reyes II, la lepra es considerada como un castigo divino por la codicia: el siervo Guejazí se aprovecha de la bondad de su amo Eliseo y cobra al leproso Namán unos talentos de oro que éste había dado en agradecimiento a Eliseo por haberlo sanado: al darse cuenta del abuso de su siervo, Eliseo lo condena y Guejazí se llena de lepra (Reyes II, 5: 1-27). De este modo, la riqueza y la ambición se asocian a una enfermedad del alma que aflora en forma de erupción en la piel y manchas blancas.

El misionero Fray Toribio de Motolinía también manifiesta esta creencia al comentar en su *Historia de los indios...* las enfermedades que padecieron los indígenas durante la guerra contra los españoles:

Hirió Dios a esta tierra y castigó a los que en ella se hallaron, así naturales como extranjeros con diez plagas trabajosas. La primera fue de viruelas [...] fue entre ellos tan grande enfermedad y pestilencia en toda la tierra que en las más provincias murió más de la mitad de la gente (1985: 116).

El poder de Dios es revelado en el texto a través de la cura milagrosa de Vespasiano y en varios acontecimientos más en los que interviene el poder divino, como la rapidez con que los personajes se trasladan de un lugar a otro, la revelación de verdades y la presencia de ángeles y voces celestiales que dan instrucciones a los personajes para salvarse. La doctrina que castiga el pecado y perdona a quien se arrepiente es otro lugar común en esta literatura. Vespasiano, por ejemplo, es curado debido a su arrepentimiento mientras que Pilato al rechazar el bautismo es muerto. Los judíos también son castigados por su

abjuración aunque son salvados los que se convierten al cristianismo. El bautismo en masa después del espectáculo teatral, tal como hemos estudiado en el capítulo anterior al referirnos a *La conquista de Jerusalén* celebrada en Tlaxcala, se convirtió en una de las prácticas más empleadas por los misioneros durante la década de 1530, y es justo pensar que dado el mensaje de la leyenda de la destrucción de Jerusalén manifestada en el *Nican* en cuanto a la enfermedad como perversión moral, se prestaba perfectamente para llevar a cabo después de la obra el tan recurrido bautismo por aspersión. De esta manera, el bautismo era entendido como un baño de pureza mediante el cual los conversos indígenas adquirirían una nueva dignidad espiritual y honra pública. Por otra parte, el *Nican* enseñaba a los indígenas que la conversión no sólo comprendía beneficios sociales sino también destacaba su poder de sanidad.

De la *Vindicta salvatoris* derivaron muchas versiones en lenguas romances y un sinfín de leyendas vinculadas a ella de un modo o de otro. En Alemania, la leyenda fue reelaborada alrededor del siglo XII por un poeta llamado Wilde Mann, quien mezcla en su relato escenas de la historia cristiana con aventuras caballerescas. En Inglaterra, la traducción de la *Vindicta Salvatoris* derivó en más de veinte escritos en tres diferentes grupos (Wright, 1989: 1-2).

La versión que mayor influencia tuvo en la península ibérica fue un texto francés conocido como *La vengeance Nostre Seigneur* que data del siglo XII, del cual surgieron innumerables adaptaciones en prosa y en verso hasta mediados del siglo XVI tanto en castellano, catalán como portugués.<sup>12</sup>

Por lo que respecta a las representaciones teatrales de la destrucción de Jerusalén, Stephen Wright señala que muchas de estas obras fueron escenificadas con bastante frecuencia durante la Edad Media en las regiones franco-germanas. Por lo general, estas obras duraban varios días y a veces varias semanas; requerían además enormes esfuerzos de

---

<sup>12</sup> Aunque no es el propósito de este trabajo explicar en detalle cada una de estas obras, podemos señalar algunas características comunes de todas las derivaciones medievales de la *Vindicta Salvatoris*, tales como:

- a) El refinamiento del ambiente caballeresco trazado por una aristocracia de sangre.
- b) El tema religioso aparece subordinado a la acción. Hay una gran cantidad de episodios donde se exaltan las proezas de los caballeros antes que su fe cristiana.
- c) Los valores cristianos como la fe, la caridad, la piedad, etc., ceden finalmente a una nueva axiología

relacionada con la valentía, la inteligencia y el honor.

organización: recursos financieros considerables y la coordinación de cientos de actores. músicos. artistas. poetas, decoradores y escenógrafos. para asegurar no sólo la buena acogida de las obras entre el público local sino también su aceptación en todas las comunidades donde se representaban. Dinero, tiempo y esfuerzo, pues, se invertían en cada puesta en escena donde el pueblo contribuía directamente al igual que las autoridades eclesiásticas y administrativas. De hecho, los datos que se tienen sobre las escenificaciones francesas muestran que por más de dos siglos el tema de la destrucción de Jerusalén fue escenificado más veces que cualquier otro tema con excepción de la Pasión de Cristo.<sup>13</sup>

### **VII) Consideraciones finales acerca de la intencionalidad y la comunicación teatral del *Nican* y del *Auto***

TANTO A NIVEL DEL TEXTO COMO DEL ESPECTÁCULO, el *Nican* tiene una naturaleza intencional (y aquí debemos recordar el término de intencionalidad en su acepción fenomenológica) diferente del *Auto*. Los lugares de indeterminación con que aparecen los "objetos intencionales" que se representan en cada caso, están llamados a descodificarse de manera distinta. Así, por ejemplo, el *Nican*, a diferencia del *Auto*, insta a que el espectador actualice el significado de algunas escenas a través de la acción, ya que el texto describe en detalle los movimientos que han de efectuar los personajes. Tal es el caso de los señalamientos en las acotaciones kinésicas que ya hemos visto en la sección del análisis del argumento.

Por el contrario, en el *Auto*, la actualización de los mensajes de la obra están condicionados preferentemente por el lenguaje. En lugar de la acción, los personajes se valen de las relaciones como en la escena donde el senescal cuenta al Emperador las hazañas del Profeta (vv.51-70).

---

<sup>13</sup> Aunque ya hemos señalado que el *Gamaliel* fue la fuente inmediata tanto del *Auto* como del *Nican*, conviene aclarar que la versión en español más temprana de la leyenda fue escrita en prosa y tiene el título de *La estoria del noble Vespasiano, Emperador romano*, impresa por el tipógrafo Juan Vázquez de Toledo entre los años de 1491 y 1494. Debido a que se encuentra perdida la última hoja del libro no es posible precisar su fecha de publicación. Otra versión basada en la anterior fue impresa por Pedro Brun en Sevilla en 1499, la cual es con grabados en madera. Estas ediciones tienen una gran semejanza con una versión portuguesa conocida como *Estoria de muy pobre Vespasiano*, editada en Lisboa por Valentín Fernandes el 20 de abril de 1426 (Hook, 1988: 113 y ss.).

Como hemos visto anteriormente al comparar el argumento de estas dos piezas, el *Auto* condensa o elimina muchas escenas del *Gamaliel* como el del desembarco en las tierras de Asuria por el senescal y su embajada. En el *Auto*, el personaje resume este episodio en unos cuantos versos: "Buen judío, sabio honrado / yo y esta gente de bien / hubimos desembarcado / en Asuria y llegado / hasta aquí en Jerusalén" (vv. 116-120).

Es notorio que el autor supone que el público para quien está escrito el *Auto* está familiarizado con la leyenda, por lo que considera que una breve alusión al puerto de Asuria es suficiente para activar el mecanismo de descodificación del espectador: escena que a los ojos del público indígena resultaría incomprensible, pues es seguro que para éste sería novedosa e irrelevante la referencia del senescal. De ahí que esta escena se elimine en el *Nican* y se represente sólo a través del desplazamiento del senescal de un escenario a otro, es decir, del salón imperial a la tierra de Jerusalén: "*Así es que pasará [el senescal] de la gran ciudad de Roma a Jerusalén, a casa de Pilato*" (97).

Si bien es cierto que muchos de los episodios de la leyenda del *Gamaliel* aparecen en forma sumaria en el *Auto*, en cambio, en éste tienen mayor importancia otras escenas que contribuyen a intensificar su teatralidad. Tal es el caso de la escena del Emperador en que la Verónica posa el paño bendito sobre su rostro y lo sana de la lepra. Seguramente, se acudiría a alguna máscara que al momento de ser cubierta por el paño, sería tomada por la mano del actor que representara a la Verónica y la desprendería de la cara de Vespasiano junto con el paño. Otra escena interesante es la de las dueñas que se comen al hijo muerto o la del destripamiento de los judíos. Suponemos que se valdrían de algunos muñecos perfectamente maquillados y cubiertos parcialmente por alguna manta para incrementar el efecto de misterio.

El *Auto* y el *Nican*, sin embargo, adaptan la historia del *Gamaliel* a la puesta en escena de acuerdo con un propósito comunicativo diferente. Mientras que en la pieza náhuatl los hechos de la destrucción de Jerusalén son escenificados a través de escenas de guerra, donde se acudiría a mayores accesorios escénicos que en el *Auto*, tales como espadas, sonidos de guerra, vejigas ajustadas a los cuerpos de los soldados que al ser punzadas por las espadas arrojarían sendos chorros de sangre, etc. (Ruano de la Haza, 1994: 535-536), en el *Auto*, en cambio, se le da mayor atención a las escenas en que sobresale un

intenso dramatismo. De esta manera, los personajes del *Auto* adquieren un espesor psicológico y emotivo mucho mayor que los del *Nican*. Es decir, frente a los personajes del *Auto* que reflejan una mayor matización de las pasiones humanas, los personajes del *Nican* funcionan como entidades conceptuales con que se ejemplifica la doctrina cristiana, esto es: "los infieles mueren y los soldados de Cristo viven".

Algunos personajes del *Gamaliel* como Jafel o Tito, que cumplen un papel relevante en la historia original, son omitidos o relegados a un segundo plano en el *Auto*. La finalidad que busca esta última pieza se puede interpretar perfectamente en los versos iniciales donde se resume el argumento: "Cómo el gran Vespasiano / siendo Emperador romano / tuvo grave enfermedad / que jamás salud halló / en los sus dioses vacíos / hasta que Dios sanó / cuya muerte prometió / de vengarla en los judíos" /vv. 3-10). Si la acción dramática del *Nican* se apoya en la confrontación de fuerzas colectivas: "*Combaten unos con otros*" (101), en el *Auto*, por el contrario, la acción se centra en la transformación psicológica y emotiva del Emperador, lo que conlleva una estructura dramática diferente. Así, el *Auto* termina cuando el Emperador es bautizado: "Digo que soy ufano / del bautismo recibir / pues soy el que en ello gano. / Plégale a Dios soberano / me dé gracias en le servir" (vv. 675.679), con lo cual la pieza hace evidente su estructura circular, esto es, empieza en el palacio del Emperador, donde éste se lamenta de su enfermedad, y termina allí mismo con la salud y bautizo del personaje. El lugar y las circunstancias en que aparece el Emperador, le dan significado a la historia y contribuyen a su simbolización. Mediante el bautizo, pues, el Emperador recibe la bendición del poder divino. A los ojos del espectador, la figura del rey representa su guía espiritual, un ser escogido por Dios para la evangelización de su pueblo. Los últimos versos del *Auto* actualizan aquellas palabras de Ricard, que ya hemos citado, donde manifiesta que Felipe II tenía como "mayor presea ser el campeón de la verdadera fe" (Ricard, 1986: 11). De manera que, detrás de la intención didáctico-religiosa de la obra, es posible encontrar un subtexto mediante un discurso propagandístico hacia la política de Felipe II en que aparecen unidos el poder real y la iglesia por la ley de Dios.

Frente a una conversión individual del Emperador en el *Auto*, se subraya la importancia del bautismo colectivo en el *Nican*. Dice Clemente al Emperador: "*Te ha favorecido Nuestro Señor, oh Emperador, noble señor. Ruégale que recibas las cosas*

*divinas, que te bautices. Manda que todos los hombres hagan lo mismo*" (107). Tal es el carácter doctrinal de los parlamentos de Clemente que hemos analizado en la parte del argumento donde el personaje habla en detalle de los artículos de la fe. Es muy posible, tal como sucedió en *La conquista de Jerusalén*, que los indios del bando enemigo, recibieran el bautismo de manos de los frailes al final de la representación del *Nican*.

Como podemos ver, en el *Nican* se encuentran otras intencionalidades comunicativas diferentes del *Auto* que aparecen subvertidas en el texto. Una de las más significativas se vincula con las esperanzas milenarias de los franciscanos y las ideas apocalípticas de Joaquín de Flora que influyeron notablemente en la empresa evangelizadora de la orden seráfica, como ha observado Georges Baudot (Motolinía, 1985: 12-13). En efecto, la custodia del Santo Evangelio, presidida por Fray Martín de Valencia, se fundó en la Nueva España bajo una serie de reformas instituidas en la custodia de San Gabriel en España por fray Juan de Guadalupe hacia 1490.<sup>14</sup> A la luz de estas ideas, el descubrimiento de América reveló a los franciscanos un signo inequívoco del advenimiento de un nuevo orden divino donde ellos tendrían una fundamental participación. El número de misioneros que llegaron al puerto de San Juan de Ulúa (doce) en 1524, no era ajeno a la idea del número de apóstoles que iniciaron la prédica del evangelio tras la muerte de Cristo. Es de creerse que hubiera en la mentalidad de aquellos primeros misioneros la convicción de que en América establecerían una nueva sociedad, un Reino de Dios sobre la tierra, dirigido naturalmente por ellos. De ahí, la consigna de bautizar cuanto antes al mayor número de infieles.

También resulta interesante el hecho de que en esta obra, al igual que en la mayoría de las piezas del teatro misionero primitivo, se deje para el final una escena en la que un hereje es castigado por Dios. Así como en el *Ejemplo llamado del Juicio Final* Lucía es condenada por su vida adúltera, en el *Nican*, después de una larga sentencia del Emperador, Pilato es encarcelado por su idolatría y por haber dado muerte a Cristo. Así, Lucía, como Pilato, mueren desamparados al final de la obra.

---

<sup>14</sup> Entre las ideas más importantes que suponen las reformas joaquinistas, destaca la división que hacen de la eras de la historia humana. La primera "era" corresponde a la época de Dios El Padre, situada desde Adán hasta Cristo, época de la iglesia secular; la segunda "era" comprende desde el nacimiento de Cristo

El mensaje, como vemos, debería de haber sido de gran impacto para los espectadores indígenas que, temerosos de ser condenados al infierno, aceptarían el bautismo con un hondo sentido de agradecimiento, ya que el Emperador, Dios, les había salvado la vida. En los albores de la sociedad novohispana, los frailes encarnarían simbólicamente el personaje del senescal que pide al Emperador por la salvación de algunos judíos (algunos indígenas) arrepentidos. Como hemos visto, los frailes se habían convertido en los primeros años de la colonia en los principales protectores de los indígenas. A ello se debe en gran medida que los franciscanos se ganaran la animadversión de las demás órdenes religiosas y aun de las propias autoridades eclesiásticas y civiles, pues su influencia en la sociedad novohispana llegó a tener mayor importancia que la de los propios virreyes, según observa Gerónimo de Mendieta (1971).

La diferencia esencial de nuestras dos piezas, pues, reside en su comunicación teatral, la cual es regida por lo que llama Alfredo Hermegildo "institución" (1994:13). Es ésta la que controla en cada caso los distintos sistemas semióticos (música, espacio escénico, accesorios, efectos, etc.) que tienen la finalidad de presentar ciertos objetos (el paño, la túnica sagrada de Cristo), preceptos divinos (la trinidad, el bautismo), creencias (la maldad de los judíos, las riquezas ocultas de los pueblos indígenas, la enfermedad entendida como perversión moral y el bautismo como fuente de sanidad), los cuales actúan como leyes y le dan significado a nuestras piezas. A través de la institución que dirige los textos y sus respectivas representaciones, podemos observar cómo aquellos hombres entendían e interpretaban su realidad a través de un conjunto de valores que los identificaba y diferenciaba de otros grupos humanos. En conclusión, al analizar la institución teatral mediante la cual se expresan aspectos ideológicos en los textos dramáticos, se pueden establecer diferencias significativas entre el *Nican* y el *Auto*, lo que, por otra parte, contribuye a definir su significación teatral más allá de su consabida intencionalidad didáctico-religiosa.

---

hasta 1260, época de Dios El Hijo, esto es, la iglesia de los sacerdotes; y la tercera "era" pertenece al Espíritu Santo, época por venir que empieza en 1260 y que es la iglesia de los religiosos (Motolinía, 1985: 12-13).

## **Conclusions**

# Conclusiones

1) El teatro doctrinal novohispano, no sólo comprende el teatro misionero primitivo, sino que también abarca una variedad de manifestaciones que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XVI, las cuales, si bien es cierto que, por un lado, facilitaron la empresa de evangelización de los pueblos nativos, por otro, sirvieron para instruir en la fe cristiana a las nuevas juventudes españolas, criollas y mestizas, que paulatinamente irían conformando la sociedad de la Nueva España.

2) El teatro misionero primitivo se desarrolló sólo entre las culturas más desarrolladas de América y fueron determinantes tres factores para su florecimiento: el primero es que los misioneros supieron aprovechar el sentido de teatralidad y la vocación por los espectáculos que ya poseían los indígenas antes de la conquista; el segundo es que los frailes tuvieron la necesidad de sustituir por algo análogo las fiestas y ceremonias a que estaban acostumbrados los nativos, de manera que no se vieran tentados a revivir en secreto sus antiguos ritos; y el tercero es que el teatro, por medio de sus recursos audiovisuales, facilitaba la explicación de los dogmas cristianos mediante obras sencillas que eran accesibles a la mentalidad de aquellos recientes conversos.

3) Una vez que se creyó cumplida la tarea de inculcación de los dogmas y valores morales del cristianismo y ante las prohibiciones de las autoridades eclesiásticas, las representaciones masivas con grandes efectos escénicos y conversiones bautismales masivas desaparecen para dar lugar a un teatro cerrado, dejando sólo para el exterior obras cortas con asuntos bíblicos que se escenificaban durante la celebraciones del año litúrgico, nacimiento y muerte de Cristo. Ante la preocupación de que el teatro doctrinal pudiera servir a otros propósitos, los mismos misioneros destruyen sus obras, por lo que hoy en día muchos de los textos nahuas se han perdido y sólo conocemos de ellos algunas copias que pertenecen a épocas posteriores. Sin embargo, como hemos visto, es posible ubicar la época de representación de algunas obras a través de la investigación documental y del análisis de las características etnodramáticas.

4) La llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España en 1572 abre una nueva etapa en el teatro doctrinal novohispano donde se procura principalmente la instrucción escolar y espiritual de las clases dirigentes. De este modo, la "institución teatral" tiene por objeto no sólo evangelizar y catequizar a los catecúmenos indígenas, sino también influir en la sociedad del Nuevo Reino. El teatro sirve al mismo tiempo como doctrina y vehículo de aspectos ideológicos y propagandísticos que podemos encontrar tanto a nivel del texto como del espectáculo. Así, la lengua, el estilo, la organización de la fábula, la estructura dramática y la escenificación de cada obra, se relacionan de modo directo con la intencionalidad comunicativa de la "institución" que controla los mensajes de la comunicación teatral.

5) Tanto en el *Auto de la destrucción de Jerusalén* como en el *Nican motecpana* converge una larga tradición literaria e histórica proveniente de la Edad Media. Los datos históricos de la leyenda aparecen documentados ya en *La historia de la guerra de los judíos* de Josefo a la que hará substanciales cambios Egesipo en el siglo IV. Por su parte, las primeras formas de la leyenda tienen su origen en la *Gesta Pilatis* y en la *Vindicta Salvatoris*. La fuente inmediata de nuestras piezas, sin embargo, se encuentra en un libro misceláneo de textos píos escrito en catalán con el nombre de *Gamaliel*, el cual pertenece a la segunda mitad del siglo XV. Nuestras piezas derivan de alguna de las traducciones del *Gamaliel* al español publicadas entre 1522 a 1536.

6) A la luz de las diferencias y semejanzas entre el *Gamaliel* y nuestras piezas dramáticas, podemos concluir que el *Nican* no deriva del *Auto* sino directamente del *Gamaliel*.

7) La leyenda de la destrucción de Jerusalén significó, dentro del contexto novohispano, uno de los tópicos más importantes del siglo XVI. La destrucción de la gran ciudad de Tenochtitlan, fue concebida por los españoles como una señal divina por medio de la que Dios los escogía como sus principales soldados para propagar su palabra y

bautizar a los infieles, tal como había sucedido, dentro de la concepción distorsionada de la historia cristiana, en la destrucción de Jerusalén.

8) Por sus características etnodramáticas y por su lengua, el *Nican* debió de representarse hacia la década de 1530 mientras que el *Auto* muy probablemente formó parte de alguno de los repertorios de comedias *a lo divino* que traían a América algunos autores de comedias tales como el Sr. Luis Lagarto, el Br. Arias de Villalobos y el Sr. Gonzalo de Riancho hacia finales del siglo XVI, quienes eran contratados por las autoridades eclesiásticas para celebrar las fiestas del Corpus Christi y de San Hipólito.

9) Si las teorías de la recepción han planteado que la base fenomenológica del hecho literario se encuentra en la lectura, nosotros hemos visto que la base fenomenológica del hecho teatral se ha de buscar en su representación. Sólo reconstruyendo la teatralidad y los aspectos ideológicos que inciden en la comunicación teatral, es posible aproximarnos al significado de los textos dramáticos.

**A p é n d i c e :**

*Nican motecpana in inemiliztzin*  
*y*  
*Auto de la destrucción de Jerusalén*

# *Nican motecpana in inemiliztzin in Señor Santiago Apóstol*

Traducción del náhuatl al castellano de Fernando Horcasitas (1974)<sup>1</sup>

*Aquí se asienta la vida del Señor Santiago Apóstol y de cómo sucedió que destruyó a la gran ciudad de Jerusalén, a los judíos y a Pilatos. Aquí comienzan sus palabras, lo que dijo cuando mandó allá a Cayo. Así es que pasará de la gran ciudad de Roma a Jerusalén, a casa de Pilatos.*

## *Cuadro I*

*Vespasiano:* Hace tres años que desde aquí, desde Roma, le escribí a Pilatos.

## *Cuadro II*

*Habiendo terminado de hablar el Emperador, irá Cayo ante Pilatos. Le dará la carta al rey Arquelao, quien irá a dársela a Pilatos. Éste leerá la carta.*

*Pilatos:* ¿Cómo actuaremos? ¿Qué le contestaremos?

*Luego hablarán el rey Arquelao y otros*

*Arquelao:* ¡Oh gran señor! ¡Oh Pilatos! Se nota claramente que está enojado contigo el Emperador Vespasiano y te quiere asustar a ti! gran señor, a tu ciudad, a tu pueblo y a tus vasallos. Aquí están todos: muchos hombres valerosos y están aquí todas tus águilas, tus siervos. Si el Emperador te quiere causar algún daño, no podrá. ¿Cómo lo va a poder hacer? No ha de llegar a tu ciudad. Si acaso logran llegar ¿de qué les servirá? Aunque viniera a cercar la ciudad, tardaría mucho en tomarla. ¿A dónde irían a beber agua? Sus hombres tendrían que ir a tomar agua de Atecochco, la fuente del demonio, que está lejos. ¿Acaso no padecerán? ¿Acaso no se desanimarán sus hombres? ¿Acaso no abandonarán la empresa? Oh señor, tal como nosotros cuidamos a nuestra ciudad de Jerusalén, así cuida él su ciudad de Roma. Si le llegara nuestra contestación no nos veríamos obligados a pagar tributo; ya no lo pagaríamos, ni lo reconoceríamos.

*Luego [hablarán] otros vasallos.*

*Judíos:* ¿Cómo está esto, noble señor Pilatos? Ya te lo ha explicado el señor Arquelao. ¿Qué más podremos decir? Es cierto lo que dice y está de acuerdo con los deseos de nuestros corazones.

*Luego Pilatos vendrá acá; se sentará. Luego llamará a Cayo y al rey Arquelao.*

*Pilatos:* Ven, Cayo. Regresa y dile a Vespasiano que no lo reconozco como soberano. Yo soy el único que protejo a mi ciudad. Yo soy el rey de Jerusalén. Que él cuide su ciudad de Roma tal como yo cuido mi ciudad de Jerusalén.

---

<sup>1</sup>El presente texto es una copia diplomática tomada del libro de Fernando Horcasitas. 1974. *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*. México: UNAM [serie Cultura Náhuatl; Monografías, 17].

*Luego hablará Cayo.*

*Cayo:* Oh señor Pilatos, ¿cómo hemos de decir eso? ¿Así le he de hablar al Emperador? Te han engañado, no está bien lo que te dijeron: es como una enfermedad. Cúratela. ¿Qué estás haciendo? Si envías algo de tributo calmarás el corazón del Emperador.

*Luego se levantará; mirará furiosamente a Cayo. Luego le arrebatará el estandarte (?).*

*Pilatos:* Así podremos hablar, así podremos discutir. Vete, aléjate. No te vaya a pasar algo si te quedas aquí.

*Luego se irá Cayo. Se lleva a la Verónica.*

### *Cuadro III*

*Llega; saluda; le besa la mano al Emperador allá en Roma. Luego le dice:*

*Cayo:* Oh señor, ya fui a donde me enviaste. Regocíjate, pues traigo a una señora que se llama la Verónica, quien verdaderamente te va a curar. Pues tiene, trae de allá un lienzo en el cual quedó impreso el Santo Profeta. Ha sanado a muchos. Has de tener fe en lo que te digo, señor, pues te va a curar. Lo verás mañana, señor.

### *Cuadro IV*

*Hablará Cayo.*

*Cayo:* Mañana curarás al Emperador del rostro, Verónica. Y allí conocerás a un hombre que tiene nuestra misma fe: se llama Clemente. Háblale, dale lo que tienes, el paño. Pues entre los dos lo haréis: sanaréis al Emperador.

### *Cuadro V*

*Van a despertar a Clemente y todos van a la presencia del Emperador.*

*Luego habla Cayo.*

### *Cuadro VI*

*Cayo:* Señor: aquí está la Verónica, la cual por amor del Profeta y por amor a ti, abandonó todas sus posesiones en Jerusalén. Aquí ha venido con Clemente, discípulo del Santo Profeta. Sabe todo lo relacionado con su vida y milagros. Sabe que lo mataron con engaños, mentiras y calumnias. Yo mismo vi a donde padeció, donde levantaron la cruz y donde lo sepultaron.

*Clemente y Verónica saludan. Luego habla Clemente.*

*Clemente:* Escucha, señor. Cree firmemente en el Profeta, pues es el único Dios verdadero: Padre, Hijo y Espíritu Santo, y sólo hay ese Dios. Él creó, él hizo el cielo, la tierra y es el Dios de todos nosotros. Lo mataron allá en Jerusalén, pero esto se hizo con su consentimiento. Y has de creer, noble señor, que si él lo quisiera, podría llenar de arena todos los vacíos del mar (?). Pero

¿qué podremos hacer si él mismo decidió morir? ¿Acaso aceptaremos esto? Ciertamente no. Pues todos deben saber de su muerte. Aquí está su imagen impresa: te curará, lo lograremos. Así lo quiso, que te convirtieras, que rezaras, que te volvieras creyente. Y ahora yo te acerco [el lienzo] para que sane.

*Clemente le acerca la imagen a la cara. Allí habla el Emperador.*

*Vespasiano:* ¡Todavía no, Clemente! En un momento! Que me traigan mi corona imperial y mi espada de emperador.

*-Se arrodilla el Emperador. Luego hablará.*

*Vespasiano:* En verdad éstas son mi corona y mi espada. Ya purificado, ya fortalecido, saldré para Jerusalén y vengaré su muerte. Castigaré, destruiré a los malvados que cometieron el acto.

*Cuando termina de hablar le quitan la corona y la espada. Luego habla.*

*Vespasiano:* Ponme, oh Clemente, aplicame con tu propia mano el rostro del Santo Profeta, pues así lo desea mi corazón.

*Luego los dos, la Verónica, tocará [el rostro del Emperador con la sagrada imagen]. Se arrodillarán Clemente y la Verónica. Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* ¿Qué quieren? Que lo nombre, que lo pidan, todo lo que quieran se les dará. Que lo nombren. ¿Ciudades, oro, piedras finas de jade, cosas preciosas?

*Luego habla Clemente. Dice:*

*Clemente:* ¡Oh emperador Vespasiano! No queremos oro, ni cosas preciosas ni reinos, pues se sabe que se pierden, que son sólo polvo. No se tiene placer en ellos, no se goza por mucho tiempo. Se van demasiado rápidamente, como tus reinos temporales. Lo que nos preocupa es que desees el bautizo, y que creas en la fe de Jesucristo, quien murió en la cruz para redimirte. Convida a todos tus vasallos para que también lo deseen.

*Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Has hablado bien. Que así se haga. Que se predique en todas mis tierras, y que todos sean instruidos, bautizados.

### *Cuadro VII*

*Luego llama a Cayo.*

*Vespasiano:* Que se preparen para la guerra, para ir a Jerusalén. *Luego habla Cayo.*

*Cayo:* Como sufrías, oh señor, oh emperador, con tu enfermedad (?), no te avisé que Pilatos devolvió tu mandato de Jerusalén. Fui allá cuando me mandaste recoger el tributo, pero él se enojó. Escúchame, señor: te ha robado la ciudad de Jerusalén junto con todas sus tierras. Y cuando lo amonesté dijo: “Dile a Vespasiano que no lo reconocemos, que tal como a mí me preocupa mi ciudad de Jerusalén, que Vespasiano cuide de la suya, Roma. Nosotros cuidamos

bien a Jerusalén". Señor mío, y si no ruegan por mí algunos de sus nobles, me hubiera matado.

*Luego habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Ya está decidido mi corazón. Los castigaré por haber muerto al Santo Profeta. Ya están condenados, desahuciados, pues yo los destruiré. Que se les haga la guerra. Que los guerreros fuertes luchen contra Jerusalén. Se perderá; será conquistada. ¡Apresuraos, ya están preparados los barcos y las armas.

#### *Cuadro VIII*

*Después de sonar las flautas y los tambores llegan a Jafa. Allí se habla. Una vez [que Vespasiano] está preparado llevan [a Jafel] a su presencia. Se arrodilla y habla.*

*Jafel:* ¡Ten piedad de nosotros, oh gran señor, oh emperador! ¡No nos mates, no nos quemes! Aquí gobernarás desde tu casa de Jafa. Y te diremos cómo te podrás apoderar pronto de la ciudad de Jerusalén.

*Escucha esto el Emperador; luego habla.*

*Emperador:* Está bien. Es lo que quiere mi corazón.

*Luego saldrá, llevando a Jafel. Se asentará a la entrada. Los guerreros le hablarán a Pilatos.*

#### *Cuadro IX*

*Arquelao:* ¡Hazte fuerte, gran señor, tal como todos nos esforzamos! No va a ser fácil alejar a Vespasiano.

#### *Cuadro X*

*Luego subirá Pilatos [a la muralla de Jerusalén]. Le habla un hombre.*

*Judío:* Señor: aquí está el Emperador con su cetro (?) en la mano.

*Lo escucha. Luego habla.*

*Pilatos:* ése es el rostro que esperábamos.

*Habla el Emperador.*

*Emperador:* ¡Ah, con que tú eres el que dejé como guardián de mi casa en la ciudad de Jerusalén! Te ordené que pagaras el tributo anualmente. Y no sólo faltaste en eso: ibas a matar al oficial que te mandé. Y dijiste al devolver mi mensaje que yo cuidara bien de mi ciudad, tal como tu cuidas tu ciudad de Jerusalén.

Abre la puerta de la muralla en seguida. Entrégame la ciudad con todos sus tesoros. Si no haces esto pronto mi corazón hará lo que desea. De todos modos te venceré.

*Luego se aleja Pilatos para consultar a sus vasallos. De nuevo se aparta de ellos para ir ante*

*el Emperador. Habla.*

*Cuadro XI*

*Pilatos:* Vespasiano, no te conocemos. ¿De dónde te has levantado? Yo sólo soy el dueño de mi casa, de mi silla y de mi petate [de mi reino]. Y aunque tú no lo quieras, sacaremos la mano. Cuida bien a tus guerreros, Vespasiano, pues yo haré lo mismo con mis guerreros y mi ciudad. ¡Yo, el mero Pilatos, he retado con mis palabras al Emperador Vespasiano!

*Termina de hablar Pilatos. Luego el Emperador.*

*Vespasiano:* Aquí está mi corona de emperador y en mi mano la espada imperial. ¡Nadie te tendrá piedad, nadie te tendrá compasión.

*Cuadro XII*

*Se retira el Emperador. Vuelve. Combaten unos contra otros. Baja Pilatos de la muralla. Va Pilatos a ver. El Emperador está triste. Habla [Jafel].*

*Jafel:* ¡Oh gran señor, qué bueno que hayas venido! ¡Has venido a hacer la guerra contra esta ciudad! Pero, en verdad, en Jerusalén hay abundancia de provisiones. Allí hay toda clase de frutos de la tierra. Pero están cercados por la muralla, aunque son fuertes los habitantes. Esto lo sé ciertamente: no debes intentar capturar la ciudad por medio del hambre porque se defenderán largo tiempo. Debe ser rodeada por tus guerreros, tu gente, tus vasallos. Si la tomas sin combatir, ya no padecerás trabajos, ya no sufrirás. Yo lo sé; hazme caso; acepta mi consejo. Si recibes el consejo que ahora te doy, destruirás la ciudad.

*Luego habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Es cierto, Jafel, que debido a este sitio estamos muertos de sed. Me dan lástima mis guerreros. Nos darán mucho gusto tus consejos. ¿Cómo lograremos lo que propones? ¿Cómo regresaremos a Roma? ¿Cómo afirmaremos, cómo conquistaremos la gloria?

*Habiendo hablado el Emperador habla Jafel.*

*Jafel:* Oh gran señor: hay muchos venados grandes, de esos que se llaman caballos; y muchos toros. Andan en tu campamento y en tus tierras. Que se les mate, que se les quiten y se limpien las pieles. Cuando se haya hecho esto, que se lleven estos cueros y que se tapice el vallecito con ellos. Cuando se haya logrado esto manda que se llene de agua traída de Atecochco; el jagüey llamado del Demonio. Dentro de quince días se llenará el vallecito de agua y allí irán a beber tus soldados y tú. Te sentirás en Roma; habrás cercado la ciudad; los sitiados no aguantarán mucho y se entregarán.

*Terminan las palabras de Jafel.*

*Cuadro XIII*

*Luego Pilatos siente conmovido el corazón. Hablará.*

*Pilatos:* Es cierto lo que dijo Jafel, cuando muchas veces consultamos sobre la guerra. Pero tenía miedo que lo matara. ¿Por qué no lo hice? Estaría bien muerto. Siendo vasallo, dijo cosas contra su señor.

*Luego llama al rey Arquelao. Lo envía al Emperador. Dice:*

*Pilatos:* Ya que estamos así, Arquelao, quiero que vayas ante el Emperador para que le ruegues que no muramos en sus manos todos los hombres de Jerusalén. Pongo la ciudad en sus manos, con tal que no nos mate, con tal que no nos castigue.

#### *Cuadro XIV*

*Luego irán Arquelao [y otros] ante el Emperador. Se arrodillarán y dirá [Arquelao].*

*Arquelao:* Regocijate, oh Emperador, pues nos manda Pilatos a tu presencia. Pondrá la ciudad en tus manos junto con todo el pueblo de Jerusalén. Se humilla a tus pies para que no nos mates, para que no nos encarceles. Así viviremos unos días más. Dispónlo así, oh gran señor. Ten piedad de nosotros.

*El Emperador, contrariado, contesta.*

*Vespasiano:* Vete a decirle a Pilatos que ya no pondrá en mis manos la ciudad, pues para eso vine [para conquistarla].

#### *Cuadro XV*

*Luego se entristece Arquelao. De regreso abandona a su amigos, planta la espada en la tierra y se echa sobre ella. La espada lo atraviesa. Luego muere. Y los guerreros que lo habrán perdido de vista, lo ven muerto, echado sobre la espada. Lo llevan ante Pilatos. Lo acuestan. Llorarán. Luego se habla.*

*Monjes:* Oh señor Pilatos, ya fuimos a ver al Emperador. Le contamos de tu arrepentimiento pero nos rechazó. No tendrá misericordia de nosotros. ¡Nos destruirá!

*Aquí hablarán otros hombres.*

*Judíos:* Noble señor, cuando fuimos, nos abandonó Arquelao. Pensamos: "Tal vez tenga vergüenza". Después de haberlo perdido de vista lo fuimos a encontrar muerto. Estaba echado en el suelo sobre su espada. Se mató por su congoja.

*Llorará Pilatos; y luego dirá:*

*Pilatos:* Caballeros míos, nuestra fuerza ya no es igual, ya no moriremos una muerte natural. Para que no muramos todos, vayamos a ver al Emperador. Lloremos ante él; démosle, pongamos en sus manos la ciudad, a ver si su corazón lo desea. Pero antes que vayamos juntad todo el oro, el jade fino, las piedras finas, las perlas. Juntadlo todo para que sea molido y bebido. Si hemos de caer en manos de nuestros enemigos que no gocen mucho ni se hagan ricos con nuestros bienes. Cuando se haya hecho todo esto, en seguida pondremos en sus manos la ciudad de Jerusalén.

*Luego hablan los judíos.*

*Judíos:* Oh Pilatos, ¿qué nos has hecho? Porque tú nos obligaste. Oh Pilatos, ya ves, que

hubiera sido mejor que hubiéramos caído en sus manos. Oh Pilatos, ya no nos tendrá misericordia el Emperador.

*Luego dice Pilatos:*

*Pilatos:* No os acongojéis, señores: regocijaos. Pues pronto estaré ante Vespasiano y le suplicaré. Es seguro que nos perdonará. Que yo perezca, pero se apiadará de vosotros, señores.

*Luego se retirarán [los judíos] un poco; de nuevo vendrán. Hablan.*

*Judíos:* Ya que sucedió, Pilatos, lo que nos dijiste, ¿qué haremos? Dinos, danos alivio, pues nos morimos de sed.

*Luego habla Pilatos.*

*Pilatos:* Reconozco, señores, que he cometido un delito espantoso y que habéis sufrido por mi causa. ¡Soy un desdichado!

*Hablan algunos hombres.*

*Judíos:* Se nota eso en tu rostro, señor y te tenemos compasión, pues has sufrido con nosotros. Se perderán nuestras vidas, se perderá tu señorío, tu nobleza. Y no te servirá ir a donde resonaba, pues desaparecerá con tu ciudad, Jerusalén. Junto con nosotros se destruirá y eso es resultado de tu maldad. ¿Qué nos irá a pasar? Vayamos a postrarnos todos ante él, vayamos a llorar ante el Emperador. ¿Cómo querrá él que salga la cosa? ¿Nos tendrá compasión? ¿Se apiadará de nosotros?

*Llorará Pilatos, y llevará a sus vasallos a donde está el Emperador. Luego llamará a Tito con la mano. Hablará.*

#### *Cuadro XVI*

*Tito:* ¿Quién llama con la mano como si estuviera mudo?

*Dice un hombre:*

*Monjes:* Señor, es Pilatos. Te quiere llorar. te quiere pedir consejo.

*Tito:* Veremos lo que me quiere decir Pilatos.

*Luego se arrodillarán Pilatos y sus vasallos; Pilatos llorará ante Tito y hablará.*

*Pilatos:* ¡Oh Tito, señor soberano! Tú bien sabes lo que hice. Si hay culpa en mí en verdad confieso mi pecado, pues he fallado grandemente. Fui ante el gran señor, ante el Emperador. Pero fallé; esto lo confieso. Soy un miserable que me aproveché de sus propiedades, de sus bienes, del tributo de la ciudad que se pagaba anualmente. Yo me hice dueño del señorío, del reino del Emperador. Por eso he venido ante ti a llorar, a confesar. He pecado, he cometido faltas. Pongo a sus pies la ciudad, y él lo sabe. ¡Aquí está el culpable! ¡Que se apiade de mí!

¡Que nos permita vivir unos días más!

*Aquí termina de suplicar Pilatos. Luego habla Tito.*

**Tito:** He oído tu llanto y tu confesión, Pilatos. Pero tengo que hablar con mi padre, el señor Emperador. Puedes estar seguro de que lloraré por ti en su presencia: voy a interceder por ti.

#### *Cuadro XVII*

*Se devuelve Pilatos. Tito va ante el Emperador. Llega, saluda y habla.*

**Tito:** Has de saber, oh gran señor, que vino tu vasallo Pilatos a saludarnos. Y en verdad nos hicieron llorar sus desgracias, sus tristes palabras. Confesó su delito de haberse aprovechado de ti. Vino a caer ante ti, junto con sus principales. Vino a poner en tu poder la ciudad de Jerusalén. Teme por su vida; no vaya a ser que se la quites. Vino a llorar ante mí. Vino para que yo te ablande el corazón, noble señor, gran emperador.

*Habla el Emperador.*

**Vespasiano:** ¡Oh Tito! Ya no tendré misericordia de él, ni de sus principales, ni de su ciudad. Porque vengo a vengar la muerte del Santo Profeta. Bien sabes lo que opino de ellos, gracias a ese pobre que se enriqueció a mi costa, a sabiendas mías. ¡Cuántos de mis guerreros, de mis principales vine a perder aquí! Estoy furioso contra ellos. Además, sabes que yo había enviado aquí a mi viejo Cayo. Lo escuchó con enojo y despreció mi mensaje. Hubiera matado a Cayo si no hubieran intercedido algunos por él. No sólo eso, yo no quería venir pero, pensaba: "Tal vez nos salude, tal vez nos reciba". También amonesté al rey Arquelao para que me devolviera mis bienes, pero se me dijo que no me reconocían, que yo ya no era dueño de Jerusalén, que ya no cuidáramos de la ciudad de Jerusalén.

He aquí mi señorío. Él me entregará la ciudad, la cual caerá en mis manos. Que él sepa como ha de pasar. Ya no tendré compasión. Ya sabes, hijo mío, que he tenido en alto mi corona imperial y mi espada de emperador. Ya he dado mi orden: sólo con su muerte podrá pagar la muerte del Santo Profeta que mataron aquí. Ve a hablar con él. Dile que jamás lo perdonaré y que se hará como yo mando.

#### *Cuadro XVIII*

*Así termina. Cuando haya hablado el Emperador irá Tito ante Pilatos. Habla.*

**Tito:** Pilatos, ya hablé con mi padre el Emperador. Hice todo lo que pude por ti, rogué por ti, pero manda que entregues la ciudad y que te postres ante él.

*Se volverá Tito; hablará Pilatos.*

*Cuadro XLIX*

*Pilatos:* ¡Hermanos míos: ya veis cómo nos han abandonado nuestros dioses! Ahora habéis oído que yo mismo, junto con Tito, fui a contarle la verdad al Emperador. pero no sirvió de nada. ¿Qué decís? Hablad: ¿cómo será la cosa?

*Luego hablará Monques.*

*Monques:* ¡Oh soberano! ¿Qué podremos decidir? Ya no queda nada. ya no nos podremos defender. Tal vez deberíamos ir ante el Emperador para llorar en su presencia. Tal vez se compadezca de nosotros. Pero cuando vino acá su principal Cayo. tú te enfureciste cuando dijo: "Escucha mis palabras".

*Judíos:* ¡Está bien lo que ha dicho! ¡Así sea!

*Cuadro XX*

*Llega Pilatos ante los soldados del Emperador. Saluda. Habla. Pilatos.*

*Pilatos:* Oh nobles principales: vengo a implorar ante el Emperador. He venido a entregarle la ciudad.

*Cuadro XXI*

*Habla el Emperador.*

*Cayo:* Ya llegó Pilatos; hará súplicas en tu presencia.

*Vespasiano:* Que pase. Pero que sólo traiga a dos de sus principales.

*Tito:* Pasa, Pilatos, que el Emperador te llama.

*Judíos:* En verdad, Tito, descansa tu corazón. pues ha aplastado el orgullo de Pilatos.

*Se acerca al Emperador. Tito sale a su encuentro. Habla.*

*Tito:* Entrégame tu espada. No la llevarás en presencia del Emperador.

*Pilatos:* Señor, te ruego que me lo permitas.

*Tito:* Así sea, Pilatos.

*Pilatos llega ante el Emperador. Se arrodilla. Lleva su espada.*

*Pilatos:* ¡Oh emperador y gran señor! He llegado ante ti, yo el desgraciado de Pilatos. Soy tu vasallo. He venido a entregarte mi espada y mi ciudad. Todo lo entrego, todo lo que quieras. ¡Así sea! Admito que pequé, que soy un miserable, que merezco las piedras y los palos. Harás lo que quieras hacer de mí. Pero el petate, la silla, la ciudad, las cosas que gocé, eran del Emperador. Entrego en tus manos todo lo que me robé. ¡Oh desdichado de mí! ¿Tendrás piedad de mí? ¿Me

admitirá tu corazón? Que no quede así la cosa: ten siquiera misericordia de mis amigos que están aquí.

*Vespasiano: ¡Levántate, Pilatos!*

*Se levanta Pilatos. Le besaría la mano pero el Emperador se voltea. Habla.*

*Vespasiano: Pilatos: has hecho muchas cosas malvadas por las cuales no tendré piedad de vosotros. Oye esto, que será tu perdición:*

Lo primero es que por maliciosa orden tuya mataron aquí en la cruz al Santo Profeta que se llamaba Jesús Nazareno. Pues bien te diste cuenta, ya que reconocieron y confesaron que lo habían calumniado porque era de vida santa. Y ahora nos damos cuenta, por ser vosotros, que no le quisisteis orar; que no le fuisteis agradecidos. Porque si os enfermabais, él os curaba. Cuando moríais, os resucitaba. Por eso escucha: por su muerte os vengo a castigar. Y ahora una segunda razón, Pilatos: que tomaste lo que le pertenecía al Emperador en este lugar, su silla, su petate. Aquí no me reconociste como Emperador; me desobedeciste; te enriqueciste a costa mía, y año tras año te quedabas con el tributo que se recogía. Cuando te envié al anciano Cayo te enojaste con él porque venía a pedir el tributo y lo quisiste matar. Y así hiciste con mi mensaje; devolviste mis órdenes. ¿Qué hiciste, Pilatos? ¿Cómo lo hiciste? Lo tercero fue que cuando vine acá me asenté a la orilla de tu casa. Y fue horrible lo que me hiciste: nomás allí te presentaste, cuando en verdad me hacías la guerra. Y se dio cuenta mi corazón que en nada me temías. Y ahora que vine acá, ¿a cuántos mataron? ¿Cuántos serían los que cayeron? Cuando tuviste poder te volviste malo. ¿Acaso no recuerdas que cuando llegué a la muralla tú estabas allí? Enviaste un recado con el rey Arquelao. Me detuve en la muralla y te dije: "Reconoce al Emperador; sométete porque soy tu soberano y tu señor. Abre las puertas de tu ciudad". Pero dijiste: "Todavía no, estamos hablando y se consultará". Dijiste, "Cuida bien de vuestra vida; nosotros cuidaremos la ciudad". Después me retiré. ¿Quién soy? ¿Acaso crees que tú has de señorear y mandar en Jerusalén?

Estas y otras cosas que no menciono, Pilatos, son de las muchas que te dije cuando te hablé arriba de la muralla, diciendo que no te perdonaría, que llegarías a ver cosas terribles. No sólo tú, sino los nobles y moradores de la ciudad. En verdad verás lo que cae sobre ti.

*Habla Pilatos.*

*Pilatos: Oh gran señor mío ¿quién estará [en Jerusalén]? ¿Quién quedará con vida? A todos los he traído.*

*Luego tomará una cadena el Emperador y atará a Pilatos. Lo prenderán los guerreros. Habla el Emperador.*

*Vespasiano: Aquí están todos los judíos que trajo Pilatos. Que sean vendidos públicamente, pues son cautivos, esclavos.*

### *Cuadro XXII*

*Cayo lleva a Jacobo de la mano ante Vespasiano. Habla Cayo.*

*Cayo: éste me recibió en su casa cuando me mandaste aquí, señor. Me hizo conocer a la Verónica y me regaló muchas cosas. Así es que, amo mío, ten misericordia de él para que no caigan sobre él la piedra y el palo como a los otros. Me ha relatado cómo te curó la Verónica.*

*Vespasiano:* ¿Cuántos parientes tienes, Jacob? Enséñamelos, pues les tendré compasión.

*Los trae Jacob. Habla.*

*Jacob:* Has sido misericordioso, gran señor. ¿Quién quedará en Jerusalén? Ya están todos aquí. Ojalá vivamos unos días gracias a ti.

### *Cuadro XXIII*

*Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Ya veis, guerreros, que ha caído en nuestras manos la ciudad de Jerusalén Pero no sabéis qué tan lejos esté el gran rey Herodes, el gran soberano, quien es nuestro enemigo. Pero si abandonamos la ciudad, aunque lo dejemos como guardián, se apoderará de la ciudad, de la silla, cuando nos hayamos ido, cuando hayamos vuelto. No se nos vaya a enojar Herodes, no nos la quite, no se apodere de ella como lo hizo Pilatos. ¿Y ahora qué haremos? ¡Arrasemos a Jerusalén, destruyámosla! ¡Que no quede piedra sobre piedra! Así no sólo los castigaremos sino que ensalzaremos nuestra gloria.

*Juglar:* ¿Por qué será, señor emperador, amo mío, que todos los judíos que matamos están cagando oro?

*Otro hombre.*

*Hombre:* Oh señor noble, es tal como te lo cuenta. Escúchalo.

*Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* ¿Es así? Yo creo que es un malvado. Gozaremos de todas sus riquezas: se lo merece.

### *Cuadro XXIV*

*Se llevarán a Pilatos. Hablará Clemente.*

*Clemente:* Te ha favorecido Nuestro Señor, oh emperador, noble señor. Ruégale que recibas las cosas divinas, que te bautices. Manda que todos los hombres hagan lo mismo.

*Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Has sido bondadoso conmigo, Clemente. Me da mucho gusto. Regocija mi corazón. He creído con todo el corazón y creo todo lo que me enseñas.

### *Cuadro XXV*

*Se arrodillarán los vieneses ante el Emperador.*

*Vienés principal:* Nosotros tus vasallos, que cuidamos de tu petate, de tu silla, de tu hogar en Viena, hemos venido ante ti, nuestro amado señor. Ya sabemos que no recientemente, sino hace mucho tiempo, fueron recibidos en Viena: que cuando una persona ofendía al Emperador le tocaba la piedra, el palo, en Viena, su castigo de muerte. Y ahora Pilatos, que gobernó tus aguas y tus montes, te ofendió. No le debe faltar su castigo; a ti te toca decidir. ¿Acaso lo mandarás azotar? Nos lo llevaremos a tu casa en Viena, allí será nuestro prisionero. Sea como sea tu sentencia, Viena se sentirá honrada con ella. Dígnate atender las palabras que escuchas, gran señor.

*Contesta el Emperador.*

*Vespasiano:* Señores, ancianos, gobernantes: me parecen magníficas vuestras palabras. Es correcto lo que decís: yo mismo hice cautivo a Pilatos. Pero, ancianos, ¡cuántos murieron cuando fui a luchar contra esta fiera! (?). Así es que para siempre Roma será el lugar donde cumpla su sentencia. Así contesto a vuestras palabras.

*Vieneses:* No te vayas a ofender; escucha todavía un poco de nuestro discurso. Escucha, señor: estamos aquí los que cuidamos tus aguas y tus montes de Viena. Que no se hable contra nosotros, que no se diga mañana o pasado que el señor [Emperador] nos dio privilegios, igual que tú [y que se desacatan]. Que se haga [como lo quisieron] los emperadores que ya se fueron, que murieron. Lo concederá tu corazón: permitirás que nos llevemos a Pilatos, que se vuelva nuestro preso y que lo juzguemos allá en Viena.

*Habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Oh ancianos: me habéis dado gusto. Pero primero juntaré a mis principales. No sé cómo salga el consejo.

#### *Cuadro XXVI*

*Luego habla Cayo*

*Cayo:* Noble señor mío: que así sea. Que se haga tal como ellos te lo han dicho. Tal como dicen, te están favoreciendo; concédelo en nombre de su ciudad.

*Luego habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Ya que así lo desean vuestros corazones, señores míos, ¡les entregaré a Pilatos!

#### *Cuadro XXVII*

*Luego irán los ancianos ante el Emperador.*

*Vespasiano:* Venid a mí, pues me honra que mis madres y mis abuelos me hayan pedido esto; sabéis que Pilatos vivió de mí. Pero primero tendréis que poner a vuestros nobles como fiadores, pues si sale algo mal, o si soltáis a Pilatos, mi corazón se desquitará.

*Luego hablan los ancianos.*

*Vieneses:* Señor nuestro: las órdenes que nos habéis dado, que nos llevamos a Pilatos, nos han dado placer.

*Luego se llevan a Pilatos; habla el Emperador.*

*Vespasiano:* Ponedlo en sus manos, en manos de los que están allá. los nobles vieneses. ¡Que se lo lleven!

#### *Cuadro XXVIII*

*Estando ya preso llega un perro y aúlla. Luego pregunta Pilato.*

*Pilatos:* Señores míos, guerreros: ¿cuál es el perro que todos los días llora, aúlla, aquí junto a la casa?

*Habla la persona a la que le preguntó.*

*Carcelero:* Querido señor mío: es tu perro, el que vino de allá, de Roma. Te vino rastreando: te siguió. Llegó aquí; te vino siguiendo.

*Habla Pilatos.*

*Pilatos:* ¿Acaso no será posible para los señores dejarlo entrar hacia acá?

*Carcelero:* No será posible hacer lo que dices.

*Luego habla Pilatos.*

*Pilatos:* ¡Oh amigo mío querido! ¿Qué le vamos a hacer? ¡Soy un desgraciado! ¿No será posible, te ruego, que se lo lleven para que no lo oiga? Su aullar ha hecho llorar a mi corazón, lo ha angustiado.

#### *Cuadro XXIX*

*El esclavo habla en presencia de los ancianos.*

*Esclavo:* Señores nuestros aunque soy esclavo he oído que Pilatos no puede morir. Si me prestáis atención, os informaré. Permitid que yo os diga por qué no puede morir, o tal vez por qué sí pueda morir.

*Hablarán [los vieneses].*

*Vieneses:* Te lo agradeceremos. Dinos cómo se podrá hacer.

*Luego habla [el esclavo].*

*Esclavo:* Escuchadme, señores. Cuando mataron al Santo Profeta Jesucristo, cuando lo levantaron en la cruz sucedió que yo estaba presente. Pero escuchadme: cuando lo acostaron en la cruz, por orden del verdugo, primero le quitaron la ropa. Y la tilma se la quitaron: era muy preciosa, muy sagrada. Y apoderándose de ella los judíos vieron que hacía muchas maravillas a los que la tocaban con la mano. Así es que Pilatos la buscó, la tomó y la guardó con mucho respeto. Y a donde iba la llevaba y le daba felicidad; nunca se la quitaba. Tal vez todavía la traiga. Id a ver si en verdad la trae puesta. La tomaréis, se la quitaréis.

*Luego van; lo irán a ver; le buscarán la tilma. Una vez que la hayan buscado se la quitarán.*

*Pilatos:* ¡Ay, desgraciado de mí! ¿Quién os lo dijo?

*Luego cae; y por eso muere. Huirán los ancianos; se irán y volverán a ver si Pilatos está muerto.*



otra ley no he consentido.  
sino adorado y servido  
y honrado la idolatría. 30

#### SENESCAL

Tan impaciente padeces  
tus gemidos y pasiones  
que a ti mismo te enflaqueces,  
y a los tuyos entristeces  
y quiebras los corazones. 35

#### EMPERADOR

Ya mis orejas son llenas  
de consuelo y padecer,<sup>4</sup>  
mas las llagas y las penas,  
de consolar, son muy buenas  
y malas de padecer. 40

Los dioses en quien confío  
me dieron la enfermedad:  
no llores. senescal mío;  
ruega a su gran poderío  
que me otorguen sanidad. 45

#### SENESCAL

Señor, no puedo creer  
que nuestros dioses son tales,  
ni que tengan tal poder  
para quitar ni poner  
la vida de los mortales. 50

Mas ya sabes tú, señor,  
que cuando por rey tienen  
a César, tu antecesor,  
hubo un gran predicador  
profeta en Jerusalén, 55  
al cual seguía mucha gente  
porque daba sanidad  
en el cuerpo y en la mente,

como médico excelente  
de cualquier enfermedad. 60

Y era tan maravillosa  
su salud y su doctrina,  
que de envidia maliciosa  
le dio muerte dolorosa  
la sinagoga maligna. 65

Y después de sepultado,  
resucitó glorioso,  
y hay reliquias que han tocado  
a su cuerpo consagrado  
que sana a cualquier leproso. 70

#### EMPERADOR

Con la gran fe que en ti veo  
grande consuelo me pones,  
y todo aqueso bien creo,  
que con el mismo deseo  
me lo han dicho otros varones. 75

Por tanto, siervo prudente,  
ve luego sin que reposes;  
haz pesquisa entre la gente  
dese profeta excelente  
si creía en nuestros dioses.<sup>5</sup> 80

#### SENESCAL

¡De qué manera, señor.<sup>6</sup>  
me maravillo de vos!  
Nunca a dioses hizo honor,  
queste es del cielo Señor,  
hombre y Dios, hijo de Dios. 85

Por tanto, sería bien  
que un caballero fiel  
se parta a Jerusalén  
y alcance allá que nos den

---

<sup>5</sup>Dioses: *goces*, ms.

<sup>6</sup>*De qué manera*: en de manera, ms.

---

<sup>4</sup>*Padecer*: *parecer*, Rouanet.

alguna reliquia dél. 90

#### EMPERADOR

Oh amado siervo mío,  
si es como dices tú,  
yo desde aquí te envío,  
que en ver tu gran fe confío  
del gran profeta Jesús.<sup>7</sup> 95

al cual quiero prometer  
si él sana los miembros míos  
desta enfermedad tan fuerte,  
que yo vengaré su muerte  
en los pérfidos judíos. 100

Luego a la hora te parte,<sup>8</sup>  
lleva diez hombres contigo,  
y más quiero encomendarte<sup>9</sup>  
que a Pilatos de mi parte  
digas esto que te digo: 105

Dí que mando yo que ordene  
de pagarme sin engaños,  
y que enojado me tiene;  
que. ¿a qué causa me detiene  
el tributo de seis años? 110

#### SENESCAL

Señor, luego partiré.  
Rogad a Dios por buen viento.  
Quedad con Dios.

#### EMPERADOR

Con Él ve,  
y Él te guíe y te dé

---

<sup>7</sup>*Jesú*: apócope de Jesús.

<sup>8</sup>*Luego a la hora te parte*: así que parte en la siguiente hora.

<sup>9</sup>*Y más quiero encomendarte*: y además quiero encomendarte.

buen viaje y salvamento. 115

*Llegan el Senescal y su gente a Jerusalén.*

#### SENESCAL

Buen judío. sabio honrado.  
yo y esta gente de bien  
hubimos desembarcado  
en Asuria, y llegado  
hasta aquí a Jerusalén. 120

Gran merced recibiré  
nos recibáis al presente  
en vuestra casa, y tendré<sup>10</sup>  
que servir y pagaré  
la posada largamente. 125

#### JUDÍO

De grado os recibiremos.  
noble caballero. Entrad,  
que aunque no os serviremos  
como merecéis, haremos  
nuestra posibilidad. 130

Y si a lo que sois venido  
me descubris, yo os prometo  
que de mí seáis socorrido,  
honrado y favorecido  
en público y en secreto. 135

#### SENESCAL

Pues que me dais vuestra fe,<sup>11</sup>  
no os tendré cosa escondida,  
señor huésped, y os diré  
de dónde soy y qué fue  
la causa de mi venida. 140

Señor, yo soy senescal  
del Emperador Romano.

---

<sup>10</sup>*Tendré*: terné, ms.

<sup>11</sup>*Pues que me dais vuestra fe*: ya que me dais vuestra fe.

y él queda de lepra tal  
que no sanará su mal  
sino por divina mano. 145

Y [ha] su sacra majestad  
sabido que ha cuarenta años<sup>12</sup>  
que un profeta de verdad  
murió en aquesta ciudad,  
que obró misterios extraños. 150

que sanaba endemoniados  
y a los ciegos daba luz,  
y unos judíos malvados,  
de pura envidia indignados,  
le dieron muerte de cruz. 155

Y dicen que cualquier cosa  
que en su persona divina  
ha tocado es tan preciosa  
que a los enfermos reposa,  
da salud y medicina. 160

Si pudiese negociar  
que una reliquia bendita  
le pudiésemos llevar,  
yo lo quiero bien pagar,  
porque dar se me permita.<sup>13</sup> 165

#### JUDÍO

Noble y discreto varón  
yo, en vuestro servicio presto,  
digo que, por el amor  
vuestro y del emperador,  
quiero negociar aquesto; 170  
que cuando a cruz sentenciado  
le llevaban a poner,  
un paño en que fue limpiado  
su rostro y sudor sagrado  
le dio una santa mujer.

---

<sup>12</sup>Y [ha] su sacra Majestad: y ha sabido su sacra Majestad que hace cuarenta años.

<sup>13</sup>Porque dar se me permita: que me permita pagarle sus servicios.

El cual, como se limpiara,  
quedó en el paño imprimida  
tan al natural su cara  
cual la muerte nos la para.<sup>14</sup>  
fatigada y afligida; 180

y esta cara de excelencia  
quedó de tanta virtud  
que a cuantos con fe y creencia  
van, y con cualquier dolencia,  
a todos les da salud. 185

#### SENESCAL

Sed vos nuestro intercesor,  
que yo la hable y la vea.<sup>15</sup>  
y cure al emperador  
y vos prometo, señor,  
que muy bien pagado os sea. 190

*Sale la mujer Verónica.*

#### JUDÍO

Sálveos Dios, mujer honrada.

#### VERÓNICA

Bien vengades, noble gente.

#### JUDÍO

Esta campaña es llegada  
a vuestra noble posada  
a os hablar secretamente, 195  
porque se han informado  
de misterios que se han visto  
de aquella cara y traslado  
del rostro deificado  
que tenéis de Jesucristo.<sup>16</sup> 200

---

<sup>14</sup> Para: depara.

<sup>15</sup> La vea: vea a la Verónica.

Porque está Vespasiano,  
el emperador de Roma,  
tal que no hay cirujano  
que vuelva su rostro sano,<sup>17</sup>  
que de lepra no se coma. 205

Y envíaos a suplicar  
vais con él este camino,<sup>18</sup>  
que él lo quiere bien pagar,  
porque le vais a sanar  
con aquel rostro divino. 210

#### VERÓNICA

Sea secreto entre nos  
este caso, honrado hombre,  
que yo quiero irme con vos  
sólo por honrar a Dios  
y ensalzar su santo nombre. 215

Del cual yo le alcanzaré  
vida y gracia y sanidad,  
y esto yo lo cumpliré  
si en la católica fe  
creyere su majestad. 220

#### SENESCAL

Pues, señora, aparejad,  
pues hacéis merced tamaña.

#### VERÓNICA

Volved, que yo iré, en verdad,  
de muy buena voluntad  
con esta honrada campaña. 225

#### SENESCAL

---

<sup>16</sup>*Jesucristo: Jesuxpo, ms.*

<sup>17</sup>*Porque está Vespasiano: porque es la enfermedad de Vespasiano tan grande que no hay médico que lo pueda curar.*

<sup>18</sup>*Vais: vayas.*

Volved por esta señora.  
vosotros. desde aquí a un rato.  
pues ya sabéis donde mora.  
Yo y vos. huésped, ahora  
vamos [a] hablar a Pilato. 230

*Llegan donde está Pilato.*

#### SENESCAL

Beso las manos y los pies  
de vuestra gran Señoría

#### PILATO

Bien vengades. ¿Qué queréis?

#### SENESCAL

Suplicoos que me escuchéis  
aquesta embajada mía. 235

y esta carta imperial  
de aquel gran Vespasiano,  
que yo soy su senescal,  
de su Majestad real  
deste emperador romano. 240

El cual, en breves renglones.  
escribe que se me dé  
crédito a mis relaciones,  
y por las mismas razones  
que él me dijo os las diré: 245

Que él ya tiene protestado,  
contra vos, costas y daños,  
y que está muy enojado  
porque no le habéis pagado  
el tributo de seis años. 250

Y esto que no os lo perdona,  
mas como [a ] rey absoluto  
os manda que a mi persona  
le deis, y ante su corona  
lleve yo el tributo. 255

PILATO

No quiero leer la carta.

ARQUELAO

Señor, muy bien es se lea  
antes que de ahí se parta [el senescal].

PILATO

Con enojo y pena harta  
quiero ahora que se vea. 260

*Lee la carta.*

PILATO

La misma embajada es ésta  
que al mensajero escuchamos,  
y así por extenso puesta.  
Ved, señor, en su respuesta  
qué os parece que escribamos. 265

ARQUELAO

Señor, a mi parecer,  
vos tenéis buena ciudad  
y tenéis vos más poder  
para se la defender  
que él para la conquistar. 270

Decidle que en Roma estén  
en guarda de sus contrarios,  
que así haréis vos también  
guardando a Jerusalén  
de los vuestros adversarios. 275

PILATO

¡Sus, senescal, caminad!,  
partid luego en este día,  
y decí a su Majestad<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Y *deci a su Majestad*: y decirle a su

que guarde bien su ciudad.  
que así haré yo la mía.<sup>20</sup> 280

SENESCAL

Veis, huésped, cuan sin sosiego  
Pilatos me ha respondido.  
Señores, por Dios os ruego  
os partáis conmigo luego.  
antes que sea detenido. 285

Huésped, porque os satisfaga,  
tomad y quedad con Dios;  
y esto no os lo doy por paga,<sup>21</sup>  
mas yo os doy fe que haga  
que él se acuerde de vos. 290

Cubrid vuestras vestiduras  
disimulando, y salíos,  
que detrás desas alturas  
tienen las cabalgaduras  
vuestros mozos y los míos. 295

Aguijad y apercibíos,  
porque si somos buscados,  
cuando acuerden los judíos  
estemos en los navíos  
seguramente embarcados. 300

*Llegado está el emperador con la gente.*

PAJE

Vuestra Majestad real  
tenga por nueva muy cierta  
que es venido el mariscal.

---

Majestad.

<sup>20</sup>*Ansí haré yo la mía*: así haré yo con la mía.

<sup>21</sup>En esta escena se supone que el Senescal  
paga al judío su ayuda.

EMPERADOR

¡Oh, gran bien para mi mal!

PAJE

Ya, señor, está a la puerta. 305

SENESCAL

Alegraos, emperador,  
que si tienes fe perfeta  
yo os traigo grande favor  
de aquel gran remediador  
y verdadero profeta. 310

EMPERADOR

¡Oh, mi muy leal sirviente!  
¿Qué reliquia me has buscado?

SENESCAL

Traigo aquel rostro excelente  
que pintó divinalmente  
Cristo rey crucificado. 315

EMPERADOR

¿Cómo pudiste alcanzar  
tal cosa? ¿Quién te la dio?

SENESCAL

Yéndole a crucificar,  
le quiso esta dueña dar  
su toca, en que se limpió; 320

en la cual dejó en pintura  
de sangre su semejanza  
muy al propio su figura.  
Y a quien la dueña procura  
salud, con ella le alcanza. 325

Y fue rogada por nos,  
nos hiciese tanto bien,  
y ella por servir a Dios  
y por sanaros a vos,  
viene de Jerusalén. 330

Y aqueste santo varón,  
que la ley de Dios enseña,  
viene a vuestra salvación,  
según que en revelación  
le ha visto esta santa dueña. 335

VERÓNICA

A mi Dios crucificado  
esta noche supliqué  
por vuestra salud y estado,  
y a Clemente os ha enviado  
que os predique la fe. 340

CLEMENTE

Conviene a tu Majestad,  
para sanar su dolencia,  
que crea muy de verdad  
en la Santa Trinidad,  
tres personas y una esencia. 345

EMPERADOR

¡Trino y Uno omnipotente,  
desde hoy más te adoro y creo!  
Mas, tente ahora, Clemente,  
para que más dignamente  
alcance lo que deseo. 350

Di que ponga el camarero  
mi espada y corona, paje,  
encima de un repostero,  
que quiero hacer primero  
un voto y pleito homenaje. 355

Por mi corona y espada  
juro, si, como deseo,  
de Cristo salud me es dada  
que ha de ser por mí vengada  
su suerte en el pueblo hebreo. 360

Llegadme ahora a tocar  
en quien mi salud confía,  
y ayudadme a suplicar  
que le plega de sanar

el cuerpo y ánima mía. 365

*Aquí le llega la Verónica y se le cae la lepra.*

EMPERADOR

¡Oh, traslado divinal  
que en su sangre verdadera  
te pintó el rey celestial,  
que a mi dolencia mortal  
has dado salud entera! 370

Gócese el alma mía  
con muy grande admiración  
Tomen todos alegría  
pues Dios la salud me envía  
por tal dueña y tal varón. 375

Dignos son de recibirlos  
y honrarlos por tal misterio.  
Yo mismo quiero servirlos,  
darles villas y castillos,  
los mejores de mi imperio. 380

CLEMENTE

Por terrenos los tenemos  
esos castillos que dices;<sup>22</sup>  
tan solamente queremos  
que a los tuyos bauticemos  
y también tú te bautices. 385

EMPERADOR

Predicad que yo consiento  
que mi imperio se bautice,  
y aun yo mismo soy contento  
en cumpliendo el juramento  
que contra Pilato hice.<sup>23</sup> 390

---

<sup>22</sup>*Por terrenos*: esos castillos que dices ya los tenemos en nuestra tierra.

<sup>23</sup>Debido a que el Senescal no le ha mencionado todavía nada al Emperador respecto a la

Por eso, vos, senescal  
enviad a llamar luego  
al capitán general  
con mi ejército real:  
vámonos a embarcar luego. 395

*Ponen cerco a Jerusalén.*

EMPERADOR

Desta gente que ha gran rato  
que sobre el muro se para  
con militar aparato,  
decidme, ¿cuál es Pilato?

SENESCAL

Señor, aquél de la vara. 400

EMPERADOR

De vosotros, los que estáis  
arriba, decid, ¿cuál es  
Pilato?

PILATO

El que preguntáis  
Pilato, a quien vos buscáis,  
yo soy. Ved, ¿qué me queréis?<sup>24</sup> 405

EMPERADOR

¿Eres tú el gobernador  
aquel que su majestad

---

negativa de Pilato a pagarle el tributo, la condena del Emperador parece una falta de coherencia interna del texto. En las versiones en prosa el Senescal anuncia al Emperador la respuesta de Pilato. Por lo tanto, suponemos que el público conocía bien la leyenda y el autor de esta pieza no consideró necesario que el Senescal informara antes de la resolución de Pilato.

<sup>24</sup>*Qué me queréis*: para qué me queréis.

de aquel gran Emperador,  
César, nuestro antecesor,  
encomendó esta ciudad. 410

de lo cual tú me has debido  
el mi tributo real,  
y has seis años detenido,  
y demás desto has querido  
matar a mi senescal? 415

Y con la ciudad supimos  
que te alzas, por nuevas ciertas,<sup>25</sup>  
lo cual aquí te pedimos,  
mandamos y requerimos  
nos abras luego las puertas. 420

#### PILATO

Vos os podéis bien volver.  
que aquesta ciudad es mía  
y os la entiendo defender;<sup>26</sup>  
ni otro rey no ha de tener  
ni yo lo consentiría. 425

#### EMPERADOR

Por esta real corona  
te juro y por esta espada  
que, si alcanzo tu persona  
y en mi cárcel se aprisiona,  
que jamás sea perdonada. 430

-No basta mando ni ruego  
para con este judío.  
Capitanes, poned luego  
la ciudad a sangre y a fuego:  
haced vuestro poderío. 435

*Aquí dan batería a la ciudad.*

---

<sup>25</sup>Por nuevas ciertas: por noticias ciertas  
supimos que te alzas con la ciudad.

<sup>26</sup>Y os la entiendo defender: y la pienso  
defender.

#### EMPERADOR

Cúmplenos ya recoger  
hasta que otra cosa mande,  
que, según mi parecer,  
de agua para beber  
tenemos falta muy grande. 440

Lo cual proveído estará  
muy maravillosamente,  
que tanta agua se traerá,  
que muy sobrada estará  
para caballos y gente. 445

Y más os hago saber,  
que han venido dos testigos.<sup>27</sup>  
que nos han dado a entender,  
que no tienen qué comer  
ya los nuestros enemigos. 450

Y cumpliré muy bien velarlos  
porque por hambre se tomen,  
porque para sustentarlos  
las mulas y los caballos  
que se mueren ellos comen. 455

#### DUEÑA 1ª

¡Oh, ventura, y a qué punto  
me has traído a donde estoy!  
Que ha venido a ser difunto  
hijo y madre todo junto  
de hambre, siendo quien soy. 460

¡Oh, inocente criatura!  
¿Cómo te traje conmigo  
a morir en estrechura  
ya que yo de hambre pura  
padezca también contigo? 465

---

<sup>27</sup>Estos testigos son los judíos Jafel y Jacobo,  
quienes sirven de consejeros al Emperador y facilitan  
al ejército romano la toma de la ciudad de Jerusalén  
(*vid. Nican*).

*Entra otra dueña con otro niño muerto.*

DUEÑA 2ª

A vòs. la dueña que llora,  
vengo ayudar a llorar.  
Vedes aquí, mi señora,  
mi hijo que en esta hora  
se me acaba de expirar. 470

DUEÑA 1ª

¡Con cuán gran angustia vengo  
en necesidad tan fuerte!  
La vida que yo sostengo,  
por cierto que yo la tengo  
por mayor mal que la muerte. 475

Y pues todo el pueblo vemos  
que comen carnes de bestias,  
destos niños comeremos  
por vivir, que padecemos  
de hambre y guerra molestias. 480

DUEÑA 2ª

¡Oh, grande inhumanidad!

DUEÑA 1ª

Sí es, pero no muramos  
de hambre en esta ciudad,  
y en mi hijo comenzad.  
-Moza, guísale y comamos, 485  
que estamos aquí perdidas.  
Por Pilato y por el rey,  
hemos de ser homicidas  
nos de nuestras mismas vidas.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Rouanet interpreta los vv. 488-489 en forma de pregunta: "¿hemos de ser omicidas / nos de nuestras mismas vidas". Sin embargo en el manuscrito original aparecen como afirmación, lo cual me parece más lógico. A nuestro juicio, la frase se relaciona más con una lamentación que con una interrogación.

A necesidad no hay ley. 490  
Pura hambre lo mató  
y ella nos ha de exceder.

DUEÑA 2ª

¿Cuál madre a hijo comió?

DUEÑA 1ª

La tierra nos engendró  
y ella nos ha de comer. 495

DUEÑA 2ª

Aquí se puede cumplir  
lo que aquel profeta santo  
dijo que había de venir,  
que las gentes de lo oír  
recibieren gran espanto.<sup>29</sup> 500

Dijo que tiempos vendrían  
de tanta hambre y letijos<sup>30</sup>  
sobre ti, Jerusalén,  
que las madres comerían  
de hambre [a]sus propios hijos. 505

*Cómense el niño, y salen Pilato y Arquelao.*

ARQUELAO

Señor, ya nuestras batallas  
se nos van menoscabando  
y cúmplenos retirarlas,  
porque ya las vituallas  
se van todas acabando. 510

Muchos caballos padecen  
de hambre, y gente también,  
y con el mal que padecen  
ya desmayan y entristecen

---

<sup>29</sup>*Recibieren*: recibieron (ms. recibieren).

<sup>30</sup>*Letijos*: litigios.

a toda Jerusalén. 515  
 Y oiga caso nunca oído:  
 dos dueñas que se les han  
 sendos hijos fallecido  
 de hambre, y hanse comido  
 el uno asado, sin pan. 520

#### PILATO

Ya razón es que me entregue,  
 que mi corazón desmaya  
 y que paseando llegue  
 y al rey, Arquelao, le ruego  
 que a tratar las paces vaya. 525

-Vos, señor, id y os poned  
 delante su majestad  
 de rodillas, y haced  
 que nos reciba a merced,  
 y démosle la ciudad. 530

Como personas vencidas  
 con tal condición nos demos,  
 con que sean guarecidas  
 nuestras haciendas y vidas  
 y luego nos entreguemos. 535

#### ARQUELAO

-Emperador excelente,  
 no padezca esta ciudad,<sup>31</sup>  
 suplicamos humilmente<sup>32</sup>  
 yo y Pilato y nuestra gente,  
 y dámosle la ciudad. 540

Como personas vencidas  
 con tal condición nos damos<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>*Padezca*: parezca, Rouanet.

<sup>32</sup>*Humilmente*: sincopa de humildemente.

<sup>33</sup>*Damos*: demos, ms. Aun cuando en el original se repiten los vv. 531 a 535, seguimos el criterio de Rouanet al cambiar el tiempo de los verbos *dar* y *entregar*, a fin de hacer más

con que sean guarecidas  
 nuestras haciendas y vidas.  
 y luego nos entregamos.<sup>34</sup> 545

Ya vemos nuestra discordia  
 y la razón que tienes.  
 Tenednos misericordia  
 y deja en paz y en concordia  
 nuestras personas y bienes. 550

#### EMPERADOR

¡Ya, ya! Pilato no espere  
 partido, aunque se me den,  
 y si a merced se me diere,  
 yo he de hacer lo que quisiere  
 dél y de Jerusalén. 555

#### ARQUELAO

¿Qué os parece, hermanos míos.  
 desta respuesta tan dura?  
 Dejadme un poquito, íos,  
 darles allá a los judíos  
 nuevas de tanta tristura. 560

-Pues Fortuna quiere así,  
 yo torceré su esperanza,  
 y matarme quiero aquí  
 por que no tomen de mí  
 mis enemigos venganza. 565

*Aquí se mata el rey Arquelao.*

#### CRIADO

El rey se quedó apartado.  
 ¿Cómo se detiene tanto?  
 ¿se cayó de desmayado?<sup>35</sup>

---

comprensible el sentido de la frase.

<sup>34</sup>*Entregamos*: entreguemos, ms.

<sup>35</sup>*¿Se cayó de desmayado?:* si cayó de desmayado, ms.

Vesle aquí desesperado,  
¡Oh, caso de gran espanto! 570  
Vamos a dar, si queréis,  
la embajada y desventura.

PILATO  
¿Qué respuesta me traes?  
¿El rey Arquelao dónde es?  
Quédase allá, por ventura? 575

MOZO  
Señor, hanos respondido  
que te des tú y la ciudad,  
y que así, todo rendido  
sin condición ni partido,  
que él hará su voluntad. 580  
Y el rey Arquelao que oyó  
tal respuesta a su embajada,  
de nosotros se apartó,  
y allí se desesperó  
y se mató con su espada. 585

PILATO  
¡Oh, qué nueva tan terrible!  
De grande espanto y temor  
se defender no es posible  
y es consejo conveniente  
darnos al Emperador. 590  
[Mas] es mi deliberación<sup>36</sup>  
que luego a él caminemos  
y pedirle he yo perdón,  
que me duele el corazón,  
ver que por mí padecemos. 595  
Y en tanto, habéis de tomar  
todo el tesoro y molerlo,

---

<sup>36</sup>La conjunción adversativa *mas*, aun cuando aparece en el manuscrito original se encierra en corchetes como lo hace Rouanet a fin de darle sentido lógico a la frase.

y comerlo para manjar  
porque no puedan gozar  
nuestros enemigos dello. 600

Ya sabréis que he descendido  
a pedir paz y concordia,  
y por mí se la ha pedido<sup>37</sup>  
Tito, y nunca ha podido  
alcanzar misericordia. 605

Bien será que otra vez llegue,  
luego sin detenimiento,  
y de rodillas le ruegue  
y mi persona le entregue  
haga de mí a su contento. 610

—Emperador excelente<sup>38</sup>  
veis aquí a vuestro criado  
Pilato, muy obediente,  
como malo y delincuente  
a vuestros pies humillado. 615

Conmigo y mi espada os doy  
la ciudad que os he tenido  
usurpada hasta hoy.  
Hace de mí, que aquí estoy.  
lo que fuéredes servido. 620

#### EMPERADOR

---

<sup>37</sup>*Se la ha pedido Tito*: se le he pedido Tito, ms. Tito, hijo de Vespasiano, fue propiamente el que dirigió la campaña contra los judíos en Jerusalén y no su padre como dice la leyenda. En las versiones en prosa, Tito es un personaje muy importante, sin embargo en este texto sólo se menciona en esta ocasión. La leyenda cuenta que Pilato le pide a Tito que interceda por él a fin de conseguir el perdón del Emperador, pero éste se niega aun con las súplicas de su hijo. La versión náhuatl sigue en este punto a la leyenda (*vid. Nican*).

<sup>38</sup>Aquí hay transición de escena que no es explícita, por lo que empleamos un guión como hace Rouanet para distinguir ambas escenas.

Tu maldad y tu traición,  
de que ahora te arrepientes.  
causa que tu petición  
no sea digna de perdón  
por las razones siguientes: 625

Que por tomar amicitia [*sic*]  
con el que te negaste tú  
sentenciaste por malicia,  
contra razón y justicia,  
al gran profeta Jesús. 630

Por razón que usurpaste  
mi tributo y señorío  
y con mi ciudad te alzaste,  
y sobre esto maltrataste  
a Gaio, senescal mío. 635

¡Sus!. llevalde a aprisionar  
a cárcel fortalecida:  
a recaudo ha de estar  
cada cuando podéis dar.<sup>39</sup>

Y ha venido a mis oídos 640  
que la gente que allá queda  
en la ciudad detenidos,  
por no ser así rendidos  
se han comido la moneda.<sup>40</sup>

Y en nuestro poder habidos<sup>41</sup> 645  
tomarlos sin más debate,

---

<sup>39</sup>Rouanet considera que falta una parte al texto entre los vv.639 y 640. Es justificada su opinión puesto que el verbo "dar" sugiere la idea de un complemento directo. Muy posiblemente se perdió esta parte ya que en la leyenda el Emperador condena a Pilato a vivir en un calabozo en la ciudad de Viena donde se le daría diariamente una onza de pan y agua para que muriera de inanición (*vid.* Bofarull y Mascaró, 1857: 30).

<sup>40</sup>*Moneda*: sinéqdoque de tesoros.

<sup>41</sup>*Y en nuestro poder habidos*: y tenidos en nuestro poder, es decir, ya que son nuestros prisioneros.

todos juntos convencidos  
darle muerte a los judíos.  
abrirlos de parte a parte.

Y pos Jacob, para mientes. 650  
su huésped del senescal.  
sean libres sus parientes  
con sus hijos y sirvientes  
sobre seguro real.

*Sacan los soldados a los judíos.*

SOLDADO  
¿Quién quiere comprar judíos?<sup>42</sup> 655  
¡Ea, que venderlos quiero!

¡Ea, señores, servíos  
de aquestos esclavos míos:  
treinta doy por un dinero!<sup>43</sup>

Harto estoy de vocear; 660  
pues no me dan lo que pido  
yo los quie[ro] destripar  
por v[er] si podré sacar  
los tesoros que han comido.<sup>44</sup>

¡Oh, qué han comido de cosas 665  
los enemigos de Dios:  
aljófar, piedras preciosas!  
¡Oh, qué doblas tan hermosas!  
¡Mirad qué piezas de a dos!

CLEMENTE  
Emperador soberano, 670

---

<sup>42</sup>*Quiere*: quisiere, ms.

<sup>43</sup>Dice la leyenda que los cristianos quisieron tomar venganza de los judíos por haber comprado a Jesucristo a razón de 30 monedas. Ahora, los cristianos tratan de vender 30 judíos por una sola moneda (M.R. James, 1953: 159-160).

<sup>44</sup>Se supone que abren los cuerpos y sacan los tesoros.

pues tanto bien recibiste  
de aquella divina mano,  
bautizaos y sed cristiano.  
pues que a Dios lo prometiste.

EMPERADOR

Digo que soy muy ufano<sup>45</sup>                      675  
del bautismo recibir,  
pues soy el que en ello gano.  
Plégale a Dios soberano  
me dé gracias en le servir.

---

<sup>45</sup>*Ufano*: orgulloso en un modo positivo no en el sentido de vanidad que tiene actualmente la palabra (*DA*).

# **Bibliografía**

## Bibliografía

- Abrams, M. H. 1971. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.
- Acosta Gómez, Luis. 1989. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos [col. Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y Tratados, 368].
- Acuña, René. 1975. *Introducción al estudio del Rabinal Achi*. México: UNAM.
- Aguiar e Silva. 1981. *Teoría de la literatura*. Trad. Valentín García Yebra. 2ª ed. Madrid: Gredos [col. Biblioteca Románica Hispánica; Tratados y Monografías, 13].
- Aguiló Fuster, M. 1923. *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Alfonso X el Sabio. 1907. *Crónica General*. Madrid: Bailly Bailliére e Hijos [col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 4].
- Anzotegui, Ignacio B. (ed.). 1946. *La historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo: La destrucción de Jerusalén*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. 115-161.
- Arellano, Ignacio y Jesús Cañedo. 1991. *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Armstrong, Paul B. 1994. "Phenomenology". In *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Eds. M. Groden and M. Kreiswirth. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 562-566.
- Arrom, José Juan. 1967. *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. México: Andrea.
- Arróniz, Othón. 1979. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM [Instituto de Investigaciones Filológicas].
- ----- 1996. "Teatro misionero del siglo XVI". En *Historia de la literatura mexicana*. Vol 1. Coords. Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot. México: Siglo XXI / UNAM. 388-415.
- *Aucto de la destrucción de Jerusalén*. Códice manuscrito Núm. 14711. BNM. Fls. CXXXIX-

## CXLIV.

- Beristáin, Helena. 1992. *Diccionario de retórica y poética*. 3ª ed. México: Porrúa.
- Betancourt, Helia Gloria. 1990. "Teatro franciscano de evangelización en Nueva España". Diss. University of Pennsylvania (1990). Ann Arbor: UMI.
- *Biblia de Jerusalén*. 1975. Coord. José Ángel Ubieta. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Blecua, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia [col. Literatura y Sociedad. 33].
- Bobes Naves, María del Carmen. 1994. "El teatro". En *Curso de Teoría de la literatura*. Coord. Darío Villanueva. Madrid: Taurus Universitaria [col. Lingüística y Filología]. 241-268.
- Bonilla y San Martín, Adolfo (ed.). 1908. *Libros de caballerías*. Vol. II. Madrid: Bailly Bailliére e Hijos [col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 11].
- Bofarull y Mascaró, Prospero de. 1857. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. Vol. XIII. Barcelona: Imprenta del Archivo.
- Brody, Saul. 1974. *The Disease of the Soul. Leprosy in Medieval Literature*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Burgoa, Fray Francisco de. 1934. *Palestra historial*. México: Archivo General de la Nación.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1988. *El alcalde de Zalamea*. Ed., intr. y ns. José María Ruano de la Haza. Madrid: Espasa-Calpe.
- ----- 1994. *La vida es sueño*. Ed., intr. y ns. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia.
- ----- 1995. *Andrómeda y Perseo*. Ed., intr. y ns. José María Ruano de la Haza. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra, 1995.
- Cirlot, J. E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. London: Routledge & Kegan, 1971.
- *Códice Ramírez*. 1979. Ed. Manuel Orozco y Berra. México: Innovación.
- Corona, Carmen. 1993. "Elementos cultos y populares en el teatro de evangelización". En *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro*

*Español y Novohispano de los Siglos de Oro* Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 69-75.

- Covarrubias Horozco, Sebastián de. 1984. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Turner.
- Culler, Jonathan. 1978 [1975]. *La poética estructuralista*. Anagrama: Barcelona [col. Argumentos, 56].
- Chadwick, Henry. 1966. "The Circle and the Ellipse: Rival Concepts of Authority in the Early Church". In *Jerusalem and Rome: The Problem of Authority in the Early Church*. Ed. Clarence Lee. Philadelphia: University of Philadelphia. 23-36.
- Chimalpahín, Francisco San Antón. 1965. *Relaciones originales de Chalco Amequemecan*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz del Castillo, Bernal. 1968. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. 2 vols. México: Porrúa.
- *Diccionario de autoridades*. 1976. 3 vols. Madrid: Gredos.
- *Diccionario Catalá-Castelá*. 1977. Moll / Mallorca: Francesc de B. Moll.
- Domínguez-Hidalgo, Antonio. 1982. *Iniciación a las estructuras literarias*. México: Porrúa.
- Duvignaud, Jean. 1966. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry. 1993. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. 1926. 70 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- *Enciclopedia Hispánica. Macropedia*. 1987. Vol. 6. Kentucky: Encyclopaedia Britanica Publishers.
- Entwistle, W. J. 1925. *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*. London: University of London.
- Fernández de Moratín, Leandro. 1848. *Orígenes del teatro español*. Madrid: Rivadeneyra [col. Biblioteca de Autores Españoles, II].
- Foulché-Delbosc, Raymond. 1909. "Ystoria del noble Vespasiano". *Revue Hispanic XXI*

(1909): 567-634.

- García Icazbalceta, Joaquín. 1971a [1866]. *Colección de documentos para la historia de México*. México: Porrúa [col. Biblioteca Porrúa. 48].
- -----1971b [1886]. *Nueva colección de documentos para la historia de México*. Vols. 1-2. México: Kraus Reprint.
- Garibay, Ángel María. 1987. *Historia de la literatura náhuatl*. México. Porrúa [col. Biblioteca Porrúa. IV]. 121-159.
- Golden, Leon. 1994. "Aristotle". In *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Eds. M. Groden and M. Kreiswirth. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 40-44.
- González Peña, Carlos. 1966. *Historia de la literatura mexicana*. 9ª ed. México: Porrúa.
- Graniela-Rodríguez, Magda. 1991. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Heidegger, Martin. 1962 [1927]. *Being and time*. Trans. John Macquarrie and Edward Johnson. New York: Harper.
- Hermenegildo, Alfredo. 1994. *El teatro del siglo XVI*. Ed. R. de la Fuente. Madrid: Júcar [col. Historia de la literatura española. 15].
- Holub, Robert C. 1993. "Constance School ". In *Encyclopedia of Contemporary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. y comp. Irena Makaryk. Toronto: University of Toronto Press. 14-17.
- Hook, David. 1974. "The *Auto de la destrucción de Jerusalén* in Relation to its Source". *Bulletin of Hispanic Studies* LI: 335-345.
- -----1988. "The Legend of the Falvian Destruction of Jerusalem in Late Fifteenth Century Spain and Portugal". *Bulletin of Hispanic Satudies* LXV, 1 (January 1988): 113-128.
- Horcasitas, Fernando. 1974. *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*. México: UNAM [serie Cultura Náhuatl; Monografías, 17].
- Husserl, Edmund. 1969 [1931]. *Ideas: General Introduction into Pure Phenomenology*. Trans. W.R. Boyce Gibson. London/NewYork/: Humanities.

- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer*. Trad. J.A. Gimbernat y M. Barbeito. Madrid: Taurus.
- James, Montague R. (ed. and trad.). 1953. *The Apocryphal New Testament: Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses, with Other Narratives and Fragments*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press.
- Jauss. H. R. 1971. "La historia literaria como desafío de la ciencia literaria", en H. U. Gambrecht, H. R. Jauss *et al.* *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya.
- Josefus, Flavius. 1969. *The Jewish War*. Trad. G. A. Williamson. England: Penguin Book.
- Lafaye, Jaques. 1973. *Los conquistadores*. Trad. Elsa Cecilia Frost. 2ª ed. México: Siglo XXI.
- León Portilla, Miguel. 1982. *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. 9ª ed. México: UNAM [col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 81].
- López de Mariscal, Blanca. 1997. "La construcción de los personajes en el teatro de evangelización". En *El escritor y la escena V*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 123-130.
- Loughlin, Marie H. 1993. "Intention / Intentionality". In *Encyclopedia of Contemporary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. y comp. Irena Makaryk. Toronto: University of Toronto Press. 564-566.
- Medieta, Gerónimo de. 1971. *Historia eclesiástica indiana*. 2ª ed. facsímil. México: Porrúa [col. Biblioteca Porrúa, 46].
- Meregalli, Franco. 1989. *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Atlanta: Rodopi.
- Moreno de Alba, José. 1996. "El español mexicano". En *Historia de la literatura mexicana*. Vol 1. Coords. Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot. México: Siglo XXI / UNAM. 103-127.
- Motolinía (Benavente), Fray Toribio de. 1985. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Georges Baudot. Madrid: Castalia [col. Clásicos Castalia, 144].
- ----- 1969. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Edmundo O'Gorman. México: Porrúa [col. Sepancuantos].
- Olivarría y Ferrari, Enrique de. 1961. *Reseña histórica del teatro en México*. Vol. I. México: Porrúa. 1-15.

- Oviedo, Gonzalo Fernández de. 1959. *Historia general y natural de los indios*. Ed. Juan Pérez de Tudela Bueso. 5 vols. Madrid: Atlas.
- Paso y Troncoso, Francisco del. 1907. "*La destrucción de Jerusalén. Auto en lengua mexicana*". En *Biblioteca náhuatl*. Vol I., cuaderno 4. Florencia: Imprenta privada.
- Paul, Stephen de. 1993. "Phenomenological criticism". In *Encyclopedia of Contemporary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. y comp. Irena Makaryk. Toronto: University of Toronto Press. 139-144.
- Peña, Margarita. 1989. *Historia de la literatura colonial: periodo colonial*. México: Alhambra Mexicana.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1994. "La teoría literaria en el siglo XX". En *Curso de teoría de la literatura*. Coord. Darío Villanueva. Madrid: Taurus [col. Lingüística y Filología]. 69-97.
- Propp, Vladimir, et al. 1977. *Morfología del cuento, seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Trad. Lourdes Ortiz. 3ª ed. Madrid: Fundamentos [col. Arte: serie Crítica, 21].
- Quiñones Melgoza, José. 1992. *Teatro, historia y dramaturgia. Vol. IV. Teatro escolar y jesuita* Coord. Héctor Azar. México: CONACULTA.
- Recchia, Giovanna. 1993. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglo XVI*. México: Centro Nacional de Investigaciones Científicas Teatro Rodolfo Usigli.
- Reyes Peña, Mercedes de los. 1988. *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*. 3 vols. Sevilla: Alfar.
- Ricard, Robert. 1986. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Trad. Ángel María Garibay. México: FCE [col. Obras de Historia].
- Rojas Garcidueñas, José. 1939. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: UNAM [col. Biblioteca del estudiante universitario, 4].
- -----1973. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México: SEP [col. Sepsetentas, 101].
- -----1976. *Tres piezas teatrales del virreinato*. México: UNAM [Instituto de Investigaciones Estéticas].

- Rouanet, Léo. 1901. *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Barcelona: L'Avenç ; y Madrid: Murillo [col. Bibliotheca Hispánica].
- -----1979 [1901]. *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Vol. 1 Hildesheim / Nueva York: Georg Olms Verlag.
- Ruano de la Haza, José María y John Allen. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia [col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 8].
- Ruiz Ramón, Francisco. 1971. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Vol. I. 2ª ed. Madrid: Alianza [col. El libro del Bolsillo].
- Sahagún, Fray Bernardino de. 1956. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. 4 vols. Ed. Ángel María Garibay. México: Porrúa.
- Sanford, Eva Mathews. 1935. "Propaganda and Censorship in the Transmision of Josephus". *Transactions and Proceedings of American Philological Asociation* 66: 140-142
- Schellenberg, Elizabeth. 1993. "Reader-response criticism". In *Encyclopedia of Contemporary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irena Makaryk. Toronto: University of Toronto Press. 171-174.
- Suetonio, Cayus. 1957. *The Twelve Caesars*. Ed. Robert Graves. Harmondsworth / Middlesex /Baltimore: Penguin Book [col. Penguin's Classics, L72].
- Surtz, Ronald. 1992. *Teatro castellano de la Edad Media*. Madrid: Taurus [col. Clásicos Taurus, 13].
- Sten, María. 1974. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México: SEP [col. Sepsetentas, 120].
- Tácito, Cornelio. 1965. *Historias*. Ed. y trad. Carlos Colume. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe [col. Austral, 462].
- Tomachevski, Boris. 1928. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Wardropper, Bruce W. 1967. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid: Anaya [col. Temas y Estudios].

- Williams, Jerome. 1983. *El teatro de evangelización en México durante el siglo XVI: reseña histórico-literaria*. Diss. Yale University, 1980. Ann Arbor: UMI.
- Williams, Jerry. 1992. *El teatro del México colonial. Época misionera*. New York: Peter Lang [col. Ibérica, 4].
- Wright, Stephen K. 1989. *The Vengeance of Our Lord. Medieval Dramatization of the Destruction of Jerusalem*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies [col. Studies and Texts, 89].

Date sent: **Tue, 15 Dec 1998 19:25:28 -0800**  
To: **nxcga@uottawa.ca**  
From: **Luis Carlos Salazar <lsalazar@uacj.mx>**

Dear Miss Nicole Charette:

It's a pleasure to hear from you. I received a letter from Miss Francine Lamadeleine in the sense I forgot to include some pages in my thesis according to the Table of the contents. I realized that the pages missing are related basically to the chapter "Conclusiones". On the other hand, I realized that in some cases the copies do not correspond to the Table of the contents because the last copies I made were different than the version printed by my own in other computer program a day before. Under these circumstances, I propose two options:

- a) I would send to you the pages missing of "Conclusiones" and a new table of contents according to the copies you have. However, you would have to remove the title page regarding "La destruccion de Jerusalem en el contexto ..." and adding a white page before the chapter of "Apendice...".
- b) I would send to you four new sets of copies accurately reviewed.

Thanks a lot for your attention and I will be delighted to hear from you soon.

Luis Carlos Salazar  
Email: lsalaza@uacj.mx  
Ciudad Juarez, Chihuahua, Mexico.