

*Literariedad, teología e intertexto
en el teatro novohispano*

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez
Salvador Vera Ponce



*Literariedad,
teología e intertexto
en el teatro novohispano*

*Literariedad,
teología e intertexto
en el teatro novohispano*

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez
Salvador Vera Ponce

Esta obra ha sido dictaminada académicamente, y de manera favorable, por María Isabel Terán Elizondo, José Luis Raigoza Quiñones y Alberto Ortiz, todos ellos profesores investigadores de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

PRIMERA EDICIÓN: 2018.

COORDINACIÓN, DISEÑO Y EDICIÓN: Pictographia Editorial.

IMAGEN DE PORTADA: Sofia Bassi, *Y se vieron*, 1966, óleo/madera,
100x84 centímetros, Colección Banco Nacional de México.

Derechos de esta edición: ©Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez. ©Salvador Vera Ponce.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los autores.

Esta publicación fue financiada con recursos federales PFCE.

ISBN: 978-968-5789-55-4.

IMPRESO EN MÉXICO—PRINTED IN MEXICO

Personajes
y
dramaturgia novohispana

El bien y el mal en los personajes de la obra dramática colonial *El pobre más rico*

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

Introducción

Los antecedentes del teatro americano de la etapa novohispana deben buscarse en la dramaturgia española, arraigado en la tradición medieval, época en la que se afianza la técnica y la expresión poética. A principios del siglo XVI se abre una nueva fase, se tratan otros asuntos, no ya propiamente religiosos como en los autos sacramentales, aunque éstos se continúan creando hasta el siglo XVII, como señalan Diez Echarri y Roca Franquesa: «De un lado, pues, el teatro de principios del XVI ofrece innovaciones; de otro, sigue fiel a la tradición medieval».¹

Las obras dramáticas religiosas creadas en los virreinos se insertan en la tradición española del *Código de autos viejos* o *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, que contiene noventa y seis piezas de asunto variado, tanto del Antiguo como del Nuevo

^{1/1} Diez-Echarri y Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, p. 72.

Testamento, a saber, la Navidad, la Pasión, la Circuncisión, la Resurrección, la Asunción, entre otros. También el tema de la muerte siguió teniendo importancia en el teatro del siglo XVI, a veces enfocado desde un punto de vista satírico, por ejemplo, la *Farsa de la muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, y en una de las más representativas y famosas: *Las cortes de la muerte* de Micael de Carvajal. Es así que «La transición de lo medieval a lo renacentista está representada por Juan de la Encina [...] llamado el padre o «patriarca del teatro español». Haya sido o no el verdadero fundador [...] el hecho es que se le tiene por tal [...] y con él se abre una nueva era en la dramática castellana».²

En los territorios americanos se generó un ambiente religioso que determinó las artes y la vida misma. Desde la segunda década del siglo XVI llegaron numerosos frailes de distintas órdenes religiosas a predicar el evangelio y convertir a los naturales al cristianismo, por esto utilizaron diversos métodos, entre los cuales el teatro fue uno de los más eficaces, ya que sabían que los nativos gustaban de realizar ceremonias acompañadas de cantos y danzas equiparables a las representaciones hispánicas. Los frailes se inspiraron en pasajes de la Biblia para lograr su objetivo; se creó un teatro para la evangelización que cubrió un periodo aproximado de cincuenta años, cuyos títulos aluden a Sacramentos como el Bautismo y el Matrimonio, ya que los predicadores requerían persuadir a los indígenas para que practicaran las virtudes cristianas y cumplieran con los mandamientos de la ley de Dios.³

^{2/} *Idem*, p. 275.

^{3/} Cfr. José Rojas Garcidueñas, *Teatro de Nueva España en el siglo XVI*.

Este teatro catequístico tiene su importancia en la historia de la dramaturgia novohispana, sin embargo, también se cultivó el teatro de orientación religiosa y/o de circunstancia que se representaba, en ocasiones especiales, ante las autoridades civiles y eclesiásticas. Es indudable que en el contexto americano floreció el ingenio, ya que se sabe que había quienes se dedicaban a la creación dramática por encargo de las autoridades y percibían un ingreso económico; además, los miembros de órdenes como la de los jesuitas también gustaban de representar piezas teatrales sobre asuntos religiosos, con la intención de reafirmar la fe, transmitir un mensaje, ya sea didáctico o moralizante a los espectadores.

En el contexto del Perú se identifican diversos títulos de obras dramáticas, como *Ollantay*, *El hijo pródigo* y *El pobre más rico*, una de carácter anónimo y las otras atribuidas a autores concretos. El objetivo del presente ensayo consiste en analizar el hacer y el decir en los distintos personajes en *El pobre más rico* para evidenciar su inclinación hacia el bien o hacia el mal, ya que mediante el contenido de los diálogos se pretendía dar un mensaje de orientación moralizante y didáctico a través del discurso, que resultaría contundente en los espectadores, pues una obra no sólo podría ser divertida sino también aleccionadora. Se parte de lo que afirman Raquel Chang y Mantelli en torno a que la pieza de Centeno de Osma está en el eje del teatro de orientación catequística. La traducción con la que se trabajará es la de J.M.B. Farfán, incluida en la antología que prepararon José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid y que titularon *Teatro indoamericano colonial*.

Asimismo, se considerará que en todo contexto socio-cultural pervive una moral que se define como un conjunto de normas que se transmiten de forma generacional, evolucionan a través

del tiempo y cumplen la función de orientar la conducta de los miembros de la sociedad. No puede negarse que la moral tiene una base social y es de suponerse que el valor moral perfecciona al individuo. Se busca que éste cultive la virtud, entendida como «[...] una propiedad de los actos honestos, en cuanto que se repiten y dejan en el sujeto una huella que facilita la buena conducta».⁴

*El pobre más rico y
el estado de la crítica*

En la literatura que se logró rescatar en el virreinato del Perú, se identifican cantos y obras dramáticas de gran calidad. Alcina Franch, respecto a la originalidad de las obras quechuas que se rescataron, asegura que «[...] esta producción dramática plantea los mayores problemas y dudas en lo que se refiere a su autenticidad o a su pureza, llegando algunos autores incluso a negar la existencia de tales manifestaciones en época precolombina».⁵ Los amautas se cree que se encargaban de la creación de comedias y tragedias representadas ante las autoridades; versaban sobre asuntos épicos, militares, gestas heroicas y se acompañaban de música y danza. Mantelli, por su parte, sostiene que «la vinculación e influencia entre el teatro español del Siglo de Oro y el teatro quechua colonial ha sido considerada a partir de elementos pertenecientes a la tradición del teatro didáctico y religioso de éste último, y los del teatro profano

^{4/} Raúl Gutiérrez Sáenz, *Introducción a la ética*, p. 189.

^{5/} José Alcina Franch, *Mitos y literatura quechua*, p. 19.

y religioso del teatro aureo». ⁶ Sin duda, en el siglo XVI las representaciones tenían como fin evangelizar a los naturales, pero también de forma paralela se desarrolló un teatro de orientación religiosa, y de acuerdo a ciertos acontecimientos de importancia en la época, tenía como fin reafirmar la fe y/o celebrar la llegada de algún funcionario español. La obra a estudiar, *El pobre más rico*, según Alcina Franch, también recibía el título de *Yauri Tito Inca*.

Al analizar el teatro indoamericano de la etapa colonial deben considerarse «[...] los aportes de la cultura española y los aportes de las culturas precolombinas. Por otra parte, es necesario diferenciar las traducciones de obras españolas en lenguas autóctonas y obras en que aparecen la mezcla de elementos cristianos–españoles y pagano–indios». ⁷ El estado de la cuestión señala que la pieza dramática *El pobre más rico* se adjudica a Gabriel Centeno de Osma, clérigo que se desempeñó en el barrio de Belén en el Cuzco, y el texto demuestra su amplio capital cultural. Se ha asegurado que la obra pertenece a la etapa de transición del mundo inca a la colonia, «[...] porque se siente la nostalgia de ese periodo [...] el autor demuestra que conoce el barrio de Belén en la ciudad del Cuzco, en donde se sitúa la obra y precisamente en ese barrio se construyó una Iglesia en 1563». ⁸ Por su parte, Humberto Suárez Álvarez afirma que la obra se representó en el periodo comprendido de 1562–1600.

Teodoro Meneses ubica su creación en el siglo XVII, en concreto después de la tercera década y asegura que tiene marcada

^{6/} Silvana Mantelli, «Usca Paucar y el Pobre más rico: la idea de espectáculo en dos obras coloniales quechuas», en *Revista Cátedra de Artes*, p. 58.

^{7/} José Cid Pérez et al., «Antemural», en *Teatro indoamericano colonial*, p. 15.

^{8/} «Estudio de la obra». *Idem*, p. 312.

influencia de los autores españoles, como Góngora y Calderón de la Barca. Asimismo, estableció un diálogo intertextual con *La vida es sueño*, y confirma la idea que el autor leyó a los grandes autores de la literatura española de su tiempo. José Cid Pérez, no obstante, critica lo que considera una sobreinterpretación y no debe negarse la capacidad creativa de los escritores americanos.

Augusto Tamayo Vargas la ubica como una joya de la literatura quechua, en la que se percibe el mestizaje cultural, y supone que «La realización del drama debió producirse en el primer siglo de la Conquista, ya que se escenifica a los incas aún con fuerza moral y se muestra el esplendor del Incanato».⁹ Algunos más señalan que se escribió entre 1600 y 1640. El crítico señala que J.M.B. Farfán hizo una traducción en 1938, en el Instituto Superior de Lingüística y Filología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el mismo recinto académico, Teodoro Meneses hizo una traducción en 1940, que publicó en la revista *Sphinx*, por lo cual realizó un análisis intertextual con *El mágico prodigioso* de Calderón y destacó la influencia de Góngora con *La flor de la maravilla*, además identificó influencia de Garcilaso de la Vega y Santa Teresa.

*Concepto de personaje y
naciones sobre el bien y el mal*

Cada género literario presenta determinadas características y el dramático se diferencia de la lírica y la narrativa porque se escribe con

^{9/} Augusto Tamayo Vargas, prólogo a *El Apologético* de Juan Espinosa Medrano, p. XLIX.

la intención de ser representado. En la obra de teatro se identifican personajes, situados en determinado contexto, en cierto espacio y época, que presentan relaciones de conflicto, de armonía. Además, «el drama, a su vez, procura representar también la totalidad de la vida, pero a través de acciones humanas que se oponen, de suerte que el eje de aquella totalidad está en la colisión dramática».¹⁰ El conflicto es un elemento que no puede faltar en toda obra dramática, los personajes interactúan a partir de este tipo de relaciones que se establecen entre ellos, de antagonismo y/o contraposición, verbigracia, los malos *versus* los buenos.

Kayser establece una distinción entre los que define como géneros de lo dramático, esto es, de espacio, de personaje y de acción. El primero se genera cuando el autor se enfoca a tratar el transcurso de la vida y el personaje no cumple una función primaria y sólo representa la unión externa entre los cuadros. El drama de espacio se ha identificado también como histórico, en el que se ubican acontecimientos tristes y trágicos. El drama de acción se define en tanto «[...] un suceso se convierte en portador de la estructura, crea la tensión temporal y campea sobre todo el mundo dramático, dicho suceso se condensa en acción [...] En la acción se busca el principio, el medio y el fin».¹¹ El drama de acción se inclina de forma especial hacia la tragedia.

En el drama de personaje se relaja la acción, se dramatiza la historia a partir de este componente, por ejemplo, en *El Fausto* la unidad radica precisamente en él y de él se derivan, el principio,

^{10/} Vitor Manuel de Aguiar E. Silva, *Teoría de la literatura*, p. 192.

^{11/} Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 494.

el medio y el fin. El protagonista puede estar orientado de forma espacial hacia lo trágico; sin embargo, no debe olvidarse que el mundo dramático se integra por sucesos, personajes y espacio, elementos que forman una unidad en la obra de teatro.

En el caso de *El pobre más rico*, se trata de un drama de personaje por el título, que alude a Yauri Titu, quien desde el principio lamenta su mala fortuna, se muestra inconforme con su pobreza, lo cual lo lleva a la infelicidad; cree que ser rico conlleva la tranquilidad, el bienestar y la placidez. La obra también puede ubicarse como un drama de acción(es) porque las realizadas por los personajes, sobre todo el principal, son determinantes, pues decide hacer un pacto con el demonio que finalmente lo hará vivir en la angustia hasta que puede anularlo al emprender el viaje hasta Belén; esto es, se trata de acciones que determinan su vida en el mundo de la ficción. Mantelli menciona que en el texto se refleja también el proceso de conquista y colonización que vivió el pueblo andino y que conllevó cambios políticos, sociales y culturales de trascendencia.¹² El príncipe Inquil Ttupa rememora el pasado del Imperio al decir a su amada Umiña: «Quisiera Cori Coyllor,/ ser el grande Manco Capac;/ venciendo al Cusco,/ tu amante ser./ Quisiera, Ñusta Gloriosa,/ ser Inca,/ hijo del Sol [...]».¹³ Justo cuando los personajes contraen matrimonio, el esposo muere; quizá este hecho no debe ser interpretado de mane-

^{12/} Cfr. Silvana Mantelli, «Expresiones de lo autóctono y transformación del modelo en dos obras andinas coloniales: El pobre más rico y Usca Paucar», en *Revista Artescena*, p. 73.

^{13/} Gabriel Centeno de Osma, «El pobre más rico», en *Teatro indoamericano*, op. cit., p. 210.

ra literal, puesto que podría simbolizar la caída del Imperio, la muerte de la nobleza indígena y el inicio del régimen colonial.

Los personajes en los géneros dramático y narrativo son de gran importancia, pues son ellos los que realizan las acciones, que son elementos medulares en la ficción, y se definen como un efecto de sentido, de tipo moral o psicológico, logrado mediante ciertas estrategias discursivas, para crear el universo de ficción deseado. En una obra literaria se etiquetan los rasgos de personalidad correspondientes y se juzga el valor de las acciones que realizan los personajes, por lo cual se les asigna un «nombre», a veces abstracto y capaz de resumir toda la cadena de acciones concretas: valor, cobardía, integridad moral, entre otras. En el personaje puede ocurrir una transformación del orden de lo físico, de lo moral o de lo psicológico. El estatuto de cada uno depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y *actos de habla*.¹⁴

Las ideas sobre el bien se han discutido desde la antigüedad en filósofos como Aristóteles, quien en su libro *Moral, a Nicómaco* expresa que el bien es el fin de todas las acciones del hombre, y de este principio se deduce su definición. En todas las épocas históricas aparecen el bien y el mal en la vida de los seres humanos, las luces y las sombras. Históricamente siempre se ha tenido la experiencia de la guerra, las injusticias sociales, las inmoralidades y los desenfrenos. El mal impacta, asombra y deja huella en las almas que aún no sanan cuando acaecen otros hechos que pueden traer consecuencias sociales y políticas, por ejemplo, las guerras que

^{14/} Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.

continuamente emprendían los aztecas contra otros pueblos para someterlos y desposeerlos en el contexto prehispánico, así como la guerra de conquista española que dejó un saldo de muerte y esclavitud para los indígenas; o bien, la ofensiva por el poder que se suscitó entre los hermanos Huáscar y Atahualpa, los herederos del inca Huayna Cápac, a la que siguió la beligerancia de conquista del Perú por parte de los españoles.

El mal corrompe los espíritus y frustra la vida de los hombres, los hace infelices porque impide su realización humana. En cambio, los hombres pueden realizarse conforme a su naturaleza humana solamente en el bien, pues dice Aristóteles: «[...] y por esta razón ha sido exactamente definido el bien cuando se ha dicho que es el objeto de todas nuestras aspiraciones».¹⁵ Los incas eran capaces de matarse entre hermanos para lograr el poder político, y los españoles hacían lo mismo con tal de obtener mayor cantidad de oro y plata. Unos y otros actuaban de esa manera porque para ellos el bien consistía en el poder y en las riquezas materiales.

Los hombres han creído realizarse a sí mismos mediante acciones que se han considerado moralmente malas. Aristóteles se interroga por el mayor bien que, a su vez, es el fin de toda acción política, la dimensión de la vida humana que todos los hombres de todas las épocas y lugares buscan. Asegura: «la palabra que la designa es aceptada por todo el mundo; el vulgo, como las personas ilustradas, llaman a este bien supremo felicidad y, según esta opinión común, vivir bien, obrar bien, es sinónimo de ser dichoso».¹⁶

^{15/} Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, p. 33.

^{16/} *Idem*, p. 36.

Si se aplican las ideas anteriores al contexto americano, Atahualpa fue asesinado por los españoles cuando se encontraba colmado de los falsos bienes; haber ordenado el asesinato de su hermano Huáscar para quedarse con el trono jamás lo llevó a la felicidad. Por su parte, la lucha por el oro, la plata y el poder entre Francisco Pizarro, Diego de Almagro, Alonso de Alvarado y muchos más, tampoco propició la felicidad de unos y otros, puesto que finalmente todos sucumbieron por el deseo de poder y riquezas. Por lo tanto, aunque el Estagirita dice la verdad sobre la felicidad como el supremo bien al que los hombres orientan sus acciones, el problema es que muchos de ellos en su subjetividad confunden el bien con el mal.

Tomás de Aquino parte del pensamiento filosófico de Aristóteles, sobre todo de la *Moral, a Nicómaco*, por lo cual no sólo sostiene que las cosas están ordenadas a un fin sino que «[...] cada cosa logra su fin último por su acción, la cual debe ser regida por aquél que dio a las cosas los principios por los que proceden en sus movimientos de manera uniforme».¹⁷ El Hiponense y el doctor Angélico fueron las dos columnas en las que se fundamentaban los evangelizadores que llegaron a América, por eso, a partir de la doctrina de la Creación enseñaban que todas las cosas fueron creadas de la nada por Dios y de una manera especial surgió el hombre. Por eso, todos los seres debían guiarse en su conducta por la Palabra de Dios; sin embargo, a pesar de eso y como consecuencia de los traumas ocasionados por las crueldades de la conquista, los naturales, ya incas o nahuas, buscaban desesperados una salida diferente.

^{17/} Tomás de Aquino, *Suma contra los gentiles*, Libro III, capítulo I.

Ante los horrores ocasionados por las acciones humanas, tal vez lo único que faltaba era venderle el alma al diablo a cambio de la paz y la prosperidad, tal como ocurre en *El pobre más rico*. En cambio, los frailes enseñaron que eso nunca debe hacerse y en caso de caer en la tentación, siempre se cuenta con la intercesión de la Virgen María, quien sabe llegar en el momento oportuno para salvar, en ese sentido, al pecador, evitando que realmente le venda su alma al maligno. *El pobre más rico* contiene un aspecto moralizante al mostrar que el personaje puede encontrar el verdadero bien a la luz de la fe cristiana y, por consiguiente, orientar sus actos hacia el Bien Supremo. Así, los indígenas al haber sido conquistados por los hispanos perdieron sus bienes materiales, humanos y culturales, pero en el texto dramático se plantea que el Dios judeocristiano enaltece a los humildes y humilla a los soberbios, y es quien puede hacer rico al inca a partir de los bienes espirituales. La Virgen María tiene una función determinante en cuanto al destino del despojado y humillado, ya que ella misma ha sido enaltecida por el Dios de Abraham, Isaac y Jacob, al haber sido destinada a ser la Madre de Dios.

La cuestión que se plantea en la obra dramática es sobre cuál es el verdadero bien y cuál el verdadero mal. Tomás de Aquino como San Agustín de Hipona sostienen que el mal es una privación del bien, por eso dice «El mal, como hemos dicho, no es sino la privación de aquello que una cosa debe tener por naturaleza. Esto es lo que todos quieren significar con el término *mal*. Y la privación no es una esencia, sino una negación en la sustancia. Luego el mal no es una esencia real».¹⁸ Los frailes misioneros

^{18/} Tomás de Aquino, *Suma contra los gentiles*, Libro III, capítulo VII.

consolaban a los incas con el mensaje cristiano, y les decían que a partir de la fe tenían la oportunidad de ser verdaderamente ricos. En este sentido, se tiene presente la enseñanza de Jesús de Nazareth, quien dijo a sus discípulos: «Si alguien quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Porque quien quiera salvar su vida, la perderá, pero quien pierda su vida por mí la encontrará. Pues ¿de qué le servirá al hombre ganar el mundo entero si arruina su vida?»¹⁹ En *El pobre más rico* cobra significación una enseñanza: la vida verdadera está en Jesucristo ante la vanidad de las cosas mundanas.

*Autoría, argumento, personajes y
función de la obra*

De *El pobre más rico* se desconoce con exactitud la fecha de su creación, su autoría no se cuestiona porque en el manuscrito se encuentra la referencia, pero se desconocen datos sobre la vida del clérigo Gabriel Centeno de Osma. Entre los críticos hay quienes consideran que la pieza refleja la transición del mundo prehispánico y el establecimiento del virreinato, ya que perciben el mestizaje cultural; por una parte, aprecian la nostalgia del periodo indígena y, por otra, las alusiones cristianas y al mundo occidental. Humberto Suárez Álvarez afirmó que la obra fue escrita y puesta en escena en el Cuzco entre los años de 1562 y 1600. José Cid y Dolores Martí critican que por lo regular los filólogos, como Meneses, pretendieran estudiar las obras americanas desde

^{19/} Mt 16, 24-25.

la influencia española, sin considerar que en los textos literarios se captan formas de expresión humanas, que más parecen coincidencias. Es así que «entre literaturas muy apartadas unas de otras, en que no puede haber el contacto, se producen a veces similitudes sorprendentes que no tienen más explicación que ciertas vivencias universales en el alma humana».²⁰

La pieza dramática tiene un acentuado mensaje cristiano, de carácter aleccionador y moral, en tanto muestra las tentaciones en las que podía caer el ser humano por el deseo de satisfacer sus necesidades y vender su alma al demonio a cambio de riqueza. Si se acepta la idea que la obra se creó y representó en el siglo XVI, no se cuestiona que haya servido, en un primer momento, para evangelizar y al paso del tiempo también para reafirmar la fe. Sin duda hay alusiones al mundo indígena, desde los nombres de los personajes hasta lo antes señalado, pero predominan los elementos occidentales. Mantelli ubica a la obra dentro del teatro catequístico, que de cierta manera se inspiró en el *Fausto* de Marlowe al plantear el tema de la venta del alma al demonio. Raquel Chang también reconoce el diálogo intertextual y sostiene que «No debe extrañar entonces que motivo tan popular y atrayente pasara al teatro colonial hispanoamericano como asunto principal de dos piezas escritas en quechua en el virreinato del Perú: *El pobre más rico* (c. 1542) [...] y el *Usca Paucar* (c. 1544)».²¹

El argumento de la obra se centra en el personaje de nombre Yauri Titu, quien de manera constante se queja de su pobre-

^{20/} José Cid Pérez *et al.*, *op. cit.*, p. 314.

^{21/} Raquel Chang, *Salvación y sumisión en el Usca Paucar, un drama quechua colonial*, p. 358.

za, de triste suerte y no desea otra cosa que morir. Sus lamentos son escuchados por el demonio, Nina Quiru, quien le propone ayudarlo a cambio de firmar un contrato en el que en un plazo de cinco años le entregará su alma a cambio de riquezas y una mujer bella. El inca acepta y cree que en adelante su vida será dichosa porque tiene todo lo que había deseado; sin embargo, la intranquilidad lo aqueja porque sabe que día con día el plazo se acorta y no disfruta de sus bienes ni es feliz con su esposa Cori Umiña. Llega el momento en que Yauri Titu debe presentarse ante el demonio, el ángel de la Guarda pide auxilio a la virgen María, quien intercede para revocar el contrato. En toda la obra se manifiesta la contraposición en los personajes, la lucha se libra entre el bien y el mal representados por el ángel, la Virgen y el demonio.

Los personajes también pueden diferenciarse en los que pertenecen al mundo terreno, como Yauri Titu y Cori Umiña, quienes son esposos y protagonistas en la historia. Achira, quien se desempeña como la criada, pertenece a un ámbito secundario, aunque posee una personalidad definida. Quespillo tiene cierta relación con el gracioso del teatro español y puede identificarse también como principal no sólo por su presencia continua en el drama, sino por ser un agente activo que funge como acompañante del inca y en todo momento intenta persuadir a su amo acerca de las intenciones de Nina Quiru. El Corcovado tiene una aparición reducida y se define por su defecto físico, una característica es que en sus diálogos se nota cierto desprecio y burla hacia las mujeres. Inquil Ttupa es una figura fugaz que sólo aparece en la primera jornada como esposo de Cori Umiña, pero al poco tiempo muere; según Humberto Suárez se trata de un personaje histórico de la nobleza indígena que murió en una pelea contra

los españoles.²² En papel secundario aparece Coyllor Ñaudi como la hermana que aconseja y protege los intereses de su joven hermana Cori Umiña.

En la pieza dramática también aparecen los personajes que no pertenecen al mundo terreno, quienes están representados por el Ángel de la Guarda, que tiene cierta importancia porque en varios momentos del drama intenta proteger al inca que busca la felicidad y la riqueza, su bondad se manifiesta cuando busca a la madre de Dios para suplicarle que interceda. La Virgen María es un personaje cuya presencia, si bien se muestra casi al final, resulta contundente porque evita que el demonio cumpla su promesa de llevarse el alma de Yauri Titu. Nina Quiru es el antagonista, simboliza el mal, la envidia y el odio, es quien acecha a los hombres que se alejan de la vida cristiana y escuchan sus propuestas. Se muestra siempre hipócrita y presume su poder.

Perfil de los personajes en El Pobre más rico

En una obra literaria los personajes presentan determinados rasgos, de la intención del autor y la corriente literaria dependerá si se destaca el aspecto físico, sus ideas y/o su perfil moral. Si presentan los tres se trata de un perfil completo. En el caso de *El pobre más rico*, por la época, la intención del autor es mostrar la inclinación moral de los personajes y da cierta información sobre lo que piensan. El físico no interesa tanto, sólo se menciona que

^{22/} Cfr. José Cid Pérez *et al.*, *op. cit.*, p. 318.

son jóvenes, quizá tienen cierta belleza o bien se enfatiza una característica física, como en el caso del Corcovado, de quien no se expresa un nombre.

Los diálogos son de suma importancia, pues revelan el decir y el hacer de los personajes, desde el principio se presentan a los buenos y a los malos. Nina Quiru es el demonio y por su esencia es quien suscita el conflicto; en el caso de Yauri Titu actúa por ambición e ingenuidad, representa al antihéroe por sus valores opuestos. En los primeros diálogos se destacan sus aspiraciones: desea riquezas y lamenta no tenerlas: «Pena ¿hasta cuándo ajustarás/ del precio de su sufrimiento?/ Avisame ¿hasta cuándo/ mi corazón has de herir?/ Para mí serán sin fin,/ los dolores y los sufrimientos:/ para todos raya la aurora:/ sólo para mí no;/ amanezco este día/ quizá eclipse lunar sería./ Tan mala será mi estrella/ para seguir sólo su huella».²³

Yauri Titu cree que la felicidad se encuentra en una vida placentera, en poseer oro y plata, y en su desesperación porque no los tiene considera oportuno el suicidio como última alternativa ante su sufrimiento. En el contexto cristiano esto es un pecado porque sólo Dios es dador de vida y el hombre no puede atentar contra ella y suicidarse. El inca representa al cristiano que se percibe desorientado porque centra la felicidad terrena en la posesión de bienes, pues sin ellos se siente el más desafortunado e infeliz de todos. El inca se convierte en el personaje corruptible por el demonio, quien enterado de sus desdichas lo busca y lo convence de aceptar el pacto: su alma y condición de siervo a cambio de oro y plata, así como una mujer hermosa para casarse.

^{23/} Gabriel Centeno de Osma, «El pobre más rico», pp. 212–213.

La propuesta del demonio es aceptada por el personaje, sin considerar la pérdida de la posibilidad de alcanzar la felicidad eterna, vivir de forma cristiana y cumplir con los sacramentos. A él lo que le importa es conseguir las riquezas que le garanticen la dicha y no deja de aprovechar la oportunidad de ser un señor que ostenta fortuna, sin necesidad de trabajar, vivir con lujos en una casa grande donde haya criados que lo sirvan y poseer una mujer que lo adore. Su vida parece estar por completo arreglada hacia la felicidad. Se trata de un personaje que se olvida de la práctica de las virtudes cristianas, se orienta hacia el mal, hace trato con el demonio y no piensa en las consecuencias de sus actos, que la dicha prometida en el futuro puede convertirse en desgracia y angustia.

Yauri Titu de pobre pasa a rico, de cristiano a vasallo del diablo, de hombre libre a ser esclavo; escucha el discurso del demonio, quien presume poder, riqueza y dice «[...] tengo oro y plata/ fabulosamente./ Soy señor que da órdenes./ Millones de miles de hombres su señor/ reconociéndome, mis órdenes hacen,/ y al mundo entero/ bajo mis plantas humillo./ Viendo mi gran señorío,/ desde que fui rebelde,/ “Diente de fuego” me llamo».²⁴ Si Yauri Titu hubiera atendido los principios cristianos, es decir, estuviera conforme con su situación, con valores fincados en la vida cristiana, no escucharía el discurso del demonio y menos caería en sus garras. Por tanto, en él se evidencian su debilidad espiritual y moral.

En el personaje Yauri Titu se nota una evolución moral, si bien en su desesperación y ambición acepta el trato con el demonio, en otro momento de la obra está francamente angustiado y se

^{/24/} *Idem*, p. 229.

da cuenta que no ha conseguido la felicidad. El inca vive rodeado de lujos y tiene a una mujer hermosa, pero no es feliz y teme que en cualquier momento llegue Nina Quiru y se lleve su alma. Por lo cual se pregunta: «¿Hasta cuándo habrá pesares/ para herir a un desdichado/ cargado de mi pobreza/ en ti siempre he pensado,/ y ahora, ya siendo rico,/ mucho más te odio./ ¿Para qué es el placer/sin la felicidad?»²⁵

El protagonista reconoce que después de cinco años su vida ha sido de constante temor y angustia, no ha conseguido la felicidad y vive en la mentira y en la desdicha, que lo han acompañado en la pobreza y en la opulencia. Yauri Títu reflexiona sobre la vida, que es sólo un sueño, pasajero, efímero, da lo mismo morir cualquier día si al fin la muerte llegará irremediable; no piensa en la salvación como lo haría un cristiano, sin embargo, Quespillo le recuerda: «Mira, Inca Yauri Títu:/ mientras sólo vivamos/ la vida ha de ser vida;/ siendo así ¿para qué/ recibirla con desagrado?/ Estando aún con vida/ ¿por qué buscar nuestro mal?»²⁶

Un personaje que se contrapone es Quespillo, quien da la réplica al protagonista y presenta valores contrarios, además demuestra sensatez y cierta sabiduría. Su inclinación moral es hacia el bien, reconoce el hambre que siente y los harapos que viste, acepta su pobreza y es feliz. Intenta persuadir a su amo que la muerte no es la mejor salida, el suicidio no es la opción más viable, por lo cual expresa: «Gentes de todas partes/ mueren por vivir./ Solamente en ti veo ahora/ por causa de mi muerte vivir./ Hay gente de este mundo/que, a todas veras busca la vida:/ aun

^{/25/} *Idem*, p. 256.

^{/26/} *Idem*, p. 259.

cadáveres ayudando a cargar [...] Y tú con viperina lengua, sin exceptuar a nadie,/ de la gente murmuras».²⁷

Los diálogos de Quespillo también están cargados de humor, astucia e ingenio, por lo cual puede compararse con el personaje del gracioso del teatro español o colonial —como Cañón en la obra *El Pregonero de Dios y patriarca de los pobres*—, pues mediante la burla evade los embates del demonio y resiste las tentaciones que éste le pone, y es el primero en reconocer el mal. Constantemente aconseja a su acompañante que no haga tratos con Nina Quiru y que nadie da riquezas a cambio de nada: «[...] desde que vi a este hombre,/ no sé qué pasa a mi corazón;/ bien puede ser algún infortunio nuestro./ A veces nuestro corazón/su desdicha adivina».²⁸ Además, observa en él una gran cola que interpreta como un indicio del maligno: «qué raro hombre será este:/ cuando su capa se mueve,/ en su trasero veo/ cosa que da espanto:/ como el mono tiene cola grande,/ cuidado que entremos en cualquier trance».²⁹

El lenguaje en Quespillo está cargado de enseñanzas y de sentencias moralizantes, que lo revelan como un personaje con cierta estabilidad espiritual y moral, es decir, no se deja deslumbrar por la riqueza y reconoce que en la pobreza es posible encontrar la felicidad. Él por lo general acepta su situación, no reniega, y en varios momentos intenta aconsejar a su compañero que no prefiera la muerte a la vida y no escuche el discurso del que sólo busca su perdición. En sus diálogos se percibe con claridad el

^{/27/} *Idem*, p. 216.

^{/28/} *Idem*, p. 228.

^{/29/} *Idem*, p. 230.

fin pedagógico y moralizante, por ejemplo, cuando le advierte así: «¡No vayas! Cuidado./ Llegando a cualquier pecado./ Del pasado te lamentes». ³⁰ También se pregunta: «¿Quién habrá que estando bien/ escogiese su propio mal/». ³¹ Quespillo es el personaje que cierra la obra con una enseñanza dirigida a los que como Yauri Titu se dejaban deslumbrar por el oro y despreciaban la vida cristiana de sacrificio, de renuncia a los placeres mundanos y de felicidad eterna: «Y aquí termina/ de este Inca su existencia/ de pobre convertido en rico,/ fue súbdito del demonio;/ y ahora siendo pobre/ ha de convertirse en el más rico./ Pues, el servir a María solamente/ es lo más seguro en esta vida». ³²

Quespillo se mantiene estable en su hacer y decir, no muda de bueno y sensato a malo y desorientado sino que permanece en toda la obra. Él no acepta tratos con el que llama «enrabad», pues desde el inicio desconfía de su discurso y de su afán de convencer para que acepten las riquezas tan «amablemente» ofrecidas. En todo momento trata de persuadir a Yauri Titu que Nina Quiru no es desinteresado y no es lo que aparenta. Desde el principio descubre sus malignas intenciones para hacerlo caer y quedarse con su alma.

Nina Quiru es un personaje constante en la dramaturgia colonial, incluso, en varias obras aparece con el mismo nombre; su inclinación es hacia el mal por antonomasia. En los diálogos se muestra resentido, lamenta haber sido arrojado del paraíso, pero no abandona la actitud arrogante y expresa su odio hacia quienes

^{30/} *Idem*, p. 227.

^{31/} *Idem*, p. 259.

^{32/} *Idem*, p. 311.

lo humillaron. En varios momentos se refiere a María, quien lo destrozó con su bondad y hermosura. Nina Quiru siempre presume tener miles de vasallos en el mundo. Su odio y cólera hacia los hombres son infinitos, por eso busca siempre hacerlos caer en el pecado, para que sufran como él los tormentos del infierno. Los obstáculos que enfrenta el demonio los ponen María y los ángeles, quienes buscan a las ovejas perdidas para reencauzarlas en el rebaño.

El demonio evoca el momento en el cual Miguel, el arcángel y enemigo, lo arrojó del cielo con toda su legión, a padecer en las brasas del infierno. Por eso «Al recordar esto,/ en mis penas renegando,/ obedeciendo mi corazón,/ yo mismo reviento./ Más y más sufro/ al ser abandonado por mi hermosura».³³ Nina Quiru siente un odio profundo hacia todos los hombres, quienes a pesar de ser pecadores son amados por María y los arranca de sus garras. El demonio los desprecia porque fueron creados de tierra, de lodo putrefacto, en cambio, de él nadie se compadece y tiene que soportar la condena eterna. Su idea es evitar que los hombres ganen la gracia divina y puedan ir al cielo, busca que todos lo acompañen a su morada ardiente, por lo cual pone en práctica toda su perfidia y engaños.

Nina Quiru busca siempre el mal a todos los hombres; ostenta astucia, intriga, es mentiroso, permanece de forma constante al acecho de víctimas débiles de espíritu y endebles en lo moral. Engaña y promete felicidad de manera fácil, con oro y plata. Parece desprendido en lo monetario y oculta sus verdaderas intenciones, puesto que sólo le interesa someter a los hombres a la servidumbre, esclavizar sus almas y disponer de ellas. Se acerca

^{33/} *Idem*, p. 223.

a los desesperados, a los que reniegan de su suerte, a los que no piensan ni actúan como cristianos, a los débiles de espíritu y valores, como es el caso de Yauri Titu. Los tratos con el demonio no pueden ser honestos ni quedan en el olvido, porque en el momento preciso llega y les recuerda que firmaron un contrato.

Con soberbia Nina Quíru presume siempre de poder, que le sirve para engañar a los hombres y hacerlos ceder a sus antojos; se asume como alguien con la dignidad de mandar y el mundo no tiene más alternativa que rendirse a sus pies. Se autonombra como un rebelde que desafió a la divinidad y se sabe con el carisma suficiente para atraer a los hombres inclinados hacia el mal o los ingenuos. Utiliza un discurso cargado de elementos persuasivos y porta un documento que sus víctimas firman con sangre para que no puedan desdecirse de lo prometido. Cuando Yauri Titu cede y firma, el demonio finge amor hacia él y dice «Por quererte mucho/ en mi corazón te atesoro;/ por eso guiarte te ofrezco [...] Soy el que te ama;/ por eso/ sólo quiero guiarte./ Ya eres rico ahora;/ vive a tu regalado gusto/ en paz, alegría y gozo,/ sin reparar en desdichas,/ hasta que juntos suframos».³⁴

Los personajes femeninos, por su parte, si bien no tienen la misma participación e importancia que los ya tratados, también forman parte de la obra y los diálogos son interesantes porque revelan la concepción de la mujer en el periodo colonial. En la obra dramática existe una antítesis en relación con María y el demonio, pero también en cuanto a la percepción de las féminas. En primer lugar, deben destacarse los atributos de María que los teólogos señalan en los tratados, es decir, la Virgen aparece como

^{34/} *Idem*, pp. 232–233.

la protectora, la madre bienhechora y bondadosa que vela por los hijos, quien es capaz de interceder y suplicar por el perdón de sus pecados para evitar que caigan en las garras del demonio. En el texto se resalta su importancia, pues sólo ella puede intervenir por la redención de Yauri Titu y no importa cuánto haya pecado ni el contrato firmado con sangre, basta con el arrepentimiento y el retorno al templo de Belén para conseguir el perdón y la salvación.

En la obra *María* es reconocida en su función de mediadora, por ejemplo, cuando Miguel ve que Yauri Titu vendió su alma implora la ayuda de la Virgen, pues sabe que sólo ella puede anular el contrato: «Tierna María,/ Princesa de los altos del Señor:/ tú, pues, madre,/ ayuda me has de prestar,/ de los lazos del diablo,/ para salvarle/ [...] Tal vez, princesa,/ algún día/ le salvarás,/ cuando sin ver a ti,/ a tu puerta/ se haya acercado».³⁵ El mismo demonio reconoce su superioridad y expresa temor hacia quien puede deshacer sus redes, destruir sus trampas, pisar a los malvados bajo el peso de su hermosura y tiene la facultad de salvar a todos los hombres mediante su divino Hijo. Miguel evoca el sacrificio de Jesús, su amor infinito por los seres humanos, su capacidad de perdonar cualquier pecado y pide a María que interceda por Yauri Titu y lo salve de la muerte.

En la obra dramática *María* aparece como personaje ausente y presente, pues otros son los que hablan de ella, de sus cualidades como madre de Cristo. Yauri Titu, Cori Umiña y Quespillo, para salvarse de caer en las trampas del mal, reconocen sus pecados y escuchan el consejo de los ángeles, que retornen a Belén, a la morada de la Virgen Madre, por lo cual al final acuden

^{35/} *Idem*, p. 239.

ante su presencia. Cori Umiña se reconforta ante la presencia de María, se llena de alegría, abandona la idea del suicidio e implora su socorro para que la libre del demonio, quien la aconseja darse muerte para llevarla a su reino. Yauri Titu al final se muestra arrepentido, se encomienda a ella y dice: «¡Oh celestial, Virgen María,/ Huerto precioso, Madre sin mancha,/ aquí estoy tu vasallo/ hasta morir, oh María,/ en este suelo te serviré!»³⁶

Un personaje que sufre de forma constante es Cori Umiña, de quien se muestra un perfil físico que corresponde al de una mujer joven y de cierta hermosura; es de origen noble, se casa con un poderoso señor y después con un hombre rico. Ella es moralmente buena, pero carece de la voluntad y el carácter para imponerse y parece estar a merced de la voluntad de otros. Su hermana la aconseja tomar estado y casarse con Inquil Ttupa; el matrimonio no se consuma y queda viuda, la tristeza la invade, pero al poco tiempo Coyllor Uñi o quizá Nina Quiru la instan a tomar por esposo a Yauri Titu, de quien también se enamora rápidamente. La mujer padece la indiferencia y el desamor, pues su cónyuge se encuentra más preocupado porque vendió su alma y está condenado a muerte que en darle amor y atenciones.

Cori Umiña se evidencia voluble, insegura y se deja llevar por la primera impresión. Con poco trato hacia Inquil Ttupa asegura quererlo, pues «Para amar/ no es necesario haber vivido largo tiempo./ En un momento el corazón/ llega a querer su amor».³⁷ No decide por sí misma, se muestra de escaso criterio,

^{36/} *Idem*, p. 310.

^{37/} *Idem*, pp. 251-252.

inmadura, no sabe qué le conviene y en algún momento también escucha el consejo del demonio y cae en la tentación del suicidio. No obstante, cuando está a punto de caer atiende la exhortación del ángel y acude ante la presencia de María, quien intercede por ella para su salvación.

En la obra de teatro se muestra una visión negativa de las mujeres, de quienes se dice que son inconstantes, ingratas, malagradecidas, perezosas, vagas, interesadas, codiciosas, mentirosas y murmuradoras, por lo cual los hombres deben también cuidarse de ellas. Achira, la criada y acompañante de Umiña, se muestra como una fémina rebelde, que responde ante el discurso burlón y agresivo de Quespillo así: «Tú, apestoso, y retorcido junco/ eres la flor del cardo./ Aunque humilde, siendo joven,/ bella Cantuta voy siendo».³⁸ Si bien éste también afirma que hay que someterla, utilizar golpes y «lacerante azote de cuero de vaca,/ el rebenque tundidor de costillas,/ patadas, rodillazos, puñetes; y con tu cabeza barreré la casa,/ a patadas te revolcaré por los suelos,/ como a un garbanzo te haré rodar».³⁹

En los personajes, tanto masculinos como femeninos, se percibe una pugna constante, los malos tratando siempre de corromper a los buenos, que algunos se perfilan de escaso criterio para vislumbrar la maldad que se esconde tras el rostro de Nina Quiru. El demonio oculta el odio que siente por Yauri Titu y los demás, se muestra siempre dispuesto a aconsejarlos para que cometan pecados, prefieran la muerte y se vuelvan sus vasallos. Sabe que el buen cristiano abraza la vida, es decir, prefiere la vida

^{38/} *Idem*, p. 261.

^{39/} *Idem*, p. 263.

austera, soporta los sufrimientos, se arrepiente, cumple con los sacramentos y con la ley de Dios.

En la obra dramática, las mujeres se plantean especialmente inclinadas hacia el mal porque se deslumbran con la riqueza, los lujos y lo superficial. Son varios personajes que expresan una idea despectiva respecto de ellas, como Quespillo y el Corcovado, quienes aseguran la necesidad de tratarlas con golpes ante su mal comportamiento. Sin embargo, Achira muestra un perfil psicológico que corresponde al de una mujer que no se deja llevar por las pasiones, de carácter fuerte, decidida, responde de forma valerosa las ofensas, y se burla de las que aseguran morir de amor. Dice a Umiña: «si ya vas a morir/ ¡bella muerte has escogido!/ Hasta ahora no he visto aún,/ a alguno ser enterrado/ por haber muerto de amor./ Querer y no escarmentar/ es como quien muere de risa».⁴⁰

Conclusión

En el periodo virreinal se representaban obras dramáticas con cierta frecuencia, los contenidos eran por lo general religiosos por la intención didáctica y moralizante impresa en las piezas, o bien porque se buscaba refirmar la fe de los cristianos. Los autores se inspiraron en pasajes de la Biblia, en el Antiguo y el Nuevo Testamento, para representar obras que condujeran a los fieles a practicar las virtudes cristianas, llevar una vida en comunidad, con la promesa que después vendría una vida mejor, la eterna. La obra

^{40/} *Idem*, p. 265.

analizada se discute si es del siglo XVI o del XVII, se acepta que está en el marco de las que tenían una orientación catequística, por la claridad de su intención de mostrar a la comunidad cristiana las consecuencias de escuchar al mal y aceptar las palabras del demonio, es decir, optar por una vida placentera y obtener riquezas de forma ilícita.

Los personajes de la obra son complejos, presentan un ser que reflejan en su hacer y en su decir. Uno es protagonista o antihéroe, como Yauri Titu, que evoluciona y se salva de caer en las garras del demonio. Quespillo se opone en su visión de la vida y del mundo porque en todo momento tratará de convencerlo que vive en el error al creer que la riqueza conlleva la felicidad. Un personaje femenino que destaca es María, quien cumple una función determinante, pues se encarga de interceder por el cristiano arrepentido. El arcángel Miguel será su auxiliar y quien aconsejará a los personajes y enfrentará al maligno. El final de la obra resulta aleccionador: el bien triunfa sobre el mal, nadie muere, ninguno se condena. Los personajes se acercan a la madre de Dios y celebran su arrepentimiento y aprenden que más vale el individuo que cultiva las virtudes y la moral de base cristiana que la riqueza en oro y plata que puede ofrecer el demonio.

Bibliografía

- Alcina Franch, José, *Mitos y literatura quechua*, Madrid, 1989, Alianza.
Autos y coloquios del siglo XVI, prólogo y notas de José Rojas García-dueñas, México, 1989, segunda edición, UNAM.
Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, traducido del griego por Patricio

-
- de Azcárate, México 1980, séptima edición, Espasa-Calpe Mexicana.
- Centeno de Osma, Gabriel, «El pobre más rico», en *Teatro indoamericano colonial*, selección de José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, Madrid, 1973, Aguilar.
- Chang-Rodríguez, Raquel, «Salvación y sumisión en el Usca Paucar, un drama quechua colonial», en *Revista de Estudios Hispánicos*, número 19, Puerto Rico, 1992.
- De Aguiar E. Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, 1986, séptima reimpresión, Gredos.
- Diez-Echarri y Roca Franqueza, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, 1982, Aguilar.
- Garibay K., Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México, 2000, segunda edición, Porrúa.
- Gutiérrez Sáenz, Raúl, *Introducción a la ética*, México, 2009, tercera reimpresión, Esfinge.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1985, sexta reimpresión, Gredos.
- Mantelli, Silvana, «Usca Paucar y El pobre más rico: la idea de espectáculo en dos obras coloniales quechuas», en *Revista Cátedra de Artes*, número 14, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.
- _____, «Expresiones de lo autóctono y transformaciones del modelo en dos obras andinas coloniales: *El pobre más rico* y *Usca Paucar*», en *Revista Artescena*, número 2, 2016.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, 2005, UNAM-Siglo XXI.
- Tamayo Vargas, Augusto, prólogo a *El Apologético*, de Juan Espinosa Medrano, [s.a.e], Biblioteca Ayacucho.

- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1973, Sepsetentas.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, 2005, novena reimpresión, FCE.
- Tomás de Aquino, *Suma contra los gentiles*, estudio introductorio por Carlos Ignacio González, México, 1991, tercera edición, Porrúa.

Visión de lo femenino en dos obras de teatro:
El pregonero de Dios y patriarca de los pobres y
Comedia Nueva de Si el amor excede al arte,
ni amor ni arte a la prudencia

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

Introducción

El escritor plasma en su obra una parte medular de lo que es, incluso, lo que desearía ser. El literato se constituye en artífice de un mundo nuevo, modela un universo ficcional, en el que, de una u otra manera, hay insistencia en perfeccionar y transformar la realidad. En la literatura la ficción es entendida como la imagen de la realidad que un tiempo histórico acuña para definir los ideales presentes, en ese sentido, puede definirse como una estructura de pensamiento que no contradice la realidad sino que tiene la función de complementarla y realizarla. Es indudable que la creación literaria obedece a distintos estímulos, ya sean oníricos, visuales, olfativos.

El autor expresa una visión particular de la realidad, en la que abreva para crear un mundo alterno. Plasma su visión de la vida, de la sociedad, a través del narrador y los personajes, en el caso de la narrativa. En la literatura se produce un verosímil válido y capaz de reflejar una época concreta y ciertas situaciones socio-culturales que la caracterizan. Los seres humanos por na-

turalidad desean, sueñan, anhelan ser, poseer, esto es, configuran en su mente una serie de alternativas. El escritor se nutre de la realidad, la absorbe y reacciona contra ella; la reinventa, la recrea en un mundo posible, la perfecciona y la transforma. Construye un universo alterno, por tanto es artífice de un mundo nuevo, que se rige bajo ciertos parámetros artísticos.

El presente ensayo tiene como objetivo analizar el hacer y el decir de los personajes femeninos en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* de Francisco de Acevedo y en *Comedia Nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia* de Eusebio Vela. La primera es una pieza barroca publicada en el siglo XVII, prohibida por la Inquisición porque presenta la vida de San Francisco en situaciones mundanas más que espirituales. La segunda es una obra dramática del siglo XVIII, enmarcada en el neoclásico con elementos barrocos donde se presenta un asunto centrado en los enredos amorosos. En los textos se percibe una visión común de lo femenino, se enfatizan las intrigas y conflictos de los personajes. Se plantea que la mujer tiene especial inclinación hacia la sensualidad, por tanto, se ve inmersa, de manera constante, en situaciones de celos, intrigas, galanteos, es decir, se perfila como alguien proclive a la coquetería, la envidia, la ira, la mentira, el engaño, la venganza, el odio y la maldad. En el estudio se aplicará un tipo de lectura comparativa, mismo que consiste en el estudio de cada una de las obras de teatro desde una misma perspectiva de análisis, los personajes, y después se procederá con la confrontación de los resultados.¹

^{1/1} Cfr. Lauro Zavala, *Manual de análisis narrativo*, p. 12.

Definición del personaje y componentes del drama

Un componente de suma importancia en el universo textual lo constituyen los personajes. Son ellos quienes permiten la integración de los lectores a la ficción, se identifiquen y vivan las peripecias de la historia. La mejor forma de organizar el discurso responde a la configuración de un eficaz tejido de personajes, cuyas vidas deben resultar interesantes para los lectores. Los críticos han expresado una serie de reflexiones en torno a los componentes del texto, uno de capital importancia es el personaje, que puede definirse como «un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas».² El nombre permite perfilar los rasgos que le confieren identidad, ayuda en la configuración de su perfil moral y psicológico. En el caso de las protagonistas de *El pregonero de Dios...* y *Si el amor excede al arte...*, el nombre Irene significa «la que tiene paz», lo cual constituye una contraposición porque en gran parte de la pieza priman en ella la inquietud y la venganza, aunque al final se arrepiente y consigue la paz interior. Calipso, por su parte, tiene un origen griego —kalyptein— y significa cubrir, ocultar, lo que refleja su personalidad de mentir y engañar.

En el caso del género dramático, la esencia del discurso lo constituye la representación, es decir, «la facultad de construir, como presencia directa, como presente vivo, la realidad de la acción dramática».³ La pieza comunica acontecimientos a través de

^{2/} Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 59.

^{3/} Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, p. 247.

los personajes y sus puntos de vista conformarán la imagen de la realidad que reciban los receptores. Funcionan como intermediarios entre los espectadores y la vida que se refleja en la representación. El drama es un texto y se entiende en tanto «[...] ejecución escénica, en la que se disuelve la realidad textual (subjetivación del autor) en esa sola imagen de la realidad (objetivación escénica) que dura tanto como dure la representación».⁴

En la obra teatral también la acción es un elemento de gran importancia, constituye el soporte sobre el que se sostiene y su naturaleza es de carácter escénico. La acción se entiende en tanto dinamismo que parte del conflicto surgido entre los personajes o el movimiento que realizan para lograr dar vida a las situaciones dramáticas.⁵ En el universo ficcional, la intriga también es de particular relevancia en los acontecimientos, así como en otros elementos textuales para lograr la esencia dramatúrgica. Además, «[...] el personaje es el mecanismo que desencadena la acción: por lo común transporta a la escena un problema indisolublemente ligado a su sustancia vital, o bien, porque encuentra esa problemática en la construcción argumental que se apropia de su específica existencia [...]».⁶ Debe aclararse que el personaje del género dramático desarrolla las líneas argumentales de su caracterización en la realización escénica, lo cual ocurre cuando un actor asume el compromiso dar vida a lo que sólo es una abstracción textual.⁷

^{4/} *Idem*, p. 251.

^{5/} *Passim*, pp. 253-255.

^{6/} *Idem*, p. 262.

^{7/} *Cfr. idem*, p. 264.

*Antecedentes de la dramaturgia y
visión de lo femenino en el contexto colonial*

Algunos estudiosos del género dramático han visto que «el teatro ha adquirido, en situaciones históricas críticas como conquistas, tiranías y revoluciones [...] una enorme potencia de transmisión ideológica, sólo igualable en nuestros días con la fuerza que alcanzan los más sofisticados medios masivos de comunicación».⁸ Situación que se percibe con mayor claridad en el siglo XVIII, en este contexto las autoridades mostraron particular interés por difundir el ideario ilustrado, pues utilizaron el teatro como una escuela de moral y de buen gusto, de reforma de las costumbres. El teatro dieciochesco se comprende a la luz de la preceptiva que expresa Ignacio de Luzán en su *Poética*, quien afirma que el poeta en general debe instruir a los lectores en artes y ciencias, pero también en nociones de moral, política, economía y hasta milicia. Sobre el estilo reconoce tres variantes: uno grande, elevado y sublime; un segundo natural y sencillo, y otro florido y hermoso. El estilo en general se refiere «[...] al sentido de las palabras y a su conexión y llámase estilo a la locución y la manera particular de explicar sus pensamientos que tenía cada uno».⁹

En el género de la poesía dramática se distingue la comedia y la tragedia, ésta se entiende como una representación en la que

^{/8/} *La teatralidad criolla del siglo XVII*, estudio introductorio y notas de Humberto Maldonado, p. 16.

^{/9/} Ignacio de Luzán, *La poética*, p. 219.

se plantea un cambio de fortuna en determinados personajes de la nobleza o de cierta dignidad, cuya desgracia o muerte mueva al auditorio hacia ciertas sensaciones, como el terror o la compasión.¹⁰ En la obra dramática una condición es que los hechos sean representados por interlocutores que hablen y actúen, es decir, se trata de la interacción entre los personajes. Para Luzán la tragedia tienen un fin y una utilidad: purgar y corregir las pasiones del auditorio. La parte medular de la tragedia es la fábula, entendida como la instrucción moral que va unida a la acción o hecho que se imita y bajo el cual el autor esconde su enseñanza moral o alegoría. Considera tres tipos de fábulas: racionales, morales y mixtas.¹¹ Además, divide las partes de la obra en cantidad —prólogo, episodio, éxodo y coro— y en calidad —fábula, costumbres, sentencia, locución, música y reparto—. Al definir la comedia y la tragedia señala que la primera se orienta hacia el tratamiento de los vicios y defectos con el fin de corregirlos, es decir, se propicia en los espectadores que los aborrezcan y abracen las virtudes; la segunda, en cambio, muestra las pasiones con la intención de moverlas y corregirlas.¹²

El teatro dieciochesco novohispano es de tendencia ecléctica, con rasgos del neoclásico y el barroco, algunas piezas más inclinadas a una u otra corriente. En la obra *Empeños de la casa de la sabiduría...* de Cayetano de Cabrera, los personajes abstractos

^{10/} Cfr. *idem*, p. 421.

^{11/} Las racionales tratan de algún hecho de hombres o dioses; en las morales los animales presentan costumbres humanas; las mixtas son una combinación de las anteriores.

^{12/} Cfr. *idem*, p. 424.

Arte y Erudición polemizan en torno a qué es más importante, si el arte o la ciencia. Arte dice: «Pues ya presente me tienes,/ a mis rendimientos manda,/ pues sabes que de la ciencia son las artes las esclavas./ Concurra libre Minerva contigo, que obra tan alta no se puede hacer [...]».¹³ Las preocupaciones del teatro neoclásico giraban en torno a lo académico, la moral y el buen gusto. En palabras de López Mena: «Triunfaban el orden, la ciencia, el bien. Se imponía un teatro monitor, rector de costumbres, medio de corrección, espejo para ilustrar, para mejorar la vida social».¹⁴ Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, en el género dramático, se recuperó el principio horaciano *dulce et utile*, instruir deleitando.

Aparte del teatro aceptado por las autoridades y encauzado por los canonistas de la época, se han identificado piezas que se representaban en espacios distintos al Coliseo de la Ciudad de México. Se trata de obras de orientación popular, escenificadas en los barrios, vecindades, plazuelas y rinconadas, a saber, sainetes, entremeses y tonadillas. Los asuntos eran por lo regular sencillos, cotidianos y cómicos, que no tenían un fin pedagógico ni moral sino sólo divertir. Las funciones bien podían ser representadas en los intermedios de las obras neoclásicas. Entre los textos que se han rescatado son *El mulato celoso* y *El alcalde Chamorro* de José Macedonio Espinosa; *Los remendones*, *El charro* y *Entremés de los tamalitos* de José Agustín de Castro, así como *Entremés de las cortesías* de Manuel Borla.

^{13/} Cayetano de Cabrera y Quintero, «Empeños de la casa de la sabiduría», en *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, p. 221.

^{14/} *Escenificaciones neoclásicas y populares*, estudio introductorio de Sergio López Mena, p. 14.

En el teatro de orientación popular se identifican, por lo general, personajes concretos que representan hombres y mujeres en situaciones diarias, divertidas, que buscaban entretener al público, y de cierta manera reflejaban las preocupaciones e intereses de un sector de la sociedad colonial. También es una imagen de su concepción del mundo, los roles que los individuos realizaban en espacios concretos, dentro de la familia y en el escenario social. El teatro colonial muestra, por ejemplo, la concepción que se tenía de las mujeres, los ámbitos en los que se desenvolvían, las actividades que eran parte de sus responsabilidades: el cuidado y la crianza de los hijos, las labores domésticas; en general, la subordinación de las mujeres a los hombres —el padre, los hermanos, el marido, el confesor y el tutor— dentro de un modelo de familia patriarcal. El perfil de la mujer del periodo colonial se configura a partir de virtudes como la obediencia, la sensatez, la castidad, la honestidad, la sumisión, la modestia, la docilidad e inclinación por la pobreza, esto es, no gastar de manera innecesaria. Julia Tuñón aclara que en la Nueva España las mujeres estaban determinadas por la raza, el género y la clase social.¹⁵

Las diferencias sociales fijaban las actividades que realizarían los individuos dentro y fuera de la familia. Las mujeres acaudaladas, de piel blanca, tenían la opción de pagar a quienes las sirvieran y podían ingresar al convento para recibir una educación que consistía en actividades manuales y artísticas. Este sector femenino de la sociedad vivía en el lujo, las comodidades y la holganza. En cambio, las féminas de los estratos desprotegidos —como las in-

^{15/} Cfr. Julia Tuñón, *Mujeres en México*, pp. 65–66.

días, las negras y las que pertenecían a alguna casta— necesitaban trabajar para poder subsistir como vendedoras, sirvientas o en el desempeño de cualquier oficio (costura, bordado, lavado de ropa). Pilar Gonzalbo aclara: «las mujeres de cualquier condición aprendían en sus hogares las tareas que habrían de desempeñar cuando llegasen a la edad adulta, al mismo tiempo que las actitudes que la sociedad esperaba de ellas según su categoría».¹⁶

Algunos intelectuales de la época consideraron que era necesario brindar a las mujeres una educación con el fin de corregir sus defectos y la malicia que de forma natural tenían en su espíritu. Las creían especialmente inclinadas hacia la ira, la envidia, el odio, la intriga, la venganza, los celos e interesadas en la sensualidad. Visión que se refleja en ciertas obras dramáticas del periodo virreinal. Éste es el caso de *El pobre más rico* de Gabriel Centeno de Osma, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* de Francisco de Acevedo, así como *Comedia nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia* de Eusebio Vela.

*De la fábula, los personajes y
las autorías en ambas obras dramáticas*

El pregonero de dios y patriarca de los pobres es una comedia dividida en tres jornadas, enmarcada en la corriente del barroco, cuyo fin era entretener y divertir al público, muestra los enredos y conflic-

^{16/} Pilar Gonzalbo, *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*, p. 115.

tos entre los personajes, de contenido más profano que religioso, sin ese apego riguroso a la ley de las tres unidades, como fue el caso del teatro neoclásico. El argumento se centra en describir, en la primera parte, la vida del joven Francisco en el aspecto terreno, entre amores e intrigas. Los personajes femeninos aparecen como protagonistas en la pieza dramática, ya que sobre ellas recaen varias de las acciones y los diálogos. El argumento se centra en los conflictos y en los enredos amorosos entre los personajes. Las mujeres se muestran resentidas por el abandono de sus novios, Francisco y Bernardo de Quintaval, quienes decidieron llevar una vida cristiana, de renuncia de los placeres y tentaciones del mundo. Irene y Fénix constantemente son presas de los consejos del demonio y no ceden en sus deseos, primero de utilizar todas sus estrategias para convencerlos que regresen, y cuando se persuaden del abandono, deciden tomar venganza. El final de la pieza resulta aleccionador puesto que las mujeres, por intermediación de María, se arrepienten de sus pecados y se recluyen en un convento. El bien triunfa sobre el mal, la gracia divina pesa más que los ardides del demonio y es aquí donde se identifica una clara enseñanza para los espectadores.

En la obra aparecen los personajes terrenos como Irene, Fénix, Lucrecia, Francisco, Cañón, Juan, León, Pedro Bernardo. Así como los personajes que corresponden a un plano celestial: el ángel, María y Cristo. Un personaje que se mantiene al acecho y representa el mal es el demonio. Irene y Fénix se perfilan interesadas en el amor y en la sensualidad. Lucrecia es la criada que intriga de manera alevosa, suscita los enredos y malos entendidos entre los interlocutores; mantiene cierto trato amoroso con Cañón. Francisco es el personaje que en la primera parte de la obra

se ve inmerso en los conflictos sentimentales que le provocan celos y deseo de venganza. En la primera jornada le atraen el lujo, el dinero y la vida placentera. Después, de manera abrupta, figura en lucha con los de Perosa, se convierte e intenta centrarse en la ascesis cristiana. No obstante, de manera continua, se ve acosado por su antigua novia.

Cañón representa al gracioso que acompaña en todo momento a Francisco —cuyos diálogos están cargados de humor y doble sentido— y se ve perseguido por el odio de Lucrecia al abandonarla para acompañar al santo. Juan —hermano de Fénix— es un pretendiente de Irene que, en algún momento, entra en disputa con Francisco. Bernardo de Quintaval es el enamorado de Fénix que, tras una serie de acontecimientos, decide seguir a Francisco y abandonarla. Pedro Bernardo tiene una aparición reducida y es el padre de Bernardo que también se ve ofendido y busca la venganza. León es el hermano de Irene y también está enamorado de Fénix. El ángel es quien comunica su misión a Francisco y advierte de las trampas del demonio.

Sobre el autor se tiene poca información, se sabe que fue nacido en Nueva España, se desempeñó como profesor de humanidades, se desconoce la fecha de nacimiento y la de su muerte se especula que ocurrió en 1718. En la época del autor existían varios sujetos con el mismo nombre, lo cual dificulta la construcción de su biografía.¹⁷ La obra de Acevedo se representó el 4 octubre del año 1684 en el Coliseo de la Ciudad de México. Asimismo, «el

^{17/} Véase Humberto Maldonado Macías, «Francisco de Acevedo», en *La teatralidad criolla del siglo XVII*, pp. 117-118.

texto manuscrito de la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* estaba distribuido en tres cuadernillos de un cuarto, con 62 hojas escritas en ambas caras, según el propio Acevedo pudo advertir al agente inquisitorial que la incautó.¹⁸ La comedia se prohibió porque, a pesar del título, en el contenido abundan las escenas eróticas, en las que se expone la lujuria de los personajes tanto femeninos como masculinos. En el dictamen emitido por los consejeros del tribunal expresaron que la pieza tiene un «argumento muy repugnante», también utilizaron expresiones como «ofensiva», «injuriosa» e «indecentísima». Censuraron el humor y los juegos de palabras del personaje Cañón, a quien llamaron «el ridículo». Además...

El tema del suicidio en la pieza se muestra de una manera hasta cierto punto descarnada y directa: fray Juan Capella se ahorca por propia mano. Los calificadores, desde luego, pusieron los ojos en tales muestras de heterodoxia, a las que por igual reprueban en la última parte de su dictamen; también censuran los recurrentes escarceos amorosos que ponen en duda la supuesta pureza de aquel «pregonero» de la divinidad y «patriarca» de la Miseria.¹⁹

Los argumentos parecen suficientes para prohibir la obra *in totum*. El auto que contiene la sentencia tiene fecha de octubre 26 de 1684.

^{18/} *Idem*, p. 118.

^{19/} *Idem*, p. 119.

La comedia de Eusebio Vela, *Comedia nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, retoma un asunto de la tradición clásica planteado en una parte de la *Odissea*, en tanto sitúa los personajes y sus acciones en la isla Ogigia. La protagonista Calipso se encuentra en constante lamento de su soledad e infortunios cuando observa una nave tripulada por varios hombres, entre ellos Telémaco, quienes recorren el mar en busca de Ulises. El conflicto surge porque desde que el hijo desembarca, la ninfa concibe la idea de convertirlo en su amante. En la obra los conflictos se acentúan por el juego que organiza Cupido para divertir a los recién llegados. La pieza muestra no sólo el juego del amor en el que participan casi todos los personajes, sino también los celos que suscitan las rivalidades entre ellos.

Una característica de la mayoría de los personajes es que pertenece a la tradición literaria o mitológica de las antiguas Grecia y Roma. Unos son divinos, como Minerva, Calipso, Cupido y Plutón, y los otros pertenecen al ámbito de lo terreno. Un personaje protagonista es Calipso, la ninfa resentida por el abandono, quien centra su interés en conquistar a Telémaco. Otro es el hijo de Ulises, quien ama a Éucaris y constantemente es advertido por Mentor que tome con cautela las acciones de Cupido, huya del peligro y no desvíe su atención de la empresa de encontrar a su padre. Mentor es Minerva en realidad y tiene cierto protagonismo porque es el personaje que aconseja, protege y orienta con su sabiduría a Telémaco; en todo momento se muestra desconfiado de las palabras de la ninfa. Éucaris es una mujer que arriba a la isla y que goza de la atención amorosa de Telémaco, parece una mujer inocente; sin embargo, disfruta ser el centro de atención de su amado y de otro personaje masculino. Narbal entra en conflicto

con Télémaco porque adora a Éucarís y en ocasiones ésta concede a sus pretensiones amorosas. Cupido es de escasa aparición, pero determinante dentro de la historia porque simboliza al zagal travieso de la mitología, quien de manera astuta involucra a los personajes en su juego y los hace caer víctimas del amor y de los celos. Ranacuajo posee una función secundaria y representa al gracioso de la obra, evidencia humor y astucia en sus diálogos. Trifón es otro gracioso que relaja la tensión con sus diálogos cargados de ingenio. Siringa y Leucotoe y Plutón tienen sólo intervenciones esporádicas.

Eusebio Vela es un autor que nació en Toledo en 1688, aunque se desempeñó como dramaturgo en la Nueva España. Ratcliffe lo ubica como «miembro de una familia de generaciones de actores, ejerció su profesión brevemente en España antes de emigrar en 1713 a México, donde viviría hasta su muerte en Veracruz en 1737».²⁰ Es considerado la figura más relevante del teatro en México por la calidad de sus textos y de sus representaciones. En vida expuso ante el público cuatro o cinco piezas: *Celos aun del aire matan*, representada en 1728; *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, con una puesta en escena en 1729 y otra en 1730; *Duelos de ingenio y fortuna*, llevada a escena en 1732; *El menor de los menores*, San Francisco, en 1733. Debe aclararse que «[...] las bibliografías modernas de más confianza indican que ninguna obra suya se publicó en vida de Vela, sólo cuatro existen en manuscrito, tres de los cuales fueron publicados en 1948 por Spell

^{20/} Marjorie Ratcliffe, «La pérdida de España de Eusebio Vela, autor hispano-mexicano del siglo XVIII», en *Actas del XV Congreso AIH*, p. 449.

y Monterde». ²¹ Al autor también se le atribuyen dos obras más: *La pérdida de España* y *El apostolado de Indias y martirio de un cacique*.

*Visión de lo femenino en
dos obras de teatro novohispanas*

El género dramático se configura por elementos esenciales como el espacio, los sucesos y los personajes. Kayser distingue el drama de acción, de personaje y de espacio. En el drama de personaje se dramatiza la historia a partir de este componente, de ahí que «[...] la estructura del drama de personaje [...] se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no radica en la acción sino en el personaje. De éste han de derivarse el principio, el medio y el fin». ²² Las obras pueden estructurarse a partir de una figura histórica, la forma parte de la sustancia del personaje, como ocurre en *El Pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, texto en el que se trata la vida de Francisco de Asís en tanto hombre de mundo y místico.

La pieza de Eusebio Vela, *Comedia nueva de Si el amor excede al arte...* puede ubicarse como un drama de espacio porque, según define Kayser, abundan los personajes y los escenarios, existe un mundo vasto, es decir, hay una serie de acontecimientos. Además, están «el relajamiento de la acción, la desmembración en fragmentos que se tornan independientes, la delectación en los cuadros líricos, el gusto por los discursos retóricos, la gran variedad, incluso

^{21/} *Idem*, p. 451.

^{22/} Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 492.

lingüística, de las formas de expresión». ²³ El escenario se impone porque se menciona la llegada de los naufragos a la isla donde habitan Calipso y Cupido, que serán los incitadores de los conflictos.

En *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* destacan los personajes femeninos por su perfil físico, moral y psicológico. A pesar de ser los dos últimos más significativos por su tratamiento, el primero también tiene su importancia, pues se insiste que se trata de mujeres jóvenes, de hermosura singular y estos elementos constituyen el anzuelo para tentar a los hombres. La teoría literaria señala que, al definir un personaje por su aspecto físico, ya se dio también una parte del retrato moral. En los personajes se contrasta su belleza con su inclinación hacia la maldad, porque se muestran débiles de espíritu y escuchan los consejos del demonio. En el contexto socio-cultural novohispano, privaba una visión de la vida de acuerdo a la religión católica, según la cual el *eros* se entiende como expresión del mal y debe vencerse. En palabras de Lagarde: «el *sumum* de la erótica cristiana es la mujer frígida y rígida, la mujer receptáculo que no se aventura siquiera a indagar sobre su propio cuerpo». ²⁴

En la Nueva España se esperaba que las mujeres fueran castas, obedientes y sumisas, en cambio, en la obra dramática se construye un perfil femenino de desobediencia, engaño, rencor y maldad. Mientras Francisco decide renunciar a una vida determinada por las intrigas y pleitos amorosos para dedicarse a la mística cristiana, Irene se muestra interesada en el amor sensual y se aferra en conseguir nuevamente su cariño. La obra plantea dos

^{23/} *Idem*, p. 493.

^{24/} Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, p. 229.

ejes interpretativos principales, uno que se relaciona con Francisco y su vocación religiosa hasta llegar a la santidad, y otro que se refiere a Irene, Lucrecia y Fénix, quienes se muestran iracundas por el abandono y pretenden cobrar venganza.

El demonio es un personaje que simpatiza con las mujeres y que constantemente las susurra al oído, quien ve en el de Asís un rival peligroso, incluso, un segundo Mesías con el poder suficiente para derrotarlo, por lo cual las utiliza para intentar aniquilarlo. Los personajes femeninos Irene y Fénix sienten el peso socio-cultural de la deshonra²⁵ porque ambas sufrieron el olvido de sus enamorados; en vista que carecen de una figura masculina que cobre venganza, deciden hacerlo por sí mismas. En ellas recae la humillación y el desprestigio social por no cumplir con el sacramento del matrimonio. Representan un paradigma femenino en el teatro virreinal,²⁶ pues como mujeres deciden vengar su honor²⁷ y no parecen tener alternativa porque aseguran que la deshonra es comparable con la muerte. Irene y Fénix evidencian un perfil psicológico apoyado en el valor, la decisión, la seguridad, la determinación. Si bien es cierto que el demonio funge como el mentor que las anima con sus consejos y les facilita determinadas acciones.

^{/25/} En ciertas épocas, la honra era objeto de la opinión de los otros, importaba la imagen pública, es decir, la más ligera sospecha sobre la conducta femenina podría deteriorar su reputación y ser vista como fácil, de vida disoluta y libertina. Véase María Victoria Martínez, «A vueltas con la honra y el honor en las sociedades castellanas», en *Revista Borradores*.

^{/26/} En el contexto español hay varias obras en las que las mujeres asumen la responsabilidad de vengar su honra, un ejemplo lo constituye el personaje Laurencia en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

En los personajes femeninos se nota una evolución en sus sentimientos e ideas, porque si al principio sólo se mostraban resentidos, conforme se desarrolla la obra expresan estar decididos a matar para reparar su honor mancillado. En el texto se percibe la idea según la cual las mujeres interesadas en el *eros* son la encarnación del mal, tanto así que el demonio construye una doble de Irene con la intención de engañar a Francisco y hacer que desista de la ascesis cristiana. La mujer dice: «Mis desgracias y tu amor,/ porque viéndome perdida/ por ti, dejando mi casa/ yo seguirte pretendía,/ e ignorando donde estabas,/ volviendo en mí discurría/ que ya el volver a mi casa/ era error, y recogida/ en una casilla que/ con esta Iglesia confina,/ al verte pasar Lucrecia luego, al instante, me avisa/ y yo te vine a buscar».²⁸

El demonio representa un personaje antitético respecto a Francisco y ve en las mujeres las aliadas perfectas para destruirlo, porque ellas escuchan y atienden sus consejos y de forma constante les pide que lo destruyan. Expresa que sólo las mujeres son capaces de provocar la perdición de los hombres, por lo cual las utiliza como instrumento para lograr su objetivo. Asegura: «Aquí, ahora, de mis industrias;/ aquí, ahora, de mis cautelas,/ que a Irene traigo incitada/ para rendirle con ella./ Que si a mujer no se vence,/ no le han de vencer mis fuerzas».²⁹ Irene utiliza su belleza

^{/27/} Entendido como un constructo individual, adquirido por las virtudes y por las acciones realizadas, es decir, el honor se conseguía mediante el esfuerzo personal. Véase María Victoria Martínez, *op. cit.*

^{/28/} Francisco de Acevedo, «Elregonero de Dios y patriarca de los pobres», en *Teatro mexicano*, p. 137.

^{/29/} *Idem*, p. 146.

para tentar a su amado, lo invita a continuar su relación, pero el de Asís persiste en su vocación y expresa la idea de reedificar la Iglesia de Cristo. Ante el desprecio del santo, el odio y el deseo de venganza se reafirman en Irene.

El objetivo del demonio e Irene tiene un punto en común: Francisco. Al representar un peligro para sus intereses, el demonio tiene la intención de hacerlo caer en pecado y la mujer pretende recuperar su honor y ganar un marido. El demonio parece tener las mejores aliadas, que con su hermosura y halagos pueden vencer el corazón más duro de cualquier hombre. En algún momento el demonio intentó aconsejar a don León y a don Juan de matar a Francisco para vengar la honra de las mujeres despreciadas, pero no lo consigue porque éstos deciden seguir el apostolado del santo. En la obra las mujeres son las siervas del maligno, quien no cesa en el intento de consumir sus planes y destruir al que le impida conseguir el dominio de la voluntad humana. Irene, Fénix y Lucrecia son receptoras de sus consejos, ya que en su alma anidan la lujuria, el odio, la vanidad, la soberbia y la venganza.

A mitad de la segunda jornada, salen a escena tres mujeres que reconocen al demonio como su señor —aparecen de manera paralela a los personajes femeninos concretos— y representan a la lujuria, la vanidad y la avaricia. Todas pretenden derrotar a Francisco con su belleza y se hacen pasar por servidoras de Dios. La vanidad dice: «Francisco,/ a decirte que, agradando/ a Dios tu mucha pobreza,/ nos manda a las tres que vamos/ a publicar por el mundo/ tu caridad, pregonando/ que ningún santo con Dios/ ha merecido por franco/ con los pobres como tú».³⁰ La lujuria le

³⁰/ *Idem*, p. 156.

advierte que sus méritos en la pobreza son elevados y que si llega a caer en las tentaciones de la carne no se aflija, pues Dios siempre se mostrará dispuesto a perdonarle con sólo hacer penitencia. El discurso de la avaricia señala que si no ayuda a los pobres no se preocupe, que también debe pensar en él y en los demás frailes. La presencia de las mujeres inquieta a Francisco y no sabe cómo interpretar sus palabras. El demonio presencia la escena y festeja su triunfo porque infiere que lo ha derrotado.

Francisco distingue entre el bien y el mal, reconoce que las mujeres pueden ser ángeles buenos, enviados de Dios, pero también son capaces de escuchar a los espíritus malos. Es decir, pueden ser buenas, obedientes, castas, o bien, incitadoras del pecado, vengativas, perversas, sensuales, como es el caso de Irene y Fénix. Conforme avanza la obra no desisten de su intención, una de reconquistar el corazón del santo, porque a pesar del rechazo se obsesiona en buscarlo; la otra considera a Francisco un hipócrita que ha conseguido engañar a muchos con su discurso, el desprecio de Bernardo le suscita rencor, incluso, ha pensado en el suicidio como posibilidad.

Los personajes femeninos son conscientes de su inclinación al mal, no obstante, se justifican porque el desprecio y el honor mancillado las obliga. No se resignan y acechan a Francisco y a Bernardo en los lugares más inesperados; se muestran llenas de odio, celos y rencor, pero también de pasión. Irene en algún momento cree observar a su amado en brazos de otra mujer y se pregunta: «¿Éste es el santo? ¡Ah traidor!»³¹ Le reclama así: «¡Falso, hipócrita, embustero!./ ¿Cómo, ingrato, me dejaste/ por esa tirana, aleve,/ que estás

³¹/ *Idem*, p. 161.

abrazando? ¡Infame,/ hoy vengaré mi desprecio!»³² La inclinación moral de las mujeres es hacia la maldad. Lucrecia, por ejemplo, intriga y enreda la situación amorosa entre Francisco e Irene, en el pleito se involucran otros personajes y termina en duelo a muerte.

Lucrecia refleja una psicología compleja, pues es quien desde el principio enreda la situación con sus mentiras, de forma premeditada urde las intrigas y calla en ciertos momentos para tensar el ambiente. Además, recibe beneficios pues señala en relación con sus tretas: «Si supiera que a don Juan tengo esta noche citado/ para verla, y que una joya me dio liberal, a fin/ de que le abriese el jardín,/ malograra la tramoya».³³ Su decir y hacer indican que actúa con malicia y perversión, con el ánimo de involucrar y perjudicar a los otros con sus embustes. Lucrecia se finge como leal y bondadosa servidora de Irene, no obstante, echa mano de los ardides y las mañas, no le importan la felicidad ni la tranquilidad de su ama, sólo le interesa conseguir beneficios personales, es consciente de los enredos que suscita, los problemas que conllevan y no lo lamenta. Se muestra como una mujer decidida, interesada en lo material y segura de conseguir lo que desea. En varios momentos aconseja a Irene y Fénix que no cedan, que su insistencia las llevará a conseguir nuevamente el amor.

Cañón revela un conocimiento más certero y realista de Lucrecia, de quien asegura: «Maldita sea Lucrecia, sus pies, su lengua y sus tripas;/ su cara no, que es de un ángel,/ pero no, no tan bendita».³⁴ Lucrecia, por su parte, aborrece a los hombres

^{32/} *Ibidem*.

^{33/} *Idem*, p. 123.

^{34/} *Idem*, p. 138.

al expresar una oración en sentido inverso: «malditos sean los hombres entre todas las mujeres». Además, el personaje femenino sostiene diálogos picantes con Cañón, sugiere las tentaciones de la carne y reclama su abandono. Éste dice: «Mujer, no me tientes, deja;/ no me cargues tanto, que/ está el cañón que revienta». ³⁵ O bien, «Sí, porque al cañonearte,/ Lucrecia, en otra refriega/ con una, como las llamas/ me quemaste las pajuelas». ³⁶

En la *Comedia Nueva de Si el amor excede al arte...*, se identifican diversos personajes femeninos. Calipso aparece como ninfa o diosa en la mitología griega. Existe una red intertextual con la *Odisea*, en la que se menciona como la divina entre las diosas, la hija de Atlante, la de largas trenzas y belleza sin igual, y vive en la isla Oigia. ³⁷ Ulises la ubica como una diosa terrible, dolosa, quien le prometió felicidad, juventud e inmortalidad, lo convirtió en su esposo y lo retuvo durante siete años en su palacio, pero un día la abandonó para retornar a su patria. ³⁸

En la obra de teatro, los lamentos de Calipso por la ausencia y la ingratitud de Ulises aparecen desde el primer diálogo. La ninfa dice: «Por dónde Ulises fiero/ huyó de mis halagos amorosos? / [...] ¡Qué en vano espero/ alivio en mis tormentos lastimosos! / Si tirana, infeliz mi triste suerte/ inmortal me hizo por dolor más fuerte». ³⁹ Observa que una nave se acerca y cree que

^{35/} *Idem*, p. 147.

^{36/} *Ibidem*.

^{37/} Cfr. Ángel Ma. Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes*, pp. 96–97.

^{38/} Homero, *Odisea*, pp. 53–76.

^{39/} Eusebio Vela, «Comedia Nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia», en *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, p. 75.

Ulises regresó, no obstante, se trata de su hijo Télémaco, quien está en la búsqueda de su padre, y como él, su embarcación naufraga y llega a la isla Ogigia.

Los conflictos entre los personajes masculinos y femeninos se suscitan por la travesura de Cupido, quien organiza un juego para divertir a los recién llegados a la isla. La diversión consiste en vendar los ojos de los participantes, quienes deben lanzar flechas a un cordero, lo cual suscita que se hieran entre sí y caigan abatidos de amor. El juego trae como consecuencia que Idomeneo adore a Calipso y sienta celos de Télémaco, porque la ninfa no le corresponde por estar enamorada del hijo de Ulises. A su vez, éste desprecia a Calipso y siente atracción por Éucaris, pero siente celos del amor que le pródiga Narbal.

El personaje Calipso muestra rasgos psicológicos que la ubican como una mujer necesitada de afecto, resentida, que durante mucho tiempo reclamó la presencia de Ulises y cuando ve que su hijo llega accidentalmente en lo inmediato lo hace objeto de su amor. Al parecer la soledad en la isla la afectó de tal forma que cualquier extranjero es objeto de su cariño, pero al mismo tiempo refleja rencor hacia los hombres. Calipso es la ninfa hechicera, engañadora, encantadora de lugares, quien pretendió retener a Ulises con sus poderes y ahora lo intenta con Télémaco.

Calipso es la mujer obsesiva que intenta por todos los medios conseguir el amor de los hombres, la soledad la atormenta, se queja de su triste suerte; sumida en el dolor, anhela la compañía y vive atada al recuerdo de su amado. En cuanto vio a Télémaco lo adora, lo cual refleja una actitud voluble. Calipso ama, pero también la invaden el odio y el deseo de venganza ante el desprecio. Siente celos del hijo de Ulises: «Sospechas que al corazón/ opri-

mís con inquietudes,/ presto acabaréis de ahogarme./ Si toco la certidumbre/ de mi agravio, siendo celos,/ áspides fieros azules,/ que envenenando la sangre/ suba por los arcaduces/ de las venas a estorbar/ del aliento la costumbre». ⁴⁰

Los personajes masculinos Idomeneo y Télmaco parecen estar expuestos a los caprichos de Calipso, son las víctimas que buscan salir de la isla y escapar de sus hechizos; la señalan como la causante de su cautiverio, de pretender retenerlos por la fuerza, ya que no soporta la soledad. En la obra de teatro se muestra una constante advertencia sobre los engaños y las mentiras de las mujeres. En algunos casos, se trata de brujas que utilizan la magia y la belleza para seducir la voluntad de los hombres. No obstante, destaca la enseñanza que pesan más la prudencia y la razón que el amor y el engaño. En la pieza también se identifica una relación intertextual con la *Suma de Teología* de Santo Tomás, en la cual se expresa la disertación filosófica en torno al entendimiento y la voluntad. ⁴¹ La voluntad puede conducir hacia el deseo y lo bello,

^{40/} *Idem*, p. 95.

^{41/} Santo Tomás de Aquino, en *La Suma de Teología*, afirma que «sólo en Dios el entendimiento es su esencia. En las demás criaturas intelectuales, el entendimiento es una potencia del que entiende» (Cuestión 79, art. 1). A partir de esta afirmación se deduce que el entendimiento en el ser humano es una de las potencias o facultades fundamentales, pero no es su esencia. Ante la pregunta sobre si la razón es una potencia distinta del entendimiento, la respuesta tomista es que «el entendimiento y la razón en el hombre son una misma potencia» (Cuestión 79, art. 8). Por tanto, en el hombre la razón es una potencia, por lo cual se puede afirmar que la esencia humana es la racionalidad, esto es, la capacidad humana de llegar al conocimiento de la verdad mediante el razonamiento; ya

es decir, dejarse llevar por los sentidos, en cambio, la razón y el entendimiento la orientan. Las ideas tomistas se retomarán para decidir el dilema que presenta el hijo de Ulises: dejarse llevar por los sentimientos o seguir el fin primario de su viaje. Mentor es el personaje que intenta persuadirlo así: «Vuelve en ti. Con brío invicto/ sacuda tu entendimiento/ el yugo en que tiene uncido/ tu albedrío la pasión/ que domina en tu albedrío./ Ea, ¿qué temes?, ¿qué aguardas?;/ no dudes, pues yo te asisto,/ que consigas el vencer/ de ese doméstico hechizo».⁴²

Calipso es consciente de su maldad, se muestra astuta y calculadora; hace honor a su nombre y es hasta el final cuando revela sus intenciones. Al principio finge no guardar rencor porque ve la oportunidad de seducir a Telémaco, por lo cual se muestra en exceso solícita, atenta y agradable. Sin embargo, ante el desprecio, acude a la violencia para retenerlo, intenta evitar su huida, y cuando no lo consigue utiliza sus poderes para exterminarlo junto con sus

que Dios tiene como esencia el entendimiento, conoce las cosas con un entendimiento simple, es decir, sin necesidad de la deducción argumentativa. En cuanto a la voluntad, la otra facultad fundamental del ser humano, Santo Tomás de Aquino dice que «es necesario que, así como el entendimiento asiente por necesidad a los primeros principios, así también es necesario que la voluntad se adhiera al fin último, que es la bienaventuranza» (Cuestión 82, art. 1). Sin embargo, la idea tomista no es que el hombre carezca de libertad, al contrario, se trata de que en el hombre haya libre albedrío porque «obra con juicio, puesto que, por su facultad cognoscitiva, juzga sobre lo que debe evitar o buscar. Como quiera que este juicio no proviene del instinto natural ante un caso concreto, sino de un análisis racional, se concluye que obra por un juicio libre, pudiendo decidirse por distintas cosas» (Cuestión 83, art. 1).

^{42/} Eusebio Vela, *op. cit.*, p. 97.

amigos. Calipso es una mujer atrevida que declara su amor, promete felicidad e inmortalidad a Télmaco. Reconoce: «Pues cuando no pueda amor/ suspender con halagüeñas/ voces la fuga, Plutón/ lo podrá con la violencia».⁴³ Ante lo cual responde Cupido con incredulidad: «¿Cómo lo que amor no alcanza/ con maña, quieres que venza/ Plutón con fuerza? Atraer,/ más quiere maña que fuerza».⁴⁴

El personaje femenino Éucaris se muestra inclinado hacia la mentira y la conveniencia. Su perfil psicológico la ubica como una mujer insegura, vanidosa, coqueta y atrevida, quien consiente los galanteos de dos hombres. Finge aceptar la declaración amorosa de Narbal y ante el reclamo de Télmaco expresa que lo aceptó sólo por ser partícipe del juego organizado por Cupido. Ella no puede confesar el amor al hijo de Ulises porque va contra el decoro, al igual que Irene y Fénix. Se muestra preocupada por conservar su honor y no desea provocar la maledicencia en su contra. Su actitud contradictoria se refleja cuando se entera que Télmaco enamora a Calipso y le reclama la ofensa así: «Ingrato,/ engañoso, lisonjero,/ ¿Cómo intentaste, traidor,/ con afectados requiebros/ burlarte de mi altivez,/ mis favores pretendiendo».⁴⁵

En la obra se identifica la concepción según la cual las mujeres fingen honestidad y pudor, pero sólo piensan en el amor, la sensualidad, la coquetería y por eso pueden provocar la ira o la pasión de los hombres. No obstante, Ulises, auxiliado por Mentor, consciente y libre, aspira al sumo bien y la felicidad, consigue huir de la isla y reemprende la búsqueda de su padre, es

^{43/} *Idem*, p. 103.

^{44/} *Ibidem*.

^{45/} *Idem*, p. 92.

decir, acude a sus dos facultades fundamentales, entendimiento y voluntad, pues se trata de un ser integral.

Una diferencia entre los personajes de ambas obras de teatro es que Irene y Fénix actúan movidas por la presión social de reparar su honor. En tanto depositarias del buen nombre de sus familias, no pueden sufrir el escarnio social de haber sido olvidadas por sus enamorados, ni de anularse la posibilidad de contraer matrimonio. En la comedia de Acevedo las mujeres son víctimas de la deshonra social, no parecen tener alternativas y asumen la responsabilidad de buscar a los ofensores. En cambio, a Calipso la mueve el resentimiento y el despecho de haber sido utilizada por Ulises. En la pieza de Vela no se menciona que la ninfa esté sometida a la opinión ajena y que actúe en legítima defensa de su buen nombre. No se expresa que la afecten el entorno familiar o la presión social; en realidad son sus sentimientos de despecho y de rencor los que la mueven en sus determinaciones. En *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* el demonio es el consejero que estimula los deseos de venganza y determina las acciones de las féminas. En *Si el amor excede al arte...* el mal aparece simbolizado en Calipso y un cómplice de sus ardides es Cupido. La ninfa se muestra siempre alevé y engañadora, no requiere de consejos para actuar y se deja guiar por sus pasiones. La visión sobre lo femenino es compartida en tanto se plantea en los personajes la maldad, la lujuria, el engaño y los celos.

Conclusión

En algunas obras dramáticas creadas durante el periodo colonial se refleja una ideología masculina dominante que observa en las

mujeres el peligro de la tentación carnal, se expone que su inclinación es hacia la maldad, la envidia, el odio, la ira, la intriga, la mentira y la sensualidad. Por tanto, es necesario huir de su trato o bien resguardarla en los conventos o en el espacio doméstico como esposa y madre. Un eje temático compartido en ambos textos es la visión de lo femenino y el protagonismo de las mujeres. En las obras se las ubica con marcada tendencia hacia la sensualidad e interesadas en el placer corporal, además, con inclinación hacia la ira cuando no logran seducir y convencer a sus enamorados, proclives a los celos, el engaño y la mentira.

En *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* la alternativa que se propone para tranquilizar los ánimos de Irene y Fénix es que escuchen la palabra divina e ingresen a un espacio donde practiquen la oración y la vida contemplativa. En el caso de *Si el amor excede al arte...*, la opción es alejarse de la maldad de Calipso, abandonarla con su rencor en esa apartada isla. Se plantea también que los hombres deben considerar las potencias humanas, entendimiento y voluntad, mismas que los conducirán a tomar una decisión sensata y acorde con sus intereses. Como puede apreciarse, la visión es que las mujeres, en general, se dejan llevar por las pasiones, se impresionan con lo que captan sus sentidos y utilizan sólo una de sus potencias: la voluntad, sin considerar la razón o el entendimiento.

Un aspecto que también se infiere de la lectura de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* es que las mujeres pueden y deben reparar su honor mancillado y castigar al que lo agravió, ya porque no hay un hombre de su familia que se decida a hacerlo por cobardía, por ausencia, por irresponsabilidad. En ese sentido, asumen un rol masculino y se determinan a actuar motivadas por

el odio y la venganza, como es el caso de Irene y Fénix. En Calipso también se aprecia el valor y la determinación de no permitir el desprecio ni el abandono y por eso pone todo su esfuerzo para derrotar a los personajes masculinos.

Interesa destacar que la comedia de Acevedo está entre el barroco y el neoclásico. Si bien predominan los pasajes que suscitan la risa en los espectadores por las confusiones, las intrigas y por el acoso de las mujeres a los varones, el final se carga de elementos moralizantes y religiosos porque Francisco triunfa en su apostolado. Su cuerpo muere, pero su alma asciende hasta llegar con Cristo y con la Virgen María. La pieza de Eusebio Vela presenta los componentes de la corriente neoclásica porque se apega a la ley de las tres unidades, todas las acciones ocurren en la isla, no hay cambios temporales abruptos y el argumento se centra en personajes de la tradición literaria clásica. Tiene un enfoque moralizante porque al final se revela Minerva como la guía de Télmaco, que lo libera de las trampas de la ninfa, lo hace ver que la sabiduría (la ciencia) y la prudencia son superiores al engaño, al amor y la mentira. Minerva triunfa sobre Cupido y Calipso. Télmaco y sus compañeros consiguen escapar y la hija de Atlas se queda rabiosa, indignada, desesperada y con el deseo de poner punto final a su vida.

Bibliografía

- Acevedo, Francisco de, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, México, Imprenta Universitaria, 1945.
- Acevedo, Francisco de, «El pregonero de Dios y patriarca de los

- pobres», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. VIII *La teatralidad criolla del siglo XVII*, estudio introductorio y notas de Humberto Maldonado, México, Conaculta, 1992.
- Amorós Celia y Ana de Miguel (editoras), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*, Madrid, Ediciones Minerva, 2005.
- Aquino, Santo Tomás de, *Suma de teología*, I, parte I, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación de Damián Byrne, segunda edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- Garibay K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 2004.
- Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, quinta edición, Madrid, Edaf, 2006.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, «La familia educadora en la Nueva España: un espacio para las contradicciones», en *Familia y educación en Iberoamérica*, Pilar Gonzalbo (coordinador), México, Colegio de México, 1999.
- , *Educación y colonización en la Nueva España 1521–1821*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2001.
- , *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 1987.
- González de Eslava, Fernán, *Libro segundo de las canciones chanzonetas y villancicos a lo divino*, edición y estudio de Sergio López Mena, México, UNAM, 2003.
- Homero, *Odisea*, vigésima edición, México, Austral, 1990.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, sexta reimpresión, Madrid, Gredos, 1985.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres*. Ma-

-
- dresposas, monjas, putas, presas y locas*, cuarta edición, México, UNAM, 2005.
- Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, recuperado el 19 de septiembre 2018 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70372.pdf>.
- Martínez, María Victoria, «A vueltas con la honra y el honor. Evolución de la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVIII», en *Revista Borradores*, volumen XVIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008.
- Moreiro, Julián, *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*, cuarta edición, Madrid, Edaf, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, tercera edición, México, UNAM-Siglo XXI, 2005.
- Ratcliffe, Marjorie, «La pérdida de España de Eusebio Vela, autor hispano-mexicano del siglo XVIII», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen II, México, 2007.
- Tanck de Estrada, Dorothy, *La educación ilustrada 1786-1836*, cuarta reimpresión, México, El Colegio de México, 2005.
- Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. X Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, estudio introductorio y notas de Sergio López Mena, México, Conaculta, 1994.
- Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Recordando una historia*, priema reimpresión, México, CONACULTA-INAH, 1998.
- Vela, Eusebio, «Comedia nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, México, Conaculta, 1993.

La defensa del honor femenino y el colapso de
un imperio en *La pérdida de España*
de Eusebio Vela

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

*La actividad teatral
en Nueva España*

El teatro es una expresión artística en cuya representación se involucra al colectivo. Es un género de antigua tradición en la literatura; desde el período clásico se elaboraban y representaban obras de teatro, ya en los subgéneros de la comedia o de la tragedia. En la Edad Media se mencionan obras de orientación religiosa, como el auto de los Reyes Magos, y es en el siglo XVI, en pleno Renacimiento, cuando empieza a fortalecerse este género literario en toda Europa. En España las obras se representaban en plazas y corrales. En ocasiones no tenía la función de entretener, sino que cumplía con la de enseñanza doctrinaria. Los dramaturgos de siglo XVII destacan por la profundidad en el tratamiento de los temas y puede afirmarse que las obras contienen una esencia dramática. En las colonias americanas se realizaban representaciones por diferentes circunstancias: para celebrar la llegada de un funcionario civil o eclesiástico, para catequizar a los naturales o en el marco de una festividad del calendario litúrgico.

Las piezas se realizaban en los colegios de religiosos, en los atrios de las Iglesias o en espacios públicos, como las plazas.

Las obras que se representaron en el siglo del barroco novohispano tenían una orientación distinta a la del siglo anterior, porque se tiene conocimiento de comediógrafos respetables por sus actividades creadoras, por la existencia de compañías teatrales como las de Juan Corral, Antonio Rodríguez, Alonso Velázquez y Gonzalo Jaramillo. Es de llamar la atención que «la vida teatral en México no se reducía a la presenciada en la ciudad capital: Puebla también contaba con compañías teatrales».¹ Los documentos encontrados en los archivos indican que el teatro novohispano tuvo intensa actividad en los siglos XVI y XVII. Las colonias americanas se convirtieron en réplicas de España en las distintas expresiones del arte, de tal manera que «las piezas dramáticas producidas en el Nuevo Mundo durante el “apogeo colonial” del siglo XVII, coinciden de lleno con el “espléndido florecimiento” del teatro peninsular».²

En el teatro barroco novohispano destacan los nombres de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. No obstante, Humberto Maldonado también consigna nombres como los de Arias de Villalobos, Lucas Valdés Daza, Juan Ortiz de Torres, Cristóbal Gutiérrez de Luna, Francisco Bramón, Matías de Bocanegra, Luis de Sandoval y Zapata, Agustín de Salazar y Torres, Alonso Ramírez de Vargas y Francisco de Acevedo.³ Las obras de

^{1/1} Germán Viveros, «estudio introductorio», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, p. 11.

^{1/2} Humberto Maldonado Macías, «estudio introductorio», en *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, p. 26.

^{1/3} Cfr. *Idem*, p. 39.

los autores hispánicos también hicieron presencia en las colonias y tenían la ventaja de no ser censuradas. En este siglo, el teatro se convirtió en una tendencia que invadió los espacios acondicionados de manera especial para las representaciones, pero también se extendió a todos los ámbitos de la realidad. Hay críticos que consideran que la teatralidad se introdujo en las formas y conceptos de la vida cotidiana. En ese sentido, «los autores teatrales [...] logran confrontar de manera simbólica cada una de sus preocupaciones estéticas y existenciales: lo serio y lo cómico, lo claro y lo sucio, lo espiritual y lo material, lo nuevo y lo caduco, lo lujoso y lo miserable». ⁴ El placer estético se buscó a través de los adornos, del hipérbaton y del goce sensorial en los espectadores. Otro aspecto que se planteó en el arte teatral barroco fue la verdad sobre la fugacidad de la vida.

En el siglo xvii los autores novohispanos también enfrentaban las normas, las censuras y los condicionamientos que establecían las autoridades civiles y eclesiásticas. Los censores, nombrados por la Iglesia y el Estado, se encargaban de aceptar o rechazar las obras de acuerdo a los parámetros permitidos en lo religioso, en lo moral y en lo estético. Hoy en día se conservan documentos que evidencian los juicios contra algunos dramaturgos que los consideraron sospechosos por el contenido de sus textos, como fue el caso de Francisco de Acevedo, autor de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, obra prohibida por el Santo Oficio.

En el siglo xviii novohispano la tendencia barroca entró en pugna con la propuesta neoclásica, porque se planteó que la

⁴/ *Idem*, p. 42.

literatura tuviera un fin didáctico y moralizante; se buscó también la sencillez, el buen gusto y el apego a la ley de las tres unidades: tiempo, espacio y acción. La actividad teatral para esta época era intensa, por lo regular todos los días del año había representaciones, excepto en cuaresma. Se sabe que en este tiempo también se representaban obras de orientación popular: sainetes, entremeses, tonadillas, zarzuelas, en las que «se concedía especial esmero a temas de ocasión o circunstancias propias de gente sencilla. Era teatro para entretener, distraer o para mover a risa».⁵

El teatro de orientación pedagógica o neoclásico estaba destinado a un público conocedor de piezas y autores españoles, de mentalidad ilustrada, poderoso, que promovió la secularización de los contenidos de las obras. Las autoridades novohispanas vieron en el teatro un medio para la formación de una conciencia civil, para reformar las costumbres. Por lo demás, «el teatro del siglo XVIII era un verdadero microcosmos: ahí, en el escenario y en las gradas, en la “libertad” de la creación artística y en la “espontaneidad” de las reacciones del público se manifestaba la realidad viva de la sociedad novohispana».⁶ Las obras se seleccionaban de tal manera que constituyeran una enseñanza moral para los espectadores, por ese motivo existían los jueces de teatro, cuyo perfil exigía que fueran hombres con un capital cultural de importancia. Las piezas hispánicas se representaban sin problemas de censuras y eran, por lo general, consideradas superiores en calidad literaria. En cambio, las de autores novohispanos enfrentaban las restric-

⁵/ Germán Viveros, *op. cit.*, p. 21.

⁶/ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 53.

ciones, pues «la escenificación de obras americanas requería pago de derechos de autor, obligación a la que no estaban sometidas las llegadas de la metrópoli».⁷ Al parecer no sólo en la Ciudad de México se incrementó la actividad teatral sino también en Querétaro, Veracruz y Puebla. Otro aspecto digno de mencionarse es «la censura que afectó la vida teatral dieciochesca novohispana de índole religiosa y moral, pero sobre todo política. El gobierno virreinal ejercía una censura ortodoxa e inflexible, con la idea de establecer en la sociedad novohispana una sola moral —de fundamento católico— y un solo criterio político».⁸

El objetivo es estudiar una pieza teatral de un autor conocido en su época y reconocido en la posteridad. Se trata de Eusebio Vela, autor de piezas como *Si el amor excede al arte...*, *La conquista de México* y *La pérdida de España*. Es ésta la que se constituye como el objeto de estudio por el protagonismo del personaje femenino, el perfil de Florinda en un ámbito ficcional, que parece que la condiciona a ser la víctima que sufre la violencia física, no obstante, cobra relevancia que ella se decide a tomar venganza. La metodología consiste en dar una visión sobre el teatro novohispano, un acercamiento a la teoría del género dramático, así como una revisión general que permita situar al autor, la obra y los aspectos históricos que presenta el texto, es decir, lo histórico ayudará para situar el tiempo de la obra y cómo la vida amorosa del rey Rodrigo se entreteje con acontecimientos políticos e históricos que involucran al Estado. Asimismo, se aplicarán aspectos esenciales de la teoría del personaje y del género dramático para desarrollar el análisis en el ensayo. El estudio

^{7/} Germán Viveros, *op. cit.*, p. 25.

^{8/} *Idem*, p. 27.

se centrará en el tema del honor en relación con el personaje femenino protagonista, Florinda, así como las implicaciones sociales e históricas. La teoría sobre el personaje se tomará de la propuesta de Antonio Garrido en *El texto narrativo*.

Los elementos sustanciales del género dramático

La obra de teatro es, por un lado, un texto y también una ejecución en la que intervienen una serie de elementos sonoros, visuales, entre otros. El discurso dramático presenta sus peculiaridades, se caracteriza por la representación, ya que se manifiesta a través de las palabras y de la presencia de los personajes, quienes se encargan de comunicar a los espectadores los acontecimientos y son finalmente sus puntos de vista los que conforman la imagen de la realidad que los receptores captan. Se trata de una realidad textual que se orienta a partir de la subjetividad de un autor que se oculta y se des-oculta en la objetivación escénica, en el desenvolvimiento de la historia y en la interacción de los personajes. El teatro no existe sin el texto, se genera así una relación dinámica entre la realización escénica y que produce un tipo de comunicación directa con los receptores, pero que se funda en una realidad textual.

La acción dramática es el soporte esencial del espectáculo teatral; también se entiende como un dinamismo que surge del desarrollo del conflicto o de los movimientos que los personajes realizan para dar vida a las situaciones que se plantean en el universo dramático. El personaje es un factor esencial en la ejecución escénica, porque es él quien libera las experiencias, potencia las acciones, da cauce a la historia, vive los conflictos y objetiva el

universo del drama al llevar a la escena un problema que se vincula a su sustancia vital. La obra de teatro se define como «un sistema de signos que integra elementos de naturaleza lingüística (y literaria como es normal) con factores de representación escénica; el universo dramático se construye en virtud de esta dualidad, se articula mediante la combinación de componentes formales».⁹

La obra de Eusebio Vela, *La pérdida de España*, es una pieza dramática dividida en tres jornadas. Se emplea el recurso del diálogo para plantear el conflicto: el rey Rodrigo conoce a una joven hermosa de nombre Florinda, a quien intenta seducir con promesas de amor y matrimonio, la intriga es si cumplirá su palabra, si decidirá tomar por esposa a una mujer que no es de su condición social. En la segunda jornada se revela que el rey no logra persuadirla con sus palabras y utiliza la fuerza física para violarla, lo cual conlleva para la doncella la pérdida de su honor y honra. En la trama comunicativa teatral se emplean dos procedimientos: el diálogo y el monólogo. En este caso, el texto se funda en los diálogos. Las partes donde se concentra la tensión dramática está justo donde la mujer revela a su padre, el conde Julián, que en su ausencia fue forzada por el rey Rodrigo. Otra se ubica en el momento cuando se expresa que los enemigos de España se alían para derrocarla. Una más en la entrada en la torre encantada, cuya puerta tenía la sentencia de la caída del Imperio español, y otra al final, cuando los sobrevivientes observan el desastre material y humano.

La pérdida de España puede afirmarse que presenta una estructura cerrada, de acuerdo a lo planteado por Gómez Redondo, pues el autor afirma que se encuentra «basada en el despliegue

⁹/ Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, p. 275.

de datos que los personajes habían realizado hasta ese punto y relacionada, de modo indirecto, con el núcleo central del conflicto que, hasta el acto segundo, no se descubría en lo que sería la intriga principal». ¹⁰ En la obra de Eusebio Vela, en la primera jornada, se traza una intriga secundaria, misma que no se revela hasta la segunda, cuando el rey evidencia plenamente su intención de forzar a Florinda y lo consigue mediante la complicidad de una criada, quien le advierte que ésta se baña en determinado lugar y a cierta hora. El rey llega de manera sorpresiva y la viola.

El drama se desarrolla en un espacio y en un tiempo determinados, en este caso España, en un tiempo preciso, año 711 D.C., y los actores representan una serie de sucesos: pugnas entre personajes y entre naciones que suscitan guerras. El texto motivo de análisis tiene un respaldo histórico de importancia, no sólo en cuanto a los hechos sino también en relación con los personajes. Lo que se representa, en ese sentido, está determinado por los acontecimientos, por el espacio y por los personajes. ¹¹ Kayser distingue entre drama de personajes, de espacio y de acción. *La pérdida de España* puede ubicarse como de espacio porque el elemento histórico es determinante, en tanto, las series de cuadros históricos son una caracterización acentuada del drama de espacio, incluso,

Puede haber acontecimientos tristes o trágicos y, para el primer plano y el redondeamiento, puede incluso utilizarse un acontecimiento que se extienda a toda la acción: en el verdadero drama de espacio se manifiesta siempre un

^{10/} *Idem*, p. 278.

^{11/} Cfr. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 493.

mundo más vasto; aquí, las fases del acontecimiento tienden a independizarse, y por todas partes brotan nuevas series de acontecimientos.¹²

La pieza de Eusebio Vela tiene una marcada inclinación hacia lo trágico desde el mismo título, ya que alude a la derrota del pueblo español, la invasión de los grupos árabes que duró varios siglos y no sólo trata de la deshonor de una mujer y la actitud alevosa del rey Rodrigo. En la obra se plantea una cuestión moral en relación con el conflicto, puesto que chocan dos normas éticas: la de Rodrigo que actúa conforme a sus deseos y abusa de Florinda, sin importar que es hija de su amigo el conde Julián, miente, finge y después usa la fuerza para someter a su víctima, pensando que puede disponer de sus súbditos con toda libertad. La otra es la de Florinda, quien en todo momento defiende su honor, primero al actuar con cautela y decir al rey que antes de tener contacto físico deben comprometerse y casarse, y después cuando decide vengar su honor mancillado. En ese sentido, la derrota de Rodrigo y de España ante las tropas árabes son también una consecuencia de las faltas morales cometidas por el rey de España, vengadas por la ley moral de la hija humillada, del padre ofendido, de sus primos y de los aliados árabes.

El autor, el texto y el contexto

Los críticos identifican a Eusebio Vela como un español que en algún momento emigró a México, nació en 1688 y murió en la

^{12/} *Ibidem.*

ciudad de Veracruz en 1737. Autor encabalgado entre el siglo barroco y el neoclásico, del cual se conocen tres obras de las catorce que escribió. Viveros afirma:

Según los estudios más cuidadosos que hay al respecto, la obra dramática atribuible a Eusebio Vela es la siguiente: *Duelos de ingenio y fortuna*, *El menor máximo san Francisco*, *El asturiano en las Indias*, *Por engañar engañarse*, *Amar a su semejanza*, *Con agravios loco y con celos cuerdo*, *Por los peligros de amor conseguir la mayor dicha*, *Las constantes españolas*, *El amor excede al arte*, *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, *La conquista de México*, *Apostolado en las Indias y martirio de un cacique*, *El héroe mayor del mundo*, *Alejandro Magno y La pérdida de España*.¹³

Vela es considerado uno de los creadores más estudiado del siglo XVIII. Se le ubica como originario de Toledo y se especula que desde la adolescencia se dedicó al ejercicio teatral en la ciudad de Madrid y después viajó a Nueva España. En 1713 formaba parte de la compañía de actores del Coliseo de la Ciudad de México. Al parecer, en vida padeció altibajos de todo tipo, pues hubo temporadas en que sufrió pobreza y dificultades que lo llevaron a prisión, también fue víctima del rechazo social por ser actor. No obstante, se menciona que tuvo su época de bonanza que le permitió vivir bien, incluso, él y su hermano José fueron arrendatarios del espacio teatral de más importancia en Nueva España. Ratcliffe dice:

^{13/} Germán Viveros, *op. cit.*, p. 30.

«La Gazeta de México anunció la representación de *La pérdida de España* en junio de 1733 y, que se sepa, sólo se escenificó esta vez en vida de Vela. A pesar de que se comenta que las obras de Vela fueron recibidas con “éxito”, es imposible comprobarlo porque no hay estadísticas que permitirían tal estudio». ¹⁴

La pérdida de España es una obra cuyo contexto histórico se ubica cuando la península ibérica se vio asolada por grupos de moros que la derrotaron y la ocuparon durante varios siglos. En la pieza se traza la tragedia personal de Florinda, que involucra a su familia porque la pérdida del honor afectaba al resto de los miembros, en concreto al padre. En el universo dramático se plantea también una tragedia nacional que implicaba al Estado español por las consecuencias de la derrota. Las fuentes consignan el hecho histórico desde distintos enfoques, aunque la mayoría ubica en el año 711 la derrota del último rey visigodo don Rodrigo. Desde esa fecha inicia la conquista y ocupación musulmana en territorio español, que duró aproximadamente ocho siglos.

En el libro titulado *Al Qantir*, en la crónica número 8 del moro Rasis o Ahmad al-Razi, considerada la primera historia de España que retomaron los historiadores durante la Edad Media, se habla del rey Rodrigo, de su gobierno, sus actitudes con una moza de nombre Florinda y cómo ante sus desprecios la forzó a ser su mujer. Ella contó a su padre lo ocurrido y pidió venganza porque «e que non fallaba remedio a su mal sinon morir como desventurada. E tanto sopo decille que quando Iulian vio la carta,

^{14/} Marjorie Ratcliffe, «*La pérdida de España* de Eusebio Vela», en *Actas del Congreso AIH*, p. 452.

non falto mucho para caer de si e morir de la pena que obo». ¹⁵ Lo anterior indica que en la pieza de Vela no sólo se alude a cierto hecho histórico, sino que también los personajes tienen este soporte como consta en la crónica del historiador moro. En el documento se menciona que el conde Julián, pese a la confesión de su hija, busca al rey y se porta amigable, incluso, le da un consejo que Rodrigo acata sin conocer las intenciones reales y las consecuencias de ese acto. Es así que «e quando el rrey Rodrigo sopo la trayción cayo en el engaño que le fizo el conde, e luego embio a llamar a Sancho que era ome muy fuerte e muy valiente [...] e contole el rrey todo lo que pasara e de la mala manera que el conde Iulian le diera consejo, de que Sancho fue maravillado». ¹⁶

Las versiones sobre esta etapa en la historia de España son diversas, a saber, en el documento 9 que trata de la *Historia de la conquista de España*, escrito por un cronista andaluz, quien murió en Córdoba en el año 977, de nombre Ibn al-Qutiyya o Abenalcotía, se menciona el papel que desempeñaron los hijos de Witiza, Alamundo, Rómulo y Artobás, en la conquista musulmana, así como la alianza que establecieron con el rey Rodrigo y la traición contra éste al pactar también con los árabes. Se menciona que un comerciante cristiano de nombre Yulían, quien tenía cierto trato con Rodrigo porque solía llevarle caballos y halcones, al no tener con quien dejar a su hija la deposita en palacio y el rey al ver su hermosura la violó. La hija entera al padre y éste aparenta tranquilidad ante el rey, no obstante «Yulían llevó consigo

^{15/} «Crónica del moro Rasis, Ahmad al Razi», en *Al Qantir. Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, p. 20.

^{16/} *Idem*, p. 22.

su dinero y fuése en busca de Táric, hijo de Ziad, a quien llamó la atención sobre España, encareciendo la excelencia [de la tierra] y la debilidad de su pueblo y diciéndole que era gente cobarde. Táric, hijo de Ziad, escribió a Muza, hijo de Nosair, participádoselo; y éste ordenó que entrase en la península». ¹⁷

La interpretación de las visiones históricas antes mencionadas, sobre la causa de la conquista musulmana en España, se debieron por diversos factores: los vicios del rey, su mal proceder y la debilidad de su gobierno, incluso, Rodrigo no pudo resistir la embestida de los extranjeros y en algún momento tuvo que huir. Otros discursos históricos señalan que:

la invasión musulmana de la Península Ibérica debe considerarse como una fase más de la expansión territorial y la formación del Imperio islámico. En el 710 dominaban todo el norte de África. Si existía el propósito de hacer musulmán el Mare Nostrum, el paso siguiente, para rodearlo por el norte, era Hispania. Influirían también las noticias que sobre la riqueza de las tierras hispanas corrían entre los árabes. Lo que decidió tan rápida conquista y ocupación fue la situación de la España visigoda de los últimos momentos: querellas intestinas entre grupos hispano-godos, debilidad de la monarquía, situación social deteriorada, regresión económica, disensiones doctrinales entre un catolicismo oficial y un arrianismo extendido

^{17/} «Historia de la conquista de España», por Abenalcotía el Cordobés, traducción de Julián Rivera, en *Al Qantir*, p. 26.

entre el pueblo, marginación y persecución de minorías importantes por su función socio-económica.¹⁸

En la obra de teatro, en la parte primera, se dan toda clase de antecedentes que tienen un soporte en la historia que no deben ignorarse y necesariamente deben formar parte del capital cultural de los lectores para realizar el ejercicio de interpretación y análisis. El espacio ficcional se ubica en Toledo, donde se asienta el rey Rodrigo, quien también desde que inicia su diálogo con el conde Julián menciona su ascendencia ilustre y noble que lo legitima como monarca, sus pugnas con Flavio Witiza, a quien apresó y le hizo sacar los ojos como éste lo hizo con su padre. En su diálogo destaca sus méritos en el campo de batalla, su valor puesto a prueba y sus estrategias para enfrentar la embestida mora. Una de ellas consiste en enviar una embajada con presentes para sondear la situación, misma que encarga al conde Julián, y así ganar tiempo para prepararse y resistir durante la guerra. En el universo dramático aparece un personaje que finge lealtad y oculta su ira e intenciones de destruir al actual rey goda, se trata de Opas, quien en realidad reconoce como monarca a Witiza y espera el momento oportuno para sublevarse.

En la pieza de teatral se insiste en la profecía que habla de la caída de España a manos de los árabes. Circulaba la leyenda sobre la existencia de una torre en la que nadie había logrado entrar, cuando violentaron la puerta y se introdujeron comenzó a desplomarse. Rodrigo asegura haber visto una estatua de bronce de la que escuchó «¿Dónde vas, infeliz rey? / Por tu mal aquí has entrado» / Quedé a la voz suspendido; / y pronunció de allí [a] un

^{/18/} María José Cervera Frías, *Conquista y ocupación musulmana*, p. 120.

rato:/ “Que por extrañas naciones/ me vería despojado/ del reino [¡cruel profecía!]/ y mis gentes [¡qué presagio!] castigadas cruelmente”/ Quedé absorto, yerto, helado». ¹⁹ La obra en cuestión recupera la leyenda, pero también se apoya en la historia desde las referencias tempo–espaciales y los nombres de los personajes como Rodrigo, Julián, Florinda, Pelayo, entre otros.

La leyenda refería que Rodrigo vio bañarse a «Florinda La Cava» ²⁰ en un torreón junto al río Tajo en Toledo. No pudo resistir la tentación y abusó de ella, lo cual trajo como consecuencias el fin del reino visigodo. En la tradición española se ha recreado el hecho histórico y la leyenda, es así que en el siglo X circuló entre los escritores cristianos un relato de origen incierto, que hablaba de la violación de la hija del conde Julián que desencadenó la invasión musulmana: «desde la Edad Media hasta la Ilustración, la sugerente rebelión de Florinda La Cava tras los abusos del último rey goda había sido reinterpretada por nuestra literatura —por la materia folklórica y por la tradición culta— con enfoques e intereses diversos». ²¹ La *Crónica sarracina o del Rey Don Rodrigo con la destrucción de España* de Pedro López del Corral es un texto donde se relatan episodios legendarios sobre el rey Rodrigo y la caída de España con la participación de personajes como el conde Julián, Florinda, el obispo Opas, Tarik, Pelayo, Miramamolín, entre otros. ²²

^{19/} Eusebio Vela, «La pérdida de España», en *Historia y dramaturgia*, p. 124.

^{20/} Llamada «Cava» por los árabes, que significa «mala mujer».

^{21/} Helena Establier Pérez, «Florinda perdió su flor. La leyenda de la cava...», en *Biblioteca Miguel de Cervantes*.

^{22/} Cfr. Antonio Sánchez del Barrio, «Un nuevo ejemplar de la crónica sarracina de Pedro del Corral», en *Revista del Folklore*.

Asimismo, los dramaturgos se han inspirado para tratar el asunto desde distintos enfoques, ya muestran a Florinda como víctima o como victimaria y a Rodrigo como un rey vicioso y perverso. En el siglo XVII el dramaturgo Lope de Vega retomó el asunto en sus obras *El último goda* y *Jerusalén conquistada*. Tirso de Molina lo recuperó en *La joya de las montañas* como lo hizo Calderón de la Barca en *La virgen del Sagrario*. En siglo XVIII Moratín escribió *Homersinda* en 1770; Jovellanos es autor de *Pelayo*, obra ubicada en 1769; José Quintana, por su parte, también tituló *Pelayo* a su pieza dramática en 1805. Otro autor que se inspiró en la leyenda de Florinda y Rodrigo es Eusebio Vela en *La pérdida de España*, obra representada en Murcia en 1768, que no fue bien acogida por las autoridades al censurarla el vicario eclesiástico de Madrid, puesto que le resultó indecorosa por el tratamiento del tema, si bien tiene soporte histórico no le pareció conveniente retomarlo en el teatro.²³

Elena Establier, por su parte, dedica atención a *La pérdida de España* de Eusebio Vela y de alguna manera justifica que se haya censurado:

No es de extrañar, por otro lado, este gesto de desagrado de la censura ante el contenido de la obra de Vela, que deja en pésimo lugar a la monarquía goda, a Witiza en primer lugar, y también a su sucesor en el trono, Rodrigo, que no queda mejor parado. De ánimo voluble, enamorado y mentiroso, el monarca es también, por faltar a la dignidad de su cargo y

^{23/} Cfr. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 386.

ofender a Dios con sus vicios, culpable del atroz castigo que soportará sobre sus hombros España entera.²⁴

En 1804 María Rosa Gálvez de Cabrera escribió un texto dramático titulado *Florinda*, en el que reivindica al personaje femenino, es decir, lo trata como víctima del modelo de sociedad patriarcal que lo condena y lo juzga por un acto que no provocó. Marjorie Ratcliffe recoge un amplio estado de la cuestión en torno al personaje histórico Florinda «La Cava». Afirma: «si muchas de las crónicas medievales escritas al calor de la reconquista aspiraban a una redención gracias a lo sufrido, en *La crónica sarracina*, a la víspera del Renacimiento y la unificación de la península, hubo un deseo de blanquear la fama del pueblo disoluto, perdonar al rey abusador de sus poderes y echar la culpa a la víctima, Florinda La Cava».²⁵

*La defensa del honor femenino y
sus implicaciones individuales, sociales y culturales*

El tema del honor tiene una larga tradición en la literatura española y, por ende, en Hispanoamérica ha sido trabajado con recurrencia. El honor en la sociedad y en la cultura está vinculado con la conducta de los miembros de la familia, en especial con la honra de la mujer y tiene una connotación de carácter sexual. En

^{/24/} Helena Establier, *op. cit.*

^{/25/} Marjorie Ratcliffe, «Florinda La Cava: víctima histórica, víctima literaria. La crónica sarracina en el Siglo de Oro», en *Actas del VI Congreso de la AISO*, pp. 1485-1486.

ese sentido, si la mujer transgrede con sus acciones el código de valores en su época, es decir, pierde la virginidad, tiene prácticas sexuales antes o fuera del matrimonio, entonces el daño moral no sólo es para ella sino también, y en gran parte, para los miembros de su familia. En el contexto cultural occidental, la mujer se ha constituido en depositaria del buen nombre de la familia y del honor, históricamente ha existido sobre ella una fuerte presión social. Si es soltera no debe tener contacto sexual, si es casada debe apegarse a la fidelidad conyugal porque con ello asegura la unidad de la familia. En el hombre se percibe una doble actitud: por un lado, busca que la mujer conserve la virginidad, pero también, por el otro, concibe diversas estrategias para quitársela. Victoria Martínez distingue entre el honor y la honra y dice: «el honor formaba parte del corpus de valores incuestionables propios del espíritu de la época, la honra se convirtió en un objeto de la opinión pública, algo que se podía atacar y destruir».²⁶ La honra dependía de la opinión que los demás miembros de la sociedad tuvieran de un individuo o de una familia, por eso se buscaba tener un comportamiento público virtuoso, aunque en el ámbito privado fuera distinto. Se creía que era necesario evitar las murmuraciones y la deshonor social.

En la literatura renacentista hay ejemplos que ilustran la distancia entre las acciones de los personajes y lo que aparentaban. *La Celestina* (1499-1500) es una tragicomedia en la que se plantean los encuentros carnales entre los personajes protagonistas, Calisto y Melíbea, concertados por la alcahueta a solicitud

^{26/} María Victoria Martínez, «A vueltas con la honra y el honor. Evolución de la concepción de la honra», en *Revista Borradores*, p. 5.

del joven enamorado. En el veinteno auto se refiere la confesión de Melibea a Pleberio, su padre, sobre sus amores clandestinos con Calisto poco antes de suicidarse. Dice: «vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. Del cual deleitoso yerro gozamos casi un mes».²⁷ Las palabras de Melibea no indican arrepentimiento sino que aparentó conservar el honor ante sus padres y la sociedad, pero en secreto gozaba voluntariamente del amor con Calisto. La decisión de morir es porque su amado falleció cuando se desprendió de sus brazos.

En el teatro del Siglo de Oro se percibe también el tema del honor en las obras de los autores consagrados como Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca. En *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, se plantean los abusos del comendador, la violencia contra los habitantes de la villa, la deshonor de sus mujeres y la venganza del pueblo que castiga al agresor. Queda claro que en la literatura existe distinto tratamiento del tema del honor, mismo que puede entenderse en tanto «la virtud es el fundamento del honor, pero el honor es siempre el reconocimiento que hacen los otros de esa virtud, de modo que si no hacen tal reconocimiento no existe».²⁸ Un recurso constante en el teatro español e hispanoamericano colonial es el del duelo honroso que connota reconstrucción o reparación del daño moral, de la deshonor. En este caso, es el ofendido quien tiene la obligación de recuperar su autoridad, demostrar con la venganza la importancia del honor y que se trata

^{27/} Fernando de Rojas, *La Celestina*, p. 347.

^{28/} Ignacio Arellano, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, p. 5.

de un asunto protegido por los miembros de la familia. Aquél que lo quebrante o lo transgreda recibirá como castigo la muerte. De ahí que Ignacio Arellano mencione: «no es extraño que los principales dramas de honor coincidan con una época de crisis y erosión de la estructura social, denunciada reiteradamente en otros textos como la novela picaresca [...] Tampoco que en las comedias el rey legitime las venganzas de la honra que intentan fortalecer un sistema en cuya cima está precisamente el monarca».²⁹

El honor tiene una connotación de clase social, de linaje, para el estrato social elevado. Quien pertenecía a la nobleza era de suma importancia el honor y la honra, y tenía la obligación moral y social de mantenerlos. El pueblo o los sectores desprotegidos en lo económico parecían no tener o no importarles el honor, puesto que era de primer orden subsistir y cubrir sus necesidades básicas. El concepto nobiliario del honor conlleva una obligación social y moral, va más allá de la individualidad, porque implica la estructura familiar y social.

En la obra *La pérdida de España* de Eusebio Vela, aparte de la importancia del tema histórico, se plantea el tema del honor en relación con el personaje femenino protagonista. Desde la primera jornada, la mujer en el universo dramático se traza como objeto sexual deseado y admirado por sus atractivos físicos. El desarrollo de la trama revelará poco a poco sus valores morales, sus convicciones por la defensa que hace de su honor. Un valor literario destacable es que el personaje femenino principal posee un retrato completo, es decir, en el caso de Florinda no sólo se brinda información sobre su físico, sino también en el aspecto

²⁹/ *Idem*, p. 26.

moral y en el psicológico, lo cual ayuda a percibir su desarrollo en el ámbito ficcional. Lo anterior es de importancia para tener una visión completa del mismo, de su forma de pensar y de la concordancia entre lo que hace y lo que dice.

El nombre propio del personaje, según la teoría literaria, es un factor de cohesión de los rasgos, es un signo de su ser, no sólo se trata de un significante o un elemento sin importancia; por el contrario, todo personaje tiene una identidad, una conducta que se evidencia en su interactuar con los otros. Su diseño obedece a la constitución de atributos físicos y psicológicos.³⁰ En este caso, el nombre del personaje femenino protagonista, Florinda, es simbólico en tanto representa la belleza y la fragilidad de una flor que, en el universo dramático, es arrancada con violencia, esto es, connota la pérdida de la virginidad, lo que implica una tragedia personal, familiar y social. Hay una analogía entre la España perpetrada, violentada, humillada y tomada por los invasores árabes y la joven mujer forzada por el rey Rodrigo. La primera es sometida, ocupada durante varios siglos; la segunda decide rebelarse, tomar venganza y reparar su honor.

El personaje Florinda es dinámico por su importancia y protagonismo. De acuerdo a la propuesta de Forster, es un personaje redondo por la abundancia de rasgos e ideas, porque está diseñado de manera exterior e interior, porque se transforma y evoluciona.³¹ La joven mujer, por ejemplo, evidencia en lo moral una serie de virtudes como la castidad, la moderación, la prudencia y la cautela ante las pretensiones amorosas del monarca y

^{30/} Cfr. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, pp. 82-88.

^{31/} Cfr. *Idem*, pp. 93-94.

trata de frenar sus apetitos sexuales cuando le dice que primero debe hablar con su padre, formalizar la relación y contraer matrimonio. En algún momento, Estrella, criada de Florinda, en un diálogo con Laín, advierte de la fama de Rodrigo como seductor y engañador de mujeres.

En ningún caso puede interpretarse que Florinda representa a la mujer astuta y calculadora, interesada en lo material, quien busca consolidar un matrimonio ventajoso, si bien es cierto que cuando ambos se conocen en él se despierta la pasión ante su impresionante belleza y en ella la admiración ante la grandeza del monarca. La interpretación del perfil del personaje femenino protagonista lleva a discutir las ideas de Helena Establier, quien asegura:

[...] Florinda es sin duda el personaje más mezquino y reprochable de la comedia de Vela, bien alejado de la ingenuidad que se le supone en otras lecturas de la leyenda. Frívola, tornadiza y caprichosa, despide injustamente a su prometido Sancho tras quedar deslumbrada por las atenciones del monarca; inteligente y manipuladora, no se deja ofuscar por la ceguera de la pasión [...] sino que trata a toda costa de canjear su honor por la conveniente alianza matrimonial.³²

Ratcliffe también coincide al afirmar que la Florinda de Vela se muestra ambiciosa, altiva y en actitud vengativa.³³ No obstante, debe recordarse que como doncella aspiraba al matrimonio porque era una exigencia social en la época. Más aún, en la

^{/32/} Helena Establier, *op. cit.*

^{/33/} Marjorie Ratcliffe, «La pérdida de España», *op. cit.*, p. 456.

obra de Vela no se sugiere que ella propiciara el encuentro mientras se bañaba, ni que acosara al rey con pretensiones amorosas, sino que fue sorprendida y violentada. Incluso, se menciona que ella dudaba de la propuesta del rey y en algún momento vislumbra la posibilidad de que no cumpliera su palabra.

La razón por la cual el monarca no se casa con Florinda es por las diferencias sociales, ella es una vasalla y él un noble que sólo busca saciar su pasión. En todo caso, es Rodrigo quien se muestra astuto y calculador, intenta darle confianza al decirle que es su dueña. Además, en la pieza dramática se menciona que envía al conde Julián, padre de la doncella, a una embajada ante el rey Miramamolín y así propiciar un encuentro. Es el personaje Laín quien se sorprende que el conde deje a su hija en el palacio, por lo cual anticipa la desgracia mediante el recurso de la catáfora: «que ya diviso/ uno que hacia allí se alarga,/ colgado de las orejas,/ para notar que dejara/ con rey soltero en palacio/ el conde, a su hija y muchacha». ³⁴

Florinda se muestra en lo moral como una mujer reservada, considera que no es decente declarar sus sentimientos, afirma que igual querría a Rodrigo si fuera un humilde campesino. Intenta proteger su honor al decir al rey que no la busque con fines sexuales en tanto no formalicen el compromiso ante su padre. El rey protesta: «Mucho me pides, más ese/ es escúpulo excusado,/ si has de ser mi esposa». ³⁵ Florinda se ampara en el honor al responder «Más ingrata soy conmigo/ puesto que el honor me mueve/ a amparar-

^{/34/} Eusebio Vela, «La pérdida de España», *op. cit.*, p. 110.

^{/35/} *Idem*, p. 114.

me de quien amo». ³⁶ En la segunda jornada, una vez sorprendida y satisfecho el deseo por la mujer, el rey asegura que el buen trato y la hospitalidad ella los interpretó a su conveniencia y aclara:

[...] y es que como en mi palacio/
la trataba con cariño,/
por los méritos del conde/
y lo bien que me ha servido,/ sin
duda creyó que el mismo/
agasajo que le hacía/
[...] a otra
intención dirigía/
los pasos de mi cariño/
[...] que imaginara
sin duda/
que postrado mi albedrío/
la quería para esposa,/
ajando el ser peregrino/
de rey con una vasalla/
y siendo así
he presumido/
que con alguna cautela/
o fabricado artificio/
habrá ido al conde su padre/
a incitarle vengativo/
[...]
y persuadido,/ veng a tomar la venganza [...]³⁷

Florinda es un personaje que evoluciona, se transforma y pasa a ser la mujer resuelta y valerosa que confiesa a su padre el agravio, le pide que la prive de la vida o lo hará ella puesto que ha perdido las joyas más preciadas: la virginidad y el honor. El conde no duda en disculpar a su hija por su enojo y por el agravio en su contra, sentencia que vengará su honor y promete entregar la corona española al rey Miramamolín. Florinda también advierte que hará todo lo que esté a su alcance para que no queden ni las cenizas de España.

El personaje femenino evoluciona en su psicología porque en esta parte de la obra se muestra decidida a vengarse sin temor, sin ánimo de soportar la humillación, determinada a actuar en contra

^{36/} *Ibidem*.

^{37/} *Idem*, pp. 115-116.

de su agresor con el valor, la astucia y la inteligencia suficientes para derrotar a Rodrigo. No se sujeta a la voluntad de lo que decida el padre, ella está dispuesta a vengarse, exige el derecho a reparar su dignidad y su honor ofendidos. Por los valores antes mencionados y por la fuerza en el carácter, Florinda puede relacionarse con el personaje Laurencia de *Fuente Ovejuna*, quien se presenta decidida a cobrar venganza y califica de cobardes a los lugareños que se observan impasibles ante la violencia ejercida en su contra. Pregunta:

¿No se ven aquí los golpes,/ de la sangre, y las señales?/
 [...] que no se os rompen/ las entrañas de dolor/ de verme
 con tantos dolores?/ Ovejas sois, bien lo dize (sic)/ de
 Fuente Ovejuna el nombre./ ¡Dadme unas armas a mí,/
 pues sois piedras, pues sois bronzes (sic)/ [...] Liebres co-
 bardes nacistes (sic)/ bárbaros sois, no españoles./ ¡Galli-
 nas! ¡Vuestras mujeres/ sufrís que otros gozen (sic)!³⁸

En el caso de Florinda, el padre está dispuesto a reparar el agravio, menciona que será el primero en empuñar la espada contra el ofensor. No obstante, ella no tiene una actitud pasiva y enojada habla abiertamente de su deshonor, lo comunica a su familia y decide enfrentar a su adversario. Un acto que sorprende a su padre es que tome las armas y se vista de hombre. En ese sentido, Florinda representa a la mujer guardiana de su honor, la que tiene un comportamiento varonil. Luis Mariano González dice al respecto: «el adjetivo varonil se utiliza para ensalzar la osadía, el valor, la inteligencia femenina, la bondad, la constancia

^{38/} Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, p. 159.

en el amor». ³⁹ Es en el género dramático donde se plantea que las mujeres tienen derechos y buscan un lugar distinto en la sociedad que no sea el tradicional, es decir, de estar sujetas a la voluntad del padre, los hermanos o el marido.

En la jornada segunda parece que los conflictos entre los personajes, los intereses económicos, los políticos, la entrada a la torre encantada y la profecía se conjugan para que la caída de España en manos árabes sea inminente. El personaje de la Cabezuda rememora así: «estando un día leyendo/ un papel de profecías/ (de un santo varón) mi padre,/ al calor de la cocina,/ decía que nuestra España/ árabes la poseerían,/ y el que había de empezar/ tan valerosa conquista/ tendría un lunar, señor,/ del hombro derecho encima». ⁴⁰ En la obra de teatro también se encuentra la idea que al final de todo Dios decide y determina. La invasión se debe a un castigo divino y los hombres están a su merced; sin embargo, el rey Rodrigo decide resistir la embestida hasta el final y por ello se traslada hasta Córdoba. Florinda, en esta parte y a pesar de su actitud decidida, ahora se siente culpable de la invasión y se pregunta si es ella la causa de todos los daños, no obstante, su enojo la lleva a reafirmar su propósito de vengarse. En la tercera jornada, Florinda acepta la culpa por la caída de España y dice: «Cuando un obispo que atlante/ es de la Iglesia me auxilia,/ disculpada en mi dictamen/ estoy, y veo que es justa/ la guerra que por mí se hace;/ mas no sé que repugnancia/ el corazón me combate». ⁴¹

^{/39/} Luis Mariano González González, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», en *Revista de Estudios Teatrales*, p. 63.

^{/40/} Eusebio Vela, «La pérdida de España», *op. cit.*, p. 122.

^{/41/} *Idem*, p. 126.

En Florinda continúa manifestándose el peso de la conciencia moral conforme avanzan los acontecimientos. El personaje Teodomiro le aconseja no dejarse invadir por la tristeza ni el dolor, para ella deben valer más la razón y la defensa de su honradez. Ella dice estar atormentada por la tristeza y la melancolía y por eso se refugia en la soledad. La devastación de España tiene tanto peso en su conciencia que no desea otra cosa que la muerte o, por lo menos, perder el juicio. Duda que pueda considerársela cristiana, se siente culpable al ver la situación que enfrentan los cristianos como víctimas de la asechanza. Ante la angustia y la desesperación que siente, se pregunta:

¿Yo, traidora con mi rey? / ¿Yo, falsa con mi ley cierta? /
 ¿Yo, tirana con los míos? / ¿Y yo, contra Dios proterva? /
 Ábrase la tierra, y trague / a una mujer tan perversa. / El
 aire no me fomenta, / la tierra no me consienta, / no me dé
 calor el sol, / el agua no me humedezca, / y todos contra
 mí airados / sus beneficios conviertan: / en aire, que me
 sofoque; / en bochorno, que me encienda; / en veneno, que
 me ahogue; / y en sepultura funesta. / Y así huyendo del
 comercio / de los hombres, con las fieras / iré a vivir lo que
 dure / la vida que me atormenta.⁴²

Mientras se decide la batalla en favor de las tropas árabes, Florinda lidia un conflicto interno, se culpa al ver la muerte de otros y la caída de la patria española. Los sentimientos se antepo-

^{42/} *Idem*, p. 129.

nen a la razón, parece que el honor ha quedado en el último plano, ya no le concede el valor necesario para enfrentar las consecuencias de la alianza con las tropas extranjeras. Su final parece incierto, huye de todos, de su padre, quien intenta retenerla y persuadirla que su honor se ha reparado, incluso, el rey prófugo con seguridad encontró la muerte cuando intentaba cruzar un río. Florinda no es feliz al ver el desastre en su nación: la muerte, la orfandad, la viudez, el cristianismo sometido ante Mahoma, los templos derribados y las mezquitas triunfantes. Dice: «No soy sino aborrecida,/ hija infeliz de la saña,/ aborto de la desdicha,/ embrión de la desgracia./ Y, en fin, por decirlo todo,/ soy a quien llaman la Cava/ que sólo con decir esto/ para saber quién soy basta».⁴³ Se asume como una mujer mala por las consecuencias de sus actos, que sufre ante la desgracia colectiva que supera su infortunio de haber sido deshonorada. Cayó también abatida como los otros, carece de ley, de Dios e impulsó la venganza de su padre y por ello su patria y la cristiandad padecen bajo el yugo musulmán.

En Florinda los aspectos que destacan más son el moral y el psicológico, el primero por la importancia que tiene el honor y la honra, y como éstos la impulsan a buscar estrategias para no dejar impune un acto que en esa época era común que cometieran los monarcas, y de ello da cuenta la literatura. Su deseo de venganza se impone ante cualquier razonamiento sobre las consecuencias para España y sus habitantes. Una vez que el panorama se presenta ante sus ojos, llega la culpa y es consciente de la trascendencia de sus actos. En lo psicológico se muestra capaz de tomar deci-

^{43/} *Idem*, p. 132.

siones, de no aceptar de manera sumisa la violencia y de rebelarse contra el abuso sexual. Evidencia la capacidad de persuadir e incitar la ira de su padre contra Rodrigo, incluso, ella tiene tanta determinación que también participa en la alianza contra los árabes y no teme decir a los demás que su cuerpo fue forzado para el placer de otro. Su fin resulta incierto porque decide huir de todos y se refugia en los montes. Como en otras obras literarias, la juventud y la belleza física son la causa de su desgracia, porque despiertan la pasión en el rey y su deseo por poseerla. Al final es por su hermosura que Tarif y Teodomiro la compadecen ante su resolución de huir y ocultarse en las montañas.

Conclusión

El texto de Eusebio Vela, pese a haber padecido la censura en su época por tratar un asunto histórico que no era grato para el pueblo español, se conoció en la Nueva España y ahora constituye una muestra más del teatro del siglo XVIII. El análisis del texto permite destacar los valores literarios en relación con el personaje femenino protagonista, quien presenta rasgos físicos, morales y psicológicos de interés por su evolución en el universo dramático. El honor, de larga tradición en la literatura española, se plantea como el tema eje que mueve a los personajes a realizar ciertas acciones, ya para vengar o reparar la mancha individual que tenía alcances sociales de importancia. Asimismo, los acontecimientos históricos también son determinantes para comprender los conflictos que se desencadenan en el universo dramático y que los personajes Florinda y Julián utilizan en su favor. La visión que se

plantea en la obra no es de condena o de culpar a la mujer, sino de construir un personaje completo, con rasgos humanos, que vive su desgracia personal pero con ánimo de no dejar impune un acto de violencia ejercido en su contra. Se muestra decidida a vengarse y al final se conmueve ante la muerte y el desastre que se vive en la España sometida. Florinda no revela indiferencia ante la tragedia de su patria y se arrepiente de las consecuencias de sus actos y por ello decide huir de la civilización.

Bibliografía

- Al Qantir, *Monografía y documentos sobre la historia de Tarifa. Inicio de la Invasión árabe en España. Fuentes documentales*, selección de textos y notas de Wenceslao Segura González, Madrid, 2010, Editora Tarifeña.
- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1987, Castalia.
- Arellano, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, volumen 95, número 311, junio 2015, consultado el 26 de marzo 2018 en <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/35>>.
- Cervera Fras, María José, «Conquista y ocupación musulmana», en *Historia de Aragón*, volumen 1, Zaragoza, 1989, Institución Fernando el Católico.
- Establier Pérez, Helena, «Florinda perdió su flôr». *La leyenda de la Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera*, Alicante, 2012, Biblioteca Miguel de

-
- Cervantes, consultado el 24 de marzo de 2018 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/>>.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, 1996, Síntesis.
- Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, 2006, Edaf.
- González González, Luis Mariano, «La mujer en el teatro del siglo de oro español», en *Revista de Estudios Teatrales*, 1995, número 6-7.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1985, Gredos.
- Lope de Vega, Félix, *Fuente Ovejuna*, Madrid, 1994, Cátedra.
- Martínez, María Victoria, «A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo hasta el siglo XVIII», en *Revista Borradores*, volumen VIII-IX, 2008, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Ratcliffe, Marjorie, «Florinda La Cava: víctima historia, víctima literaria: la crónica sarracina en el Siglo de Oro», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, volumen 2, 2004, Burgos-La Rioja.
- _____, «La pérdida de España de Eusebio Vela, autor hispano-mexicano del siglo XVIII», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, volumen 2, 2007, México.
- Sánchez del Barrio, Antonio, «Un nuevo ejemplar de la crónica sarracina de Pedro del Corral», en *Revista del Folklore*, número 131, tomo 11b, 1991, consultado el 30 de marzo de 2018 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/>>.
- Teatro mexicano. historia y dramaturgia. Dramaturgia novohispana del siglo*

- XVII, estudio introductorio y notas de Humberto Maldonado Macías, México, 1992, Conaculta.
- Vela, Eusebio, «La pérdida de España», en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, estudio introductorio y notas de Germán Viveros Maldonado, México, 1993, Conaculta.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, 1995, FCE.

*Aspectos de ecclesiología
y
antropología*

La figura del obispo en el auto sacramental
Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia
 Mexicana del presbítero Juan Pérez Ramírez

Salvador Vera Ponce

Introducción.

Los autos sacramentales son actos dramáticos ricos en alegorías, metáforas y analogías con un profundo contenido teológico. En Europa desempeñaron una función evangelizadora y catequizadora. Además, fueron factor de unidad en la época de la fragmentación protestante. En el mundo moderno español se representaron algunos autos de Lope de Vega y Tirso de Molina, y en el siglo XX se revaloraron las obras de Calderón de la Barca en general.¹ En la Nueva España eran representados, sobre todo, en las solemnidades religiosas más significativas como, por ejemplo, la del jueves de *Corpus Christi*.² Sin embargo, no sólo fueron medios eficaces de evangelización sino que sirvieron para unificar en el momento del encuentro de las diferentes culturas americanas y europeas.

^{1/1} Cfr. Nicolás González Ruíz, «Prólogo a la segunda edición», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, I. Autos sacramentales, p. XII; véase Hernán González de Eslava, *Teatro Selecto. Coloquios y Entremeses*, pp. 10-11.

El concepto «sacramento», del latín *sacramentum*, -i, que en griego es μυστήριον, -ον, misterio, tradicionalmente hace referencia principal a la Eucaristía, que es el centro de los siete sacramentos de la Iglesia; sin embargo, su significado es más amplio pues, según Dionisio Borobio, «si “sacramento” significa fundamentalmente la manifestación en visibilidad histórica del don invisible de la gracia de Dios, no hay inconveniente alguno en aplicarlo también a otras realidades que no sean los siete ritos sacramentales».³ Por lo tanto, en primer lugar Jesucristo es el sacramento, luego la Iglesia, el hombre, el obispo, los siete sacramentos eclesiales propiamente dichos, todas las cosas. Se habla de sacramento porque la historia en la que vivimos, vista desde la fe, es *Historia salutis*. «Dios, que ya se manifestaba en la urdimbre de la misma historia, en la “ontonomía” de lo creado, viene a manifestarse ahora en la carnalidad de lo humano por su Hijo. Creación y encarnación son dos hitos humanos articulantes de una presencia histórica de Dios entre los hombres para la salvación».⁴ Esta forma de entender el sacramento en su sentido amplio se ha formulado desde el Concilio Vaticano II; sin embargo, a nivel de la vivencia, ha estado presente desde la Iglesia primitiva.

Los misioneros novohispanos utilizaron autos sacramentales con temas teológicos sobre Creación, Anunciación, Navidad, Cruz, Pecado Original, Iglesia, Eucaristía, Santísima Virgen, San

^{1/2/} Cfr. Nicolás González Ruíz, «Introducción general», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, I. Autos sacramentales, p. XIX.

^{1/3/} Dionisio Borobio et al., *La celebración en la Iglesia*, I. Liturgia y sacramentología fundamental, pp. 372-373.

^{1/4/} *Ibidem*, p. 373.

Pedro. Pudieron transmitir el mensaje cristiano de una manera artística, viva y convincente. En este contexto tanto el obispo Pedro Moya de Contreras como la Iglesia mexicana tienen una dimensión sacramental, que se entiende a partir de la Muerte y Resurrección de Cristo y, por lo tanto, desde el misterio de la Eucaristía. El objetivo en el presente trabajo es analizar el auto sacramental *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* del presbítero Juan Pérez Ramírez y demostrar que la relación entre el obispo y la Iglesia mexicana se puede entender sólo a partir de la figura del Buen Pastor y en el seno de la Iglesia, con el fin de promover una mayor comprensión del auto sacramental novohispano en su eficacia evangelizadora.

La estructura de la obra

Entre los personajes que aparecen en el presente auto sacramental del siglo XVI, los principales son la Iglesia mexicana y Pedro; sin embargo, a cada uno lo siguen otros según el género. Así, la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Gracia van con la primera, pero Prudente, Justillo, Robusto y Modesto con el segundo. La distinción por géneros tiene la función de distinguir las pastoras de los pastores en los diálogos, pero también de hacer referencia al amor conyugal. Del lado femenino están las virtudes y del masculino los virtuosos. Dicha distribución, anunciada desde la primera página, es ya un preludio de la armonía de fuerzas entre personajes y acciones que caracteriza a la obra literaria. En un segundo plano aparecen el Amor Divino, Cantores y Un Bobo, los cuales servirán para entrelazar los dos grandes grupos anteriores.

En el pequeño drama se pueden apreciar dos actos, el primero (pp. 38-44) contiene la aparición de las virtudes y de la Iglesia mexicana; el segundo (pp. 44-67) la del pastor Pedro y los virtuosos pastores. En el segundo acto se encuentra la parte central, o sea, el diálogo entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana, al cual le sigue el que se da entre los virtuosos pastores, a quienes se unen el Amor Divino y las virtudes. La función del Amor Divino es casar al pastor con la Iglesia, lo que es amenizado con danza y cantos de alegría. Una vez realizado el desposorio, la esposa irrumpe en un cántico de amor.

Desde el principio del drama se hace la distinción entre los obispos o pastores y el Buen Pastor, pues el personaje Esperanza alienta a la Iglesia mexicana con estas palabras: «Pastora, no estás más triste;/ Que si lloras un Pastor/ De tanto ser y valor / Como el Pastor que perdiste,/ Gloria al alto Mayoral,/ Gloria al Pastor divinal/ Que su mano te lo dio;/ Y esa misma lo llevó,/ Y esa te dará otro tal». ⁵ Los primeros son pastores que da el Pastor Divino a la Iglesia mexicana al concederles, por pura gracia, participar de su Sacerdocio único, definitivo y eterno. En su caso, el Buen Pastor se ha ofrecido libremente para padecer hasta morir en la Cruz por sus ovejas.

Sin duda, fray Alonso de Montúfar y Pedro Moya de Contreras sabían que el ministerio episcopal se vive en el espíritu de la Pascua de Cristo y como una renuncia a todo, incluso a la propia vida, con una gran espiritualidad sacerdotal cuya fuente es la Eucaristía. Este pensamiento permea toda la obra y casi al final el

⁵/ Juan Pérez Ramírez, «Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana», en *Autos y coloquios del siglo XVI*, pp. 38-39.

personaje Bobo dice: «A entrambos doy esta miel/ Y manteca por Aquel/ Que lo malo reprobando,/ Él bien escogió, gustando/ En la cruz, amarga hiel».⁶ Una de las características estructurales del presente drama es que muestra la unión que hay entre el pastoreo y el sacerdocio, porque el Buen Pastor da la vida por sus ovejas en la Cruz. Se trata de una realidad rica en sentido, pues el triple ministerio de Jesucristo es el de la Palabra, la Santificación y la Conducción. El término «ministerio» significa servicio a los demás, por eso, el de la Palabra lo realiza con la predicación del Reino de Dios; el de la Santificación ofreciéndose como víctima de expiación por los pecados de todos los hombres; el de la Conducción guiando a todos sus discípulos hacia el cielo. En su Iglesia este servicio lo realiza a través de los obispos.

El pastor Pedro, Vicario de Cristo

En cuanto viene a la mente la idea sobre el pastor Pedro, con facilidad se piensa en el Apóstol San Pedro y la misión que Cristo le encomendó de pastorear a las ovejas, o sea, a su Iglesia, originándose de esa manera el papado puesto que dicha misión rebasaba su persona. Sin embargo, el sentido del texto que se analiza es otro, pues el nombre del Apóstol está referido más bien al arzobispo de México Pedro Moya de Contreras.⁷ Históricamente, los tres primeros arzobispos de México fueron fray Juan de Zu-

^{6/} *Idem*, p. 65.

^{7/} *Cfr. idem*, p. 37.

márraga, fray Alonso de Montúfar y Pedro Moya de Contreras, quien fungió durante quince años desde que fue consagrado en diciembre de 1574, por el obispo Antonio de Morales.

La recepción del arzobispo Moya de Contreras fue motivo de una gran fiesta de carácter religioso y civil, pero uno de los eventos más significativos fue la presentación del drama *Desposorio espiritual del pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, que había sido escrito con esmero para la ocasión.⁸ En esta obra queda de manifiesto que la Iglesia mexicana mostraba una gran alegría al recibir al obispo Moya de Contreras en cuanto Vicario de Cristo, es decir, todas las aclamaciones que se le dedicaban se debían a lo que él representaba. La dimensión sacramental del nuevo arzobispo consistía en que todos captaban visualmente su persona, pero no la gracia divina, o sea, que en realidad era el Buen Pastor, Jesucristo, quien estaba llegando a pastorear a su rebaño mediante su vicario.

El personaje Iglesia muestra una gran alegría al decir: «Pues me da el Pastor del Cielo/ Un Pastor en este suelo/ Conforme a mi corazón,/ Deseaba yo un pastor/ Que fuese Pedro en amor/ Pedro en el nombre y vestido;/ Y diómelo Dios cumplido/ En toda suerte y valor».⁹ La Iglesia mexicana recibe al arzobispo Moya de Contreras como un don del Buen Pastor, como el pastor que necesitaba. Mas para hablar de la calidad episcopal remite a san Pedro Apóstol, que era rico en amor. Enseguida se alude a la sacramentalidad del nuevo arzobispo, a lo que se capta de él por medio de los sentidos, por ejemplo, el nombre y la ropa que viste,

^{/8/} Cfr. Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, p. 40.

^{/9/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, pp. 39-40.

lo cual es signo del don de la gracia que recibe por Cristo, de su misión y de la espiritualidad episcopal que responsablemente ha de vivir. El nombre propio «Pedro» significa más que roca, pues en una ocasión Jesús de Nazareth preguntó a sus discípulos:

«¿Quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?» Ellos dijeron: «Unos, que Juan el Bautista; otros, que Elías, otros, que Jeremías o uno de los profetas». Díceles él: «Y vosotros ¿quién decís que soy yo?» Simón Pedro contestó: «Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo». Replicando Jesús le dijo: «Bienaventurado eres Simón, hijo de Jonás, porque no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos. Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos». Entonces mandó a sus discípulos que no dijese a nadie que él era el Cristo.¹⁰

Ante la pregunta por la identidad de Jesús, que es más directa, san Pedro expresa una profesión de fe a nivel personal, pero también a nombre de todos los demás apóstoles. En el texto también aparece que la fe es un don que proviene de Dios Padre. El nombre del apóstol que hace la profesión de fe es Simón, a quien Jesús llama «Pedro».¹¹ Además, este nombre propio está

^{10/} Mt 16, 13b-20.

^{11/} Lc 6, 14 a.

relacionado con la misión del apóstol y en ese sentido se afirma que Pedro significa más que simple roca, pues Jesús dice que sobre el apóstol edificará su Iglesia, ya que es duro y pesado como una roca. La promesa de las llaves implica que tendrá el poder espiritual del Reino de Dios, así como el ministerio de la reconciliación, o sea, el atar y desatar, el perdonar o no perdonar.

En su caso, la figura del obispo Pedro Moya de Contreras está en profunda relación con la del apóstol san Pedro, pues así como aquel cumple una misión respecto a la fundación de la Iglesia de Cristo, él trabajará para la consolidación de la Iglesia novohispana, sobre todo, con la realización del Tercer Concilio Provincial Mexicano en el año 1585, en el cual se instituyó «la legislación eclesiástica mexicana que debía servir de norma a esta cristiandad por más de tres siglos».¹² El establecimiento de la Iglesia en América exigía la caridad y la justicia, por eso, se trató de manera especial el problema de las condiciones de vida de los indígenas y se reprobaron los repartimientos de indios para los trabajos en los campos y las minas. También se decretaron normas sobre la liturgia, las parroquias, visitas pastorales, vida de los religiosos y los seculares y sobre el aspecto penal.¹³

En el drama es central la comparación entre dos pastores vicarios de Jesucristo, san Pedro Apóstol y Pedro Moya de Contreras. «Pedro fue el pastor primero,/ A quien Cristo encomendó/ Las ovejas y el apero/ Por quien en duro madero/ Su dulce sangre vertió./ Y Pedro es ora también/ El firme pastor a quien/ Se encomienda este ganado, Ganado en aquel collado/ Do murió el

^{12/} Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, tomo II, p. 96.

^{13/} *Idem*, p. 100.

Divino Bien». ¹⁴ Se insiste en la firmeza de los dos pastores en el cumplimiento de la misión. Sin embargo, ese ministerio es relacionado con la eficacia del sacerdocio de Cristo, el cual consiste en que él se ofreció a sí mismo en sacrificio de expiación por los pecados de todos los hombres, por eso es sacerdote y víctima a la vez.

Los personajes que representan las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) se encargan de comparar a los dos Pedros, de tal manera que la figura del primero sirve para deducir una explicación de la misión del segundo. Por ejemplo, Fe se refiere al texto de Mt 16 en estos términos: «Pedro siendo preguntado/ Lo que de Cristo sentía,/ Con fe viva ha confesado/ Ser Dios vivo y encarnado/ Que al mundo venido había./ Así nuestro Pedro agora/ Confiesa, sirve y adora/ A Cristo, en cuyo lugar/ El ganado ha de guardar,/ que por Él suspira y llora». ¹⁵ Por lo tanto, en este drama se cree que Moya de Contreras viene con las actitudes de san Pedro a pastorear a la Iglesia mexicana, como vicario de Jesucristo Buen Pastor. A partir de la analogía de la pesca milagrosa, se puede afirmar que el nuevo arzobispo de México echará las redes siguiendo las indicaciones de Cristo y, por eso, tendrá éxito en lo de ser pescador de hombres como el apóstol Pedro.

Tanto el apóstol san Pedro como el arzobispo Moya de Contreras son vicarios de Cristo Buen Pastor. Por consiguiente, se cree que el segundo también es rico en las virtudes teologales o infusas: fe, esperanza y caridad, pero también en las cardinales: justicia, prudencia, fortaleza y templanza, las cuales son repre-

^{14/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 40.

^{15/} *Idem*, p. 41.

sentadas por los personajes pastores Justillo, Prudente, Robusto y Modesto, respectivamente. Es Justillo quien después de referir las lastimeras condiciones en que viven los indios, que son como ovejas muy a menudo devoradas y trasquiladas por los malos pastores, o sea, por los poderosos en los aspectos político, religioso, moral, remite al misterio del Buen Pastor: «Y aquestas no son consejas,/ Que el buen pastor dijo así:/ Yo conozco mis ovejas,/ Sus almagradas pellejas,/ Y ellas conocen a mí./ Oyen mi voz, yo la suya,/ Y no hay oveja que huya/ De mi querido rebaño,/ Que lobo con fiero daño/ No la mate y la destruya». ¹⁶ El contenido de este drama es capaz de propiciar la reflexión espiritual a partir de un obispo novohispano, en el que se presume una espiritualidad episcopal de acuerdo a las resoluciones del Concilio de Trento, ¹⁷ así como una total disposición a servirle al rey de España. La idea era que si una oveja se alejaba del pastor le esperaba la muerte. Por lo tanto, el obispo en la Iglesia novohispana desempeñaba una función determinante para los fieles, pues «así, estableciendo claramente su responsabilidad sobre la cura de almas y el clero, el concilio lo confirmó como el principal encargado de la fe y la disciplina eclesiástica, con plena potestad sobre la confección y

^{16/} *Idem*, p. 49.

^{17/} En el Concilio de Trento no se encuentran propiamente lineamientos sobre la espiritualidad de los obispos, pues se insiste en cuestiones pastorales y jurídicas, por ejemplo, el obispo es quien tiene autoridad para aprobar la ausencia de alguno que tiene beneficio que pide residencia y, en su caso, nombrar un vicario para que se atienda a los fieles; obligación de los obispos de amonestar a quienes tienen cura de almas a que cumplan con su ministerio; el obispo puede suspender a clérigos ilegítimamente promovidos por otro si no los encuentra idóneos.

administración de los sacramentos». ¹⁸ En efecto, el obispo, en este caso Moya de Contreras, tenía una potestad espiritual y pastoral sobre los bautizados.

El episcopado de Moya de Contreras se entiende a la luz del Concilio de Trento, en cuya sección VI se exige que los obispos se dediquen por entero a su ministerio y se les aclara: «mas sepan que no pueden cumplir de modo alguno con él, si abandonan como mercenarios la grey que se les ha encomendado, y dexan de dedicarse a la custodia de sus ovejas, cuya sangre ha de pedir de sus manos el supremo juez; siendo indubitable que no se admite al pastor la excusa de que el lobo se comió las ovejas, sin que él tuviese noticia». ¹⁹ Todos estos principios espirituales y pastorales contrastan, sin duda, con el aspecto político en el que los obispos novohispanos desempeñaban su ministerio, pues se afirma que «los obispos eran hombres de Estado y a los méritos que en ese sentido hubieran realizado o prometieran realizar se debió su elección, a lo cual es imprescindible agregar el importante papel desempeñado por las redes privadas de lealtad personal que se tejían en concejos, audiencias y cancellerías». ²⁰ No todos los obispos fueron virreyes, por lo tanto, muchos de ellos no figuraron como hombres de Estado en ese sentido ni ejercieron el poder político; sin embargo, en la sociedad novohispana era necesario que los obispos propiciaran y alentaran acciones de carácter político

^{18/} Leticia Pérez Puente, «El obispo. Político de institución divina», en María del Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, p. 155.

^{19/} *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión VI, capítulo 1.

^{20/} Leticia Pérez Puente, *op. cit.*, p. 162.

en cuanto súbditos de la Corona española. En el caso de Moya de Contreras, él sí fue obispo y virrey, pero en este drama que se analiza sólo se aprecian los aspectos espiritual y pastoral.

El obispo y la Iglesia Mexicana

En el auto sacramental *Desposorio espiritual del pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, la distribución de personajes al principio de la obra es ya reveladora del misterio cristiano que se abordará, es decir, las relaciones esponsales entre Dios y su pueblo. En el Antiguo Testamento se encuentra un lenguaje esponsal en cuanto a la relación de Dios con su pueblo elegido, por ejemplo, en el libro del profeta Oseas o en el *Cantar de los cantares*. Pero en el Nuevo Testamento se habla del amor entre Jesucristo y la Iglesia, sobre todo en las cartas de san Pablo, por ejemplo, en la *Carta a los Efesios*,²¹ en la que el amor matrimonial del hombre y la mujer se entiende a partir de este santo misterio.

El sacerdocio de Cristo en la Iglesia es de tres grados: diaconado, presbiterado y obispado, de tal manera que el obispo es sacerdote de tercer grado. Sin embargo, el sacerdote ordenado no tiene un sacerdocio propio sino que participa por gracia divina del sacerdocio de Cristo, en una relación de amor con la Iglesia en la que ha de servir a Dios con todas las fuerzas y durante toda la vida. A partir de este misterio el pueblo cristiano entiende que el sacerdote se casa con la Iglesia. Por lo tanto, entre la Iglesia novohispana y el pastor Pedro hay una relación de amor, en la

²¹/ Ef 5, 21-33.

que pastor y esposo vienen a ser equivalentes. Al respecto, el personaje Caridad expresa: «Fue Pedro de su querida/ Esposa gran amador/ Tanto que con propia vida/ En sangrienta cruz teñida/ Hizo prueba de este amor./ Así nuestro Pedro amado,/ A quien se le da el cayado/ De estas ovejas queridas,/ Perderá vida y mil vidas/ Por ganar a su ganado».²² Así como san Pedro fue capaz de entregarse a la muerte por las ovejas que se le habían confiado, Moya de Contreras perderá la vida en el cumplimiento de la misión encomendada, pues se supone que ama a la Iglesia mexicana con el mismo amor de Cristo, como el príncipe de los Apóstoles. Sin embargo, el mismo nombre del personaje indica que en el texto no se trata del amor en cuanto *eros* sino en cuanto *ágape* o donación. Por lo tanto, entre Cristo y su Iglesia, o bien, entre el obispo Pedro y la Iglesia mexicana no hay un matrimonio propiamente dicho, más bien el lenguaje esponsal del auto sacramental es un recurso literario en el mismo sentido escriturístico.

En el contexto de la frase que se repite cada Viernes Santo «Feliz culpa que nos mereció tal Redentor», el personaje Iglesia irrumpo lleno de alegría: «¡Oh qué suerte venturosa! / ¿Cuál pastora como yo,/ Aunque más rica y hermosa,/ Ser querida y ser esposa/ De tal pastor mereció?/ Por cierto en aquesta era,/ No sé yo qué pastor fuera/ Para mí más agradable,/ Más querido y más amable,/ Aunque yo me lo escogiera».²³ En la historia de la Iglesia novohispana se distinguen dos etapas, o sea, la fundación y la consolidación; sin embargo, a menudo se entiende que a la primera sigue la segunda aunque son procesos que se realizaron

^{22/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 40.

^{23/} *Idem*, p. 42.

simultáneamente.²⁴ Del mismo modo se podría pensar que en la primera etapa había más amor y, por lo tanto, una mayor santidad. Sin embargo, durante todo el tiempo se tuvo la experiencia eclesial de la propia pequeñez y de la gracia divina. Por lo tanto, no se puede relegar ninguna de las dos etapas. Aunque siempre se sabía que Dios nos amó primero, el proceso de realización de la Iglesia en estas tierras americanas implicó la libertad, como se supone en el último de los versos.

Para la amada el amado es lo máximo y no hay otro como él: «Candidus et rubicundus, electus ex millibus./ Él es blanco y colorado/ Más que púrpura real;/ Tiene el cabello dorado,/ Y en valor es estimado,/ Y en virtud no tiene igual./ Y cuanto yo digo dél/ Es lo menos que hay en él/ Según lo mucho que vi;/ Y al fin él es para mí,/ Yo sola soy para él».²⁵ La Iglesia novohispana es feliz, se siente amada por Cristo que le manda otro pastor. Además, en su interior cree que con el ministerio del obispo Moya de Contreras habrá más unión.

Los frailes misioneros evangelizaron y catequizaron a los novohispanos en general, pero a los indios les enseñaron castellano, latín, artes y oficios. La realización de dicha tarea evangelizadora y civilizadora se logró porque aprendieron lenguas indígenas como el náhuatl, el mixteco, el zapoteco, el tarasco. El dominio del lenguaje propició las palabras de amor de la amada para el amado al estilo del *Cantar de los cantares*, en el cual se encuentran versos como «Mi amado es para mí y yo soy para mi amado: él

^{/24/} Cfr. Carlos Alvear Acevedo, *La Iglesia en la historia de México*, p. 91.

^{/25/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, pp. 42-43.

pastorea entre los lirios». ²⁶ El amado es el obispo Moya de Contreras en cuanto que participa por gracia de la misión del Buen Pastor, quien en su divinidad constituye un misterio. La Iglesia mexicana incluso con su faz indígena nunca termina de verlo, conocerlo y amarlo.

La disposición de la Iglesia mexicana a dejarse conducir por su pastor se manifiesta en los versos del personaje Iglesia: «¡Cómo tardas mi pastor,/ Mi pastor que no te veo;/ Ven, mi querido amador,/ Goza del fruto de amor/ Que te ofrece mi deseo! / Que razón será que vea/ Mi alma el bien que desea,/ El bien que más quiere y ama;/ Y pues con amor te llama,/ Haz que consolada sea». ²⁷ Los versos tienen sentido porque se trata de una Iglesia joven que recibe a su nuevo pastor. En la etapa de la fundación de la Iglesia novohispana, el cristianismo se enfrentó con el paganismo, se desarrolló un proceso sistemático de evangelización a partir de las acciones religiosas de Hernán Cortés y los primeros misioneros franciscanos, dominicos y agustinos. En estos versos se manifiesta la buena disposición y el anhelo con que la amada espera la llegada de su pastor.

Los naturales defendían su religión y su cultura en general, pero los misioneros destruían los ídolos porque pensaban que los indios estaban en manos de los demonios. Fray Bernardino de Sahagún, fray Bartolomé de las Casas, fray Toribio de Benavente o «Motolinía» trabajaron para dar a conocer las culturas indígenas. En la etapa de consolidación de la Iglesia se da la concentración de los indios en pueblos, los dominicos lo hicieron en la

^{26/} Ct 2, 16.

^{27/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 43.

mixteca y los franciscanos en Michoacán. Los religiosos fundaron hospitales para atender a los indios durante las epidemias, allí se vivió una espiritualidad cristiana y se hicieron obras de caridad; se construyeron conventos, iglesias y santuarios. Fue el tiempo de las cofradías y sus procesiones; celebración de fiestas con cantos, danzas y peregrinaciones; se representaron muchos autos sacramentales como instrumentos de evangelización y catequesis; los franciscanos fundaron escuelas ricas en humanismo; los agustinos enseñaron técnicas y manualidades; el Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco de los franciscanos fue dedicado a la educación superior. Los franciscanos estaban ante dos retos, por una parte, la idolatría de los indígenas y, por otra, las herejías luteranas, pero fueron capaces de superarlos con trabajo y disciplina.

Ante el amor de la Iglesia mexicana por su pastor, el personaje Pedro muestra el amor del esposo: «En el campo se han topado/ La pastora y el pastor;/ Él quedó della prendado/ Y ella dél presa de amor./ En este campo precioso,/ Do está el tesoro divino,/ El enamorado esposo/ A ver a su esposa vino./ Abraza manso y benino/ A su pastora el pastor,/ Quedando della prendado/ Y ella dél presa de amor».²⁸ En todos y cada uno de estos versos se manifiesta el amor del pastor por la Iglesia mexicana, ha venido a ver a su amada y enamorado es correspondido. Antes de la llegada de Moya de Contreras hubo otras diócesis con sus respectivos obispos: Tlaxcala–Puebla con el dominico fray Julián Garcés, Antequera con Juan López de Zárate, Michoacán con fray Vasco de Quiroga, Chiapas con fray Bartolomé de las Casas.

²⁸/ *Idem*, p. 44.

El pastor u obispo desempeña la misión de conducir al pueblo de Dios al cielo como vicario de Cristo y es una tarea de amor. En cuanto a la misión del pastor, es reveladora la frase «A ver a su esposa vino», pues una de las resoluciones del Concilio de Trento es la Visita pastoral del obispo a su diócesis. El Concilio resuelve que si los obispos no pueden hacer la Visita a toda su diócesis, «no dexen á lo menos de visitar la mayor parte, de suerte que se complete toda la visita por sí, ó por sus Visitadores en dos años».²⁹ Más adelante se aclara el sentido de este pastoreo: «el objeto principal de todas estas visitas ha de ser introducir la doctrina sana, y católica, y expeler las heregías; promover las buenas costumbres, y corregir las malas; inflamar al pueblo con exhortaciones y consejos á la religión, paz, é inocencia, y arreglar todas las demás cosas en utilidad de los fieles».³⁰ Sin duda el obispo ha de amar mucho a su Iglesia como para visitarla toda y, además, con un gran celo pastoral. Sin embargo, en este auto sacramental no se trata propiamente de una Visita pastoral sino de la llegada del nuevo pastor.

En el Concilio de Trento está la preocupación por el amor entre el obispo y su diócesis, ayuda a que ese amor se concrete, pues dice a los que hagan la visita «que traten, y abracen á todos con amor de padres, y zelo cristiano; y contentándose por lo mismo con un moderado equipaje, y servidumbre, procuren acabar cuanto más presto puedan, aunque con el esmero debido, la visita».³¹ Las resoluciones de Trento no se quedaron nada más

^{29/} El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, Sesión XXIV, capítulo III.

^{30/} *Ibidem*.

^{31/} *Ibidem*.

escritas sino que fueron llevadas a cabo por el arzobispo Moya de Contreras y todos los demás obispos hasta nuestros días. Sin embargo, lo decretado en aquel Concilio se ha venido actualizando en los concilios posteriores, principalmente en el Concilio Vaticano II. Pero siempre en las Visitas pastorales se trata de la cercanía entre el pastor y las ovejas, es una relación de amor; por eso, los obispos atienden a las ovejas sin ninguna clase de interés egoísta. El pastor no realiza su misión para amasar una gran fortuna económica, sino con la única finalidad de conducir a todos hacia el cielo en el nombre de Jesucristo.

El obispo está llamado a realizar su misión pastoral con el espíritu de Cristo Buen Pastor, conoce a sus ovejas y las ovejas lo conocen a él.³² Entre la Iglesia y su pastor las virtudes desempeñan una función, el personaje Caridad anima a la Iglesia a recibir a su esposo amado: «Señora, ¿veslo? ha venido/ Tú esposo dulce y amado/ A ser de ti recibido:/ Recíbelo, pues ha sido/ Del mundo tan deseado./ Abrázalo con amor,/ Pues es tu esposo y pastor;/ Y dél eres tan querida,/ Que de tu contento y vida/ Es amparo y defensor».³³ El arzobispo Moya de Contreras pastoreó la Arquidiócesis de México desde 1574 hasta 1589 y se caracterizó por dar toda la importancia debida a las visitas pastorales. Se dice que visitó a todas sus parroquias. Además de este mérito está el de haber convocado al Tercer Concilio Provincial Mexicano en 1584, lo cual indica su entrega en la misión pastoral. La Iglesia mexicana lo recibió con amor, con la esperanza de tener en él un esposo protector.

³²/ Cfr. Jn 10, 3.

³³/ Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 45.

El arzobispo Moya de Contreras protegió a la Iglesia mexicana con el Tercer Concilio Provincial Mexicano, el cual «contiene acertados decretos sobre los sacramentos, párrocos, parroquias, clérigos, monasterios, visitas de la diócesis, censuras, juicios, delitos y penas». ³⁴ Sin duda, por eso es el mejor logrado y el más eficaz de los tres concilios provinciales mexicanos del siglo XVI. El primero fue en 1555, para tratar de resolver el problema de las órdenes religiosas y las parroquias, y el segundo en 1565, para propiciar el compromiso de llevar a cabo las resoluciones de Trento. Está claro que estos dos primeros concilios se realizaron con el fin de atender un problema particular. En el tercero se enfrentó toda la problemática pastoral de la Iglesia novohispana.

La Iglesia cuando cuenta con la fortuna de tener un buen obispo, según el espíritu del Buen Pastor, está feliz de ser tan amada. El personaje Iglesia responde al Pastor: «Esa ventura es la mía/ En haberme dado Dios/ Con tal gozo y alegría/ Esposo tal como vos,/ Y como yo lo quería./ Que vuestro nombre sagrado/ Es aceite derramado/ En mis entrañas vertido,/ Por lo que tanto habéis sido/ De mi alma deseado». ³⁵ En estos términos se muestra que la Iglesia en su pequeñez vive el sentido de la gracia divina, se sabe amada por Dios a imagen de María, quien dijo con alegría en el Magnificat: «Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada». ³⁶ Lo que se vive de manera sacra-

^{34/} José Gutiérrez Casillas, *Historia de la Iglesia en México*, p. 85.

^{35/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 46.

^{36/} Lc 1, 46b-48.

mental es la llegada del nuevo arzobispo, pero la fe posibilita el contenido de estos versos, en los que la Iglesia muestra su regocijo por las maravillas de Dios.

*La espiritualidad episcopal
en el misterio de la Iglesia*

El autor del auto sacramental *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, no hace referencia a los grupos que en la corte española luchaban por el poder, ni a las condiciones en que Pedro Moya de Contreras fue nombrado arzobispo de México, al pertenecer a la facción del cardenal Espinosa y Juan de Ovando, que eran colaboradores muy cercanos del rey Felipe II.³⁷ Tampoco se refiere a su función respecto a las aspiraciones políticas del poder real y del papado en cuanto a América. En cambio, el lenguaje que utiliza sirve para motivar hacia la vida espiritual y, en concreto, formular la pregunta por la espiritualidad que según la Iglesia novohispana correspondía a su nuevo pastor.

La llegada del pastor es motivo de gran alegría porque se cree en su calidad moral y espiritual. Por eso, el personaje Gracia exhorta a la flora y a la fauna a alegrarse, a la tierra, más bien a la Iglesia novohispana, «A quien ha dado Dios pastor tan bueno/
Que lo apaciente en dulce y verde prado./ Alégrese y esté de gozo
lleno/ El monte, selva y valle mexicano,/ Que florido estará hoy

^{37/} Cfr. Leticia Pérez Puente, «El obispo. Político de institución divina», en María del Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, p. 163.

más ameno». ³⁸ Se presume la bondad en el nuevo pastor por su condición de vicario de Cristo y porque no se duda de su espiritualidad episcopal, así se muestra la buena disposición con que es recibido. En aquellas condiciones sociohistóricas se sabía que aun los obispos podían caer en el delito. Una de las resoluciones conciliares era: «ante el sumo Pontífice se han de exponer, y por él mismo se han de terminar las causas de los Obispos, quando por la calidad del delito imputado deban estos comparecer». ³⁹ Pero al presumirse la bondad en el nuevo pastor, se espera de él una vida intachable.

Es muy sugestivo que uno de los personajes lleve el nombre de Gracia, ya que es un recurso para indicar que el pastor vive en la gracia de Dios. Esa es la razón por la cual dicho personaje dice que Pedro echó las redes donde el Señor le indicó y sucedió la pesca milagrosa, pero añade: «Y así nuestro buen Prelado,/ Pedro pescador sagrado,/ Tomando tan alto nombre/ En nombre del Dios y hombre/ la red en la mar ha echado». ⁴⁰ Por lo tanto, un obispo no es sólo vicario de Cristo sino también evangelizador o pescador de hombres, su finalidad es espiritual mientras la de los reyes y su corte es temporal. Pero, como la prioridad es de lo espiritual porque se cumple una misión salvífica con el poder de Cristo, la dignidad episcopal es mayor que las dignidades mundanas. En el Concilio de Trento no se aborda el tema de la espiritualidad episcopal, pero se habla de la dignidad de los obispos, porque algunos de ellos «infaman notablemente su dignidad pontifical, portandose con cierta sumisión é indecente baxeza con los Mi-

^{38/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 38.

^{39/} *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XIII, capítulo VIII.

^{40/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 41.

nistros de los Reyes, con los Potentados y Barones, dentro y fuera de la Iglesia, y no sólo cediéndoles estos ministros del altar como inferiores y con suma indignidad el lugar, sino es también sirviéndoles personalmente». ⁴¹ Por consiguiente, en la Iglesia mexicana se daba por un hecho que el obispo Moya de Contreras vivía la espiritualidad del pastor.

El personaje Iglesia representa a la Iglesia mexicana, la cual está convencida de la identidad de su nuevo pastor con la misión, lo recibe con los brazos abiertos llena de fe, diciéndole: «Dadme, dadme vuestras manos,/ Pues con dones soberanos/ Dios por ellas comunica/ Aquella prenda tan rica/ Que ofreció por los humanos». ⁴² Se supone que el nuevo pastor lleva una vida cristiana en cuanto obispo. Es capaz de acercar a todos el misterio de la Redención por Cristo. Ante la pregunta por la naturaleza de la espiritualidad episcopal, habrá que considerar que en el siglo XVI aún no se desarrollaba la teología espiritual ⁴³ como se tiene en la actualidad. Se desarrolló sobre todo durante el siglo XX; sin embargo, lo más importante no es encontrar una buena definición de espiritualidad en general sino vivirla. Así como no se puede dar una teología sin espiritualidad, no puede haber un obispo que carezca de ella. Saturnino Gamarra explica que hay diversas definiciones de espiritualidad, pero insiste en que «es la misma identidad del cristiano la que incluye espiritualidad. No es un sobreañadido, ni tampoco

^{/41/} *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, Sesión XXV, capítulo XVII.*

^{/42/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 45.

^{/43/} La teología espiritual es una disciplina teológica que tiene por objeto la existencia cristiana en cuanto es vivida de manera responsable por cada cristiano, incluso por el obispo.

es un ropaje adicional a lo que supone ser cristiano. La espiritualidad es de la identidad de la persona cristiana». ⁴⁴ Por lo tanto, en el drama que se analiza, la espiritualidad episcopal de Moya de Contreras implica su vida cristiana en cuanto pastor.

El padre Pérez Ramírez no ofrece definiciones en su obra porque es un auto sacramental. Sin embargo, de manera tácita dice lo que es la Iglesia y cómo sólo desde ella se puede comprender lo que es el obispo y en que consiste su espiritualidad. Es común creer que la Iglesia se reduce a una sociedad, o bien, a una institución de carácter político; sin embargo, en este drama es el ámbito de la vida de fe desde el cual se comprende la figura del obispo. Es el lugar donde las ovejas son conocidas y amadas por el Buen Pastor, y desde donde todas y cada una reconocen su voz y lo siguen, es donde Cristo aparece ante sus ovejas para conducir las hacia el cielo y darles la vida eterna. Así como la Eucaristía es confesión de fe, la Iglesia es punto desde donde se cree y se vive la fe.

Son ilustrativas las últimas cinco líneas del Símbolo Apostólico ⁴⁵ que se remonta al siglo II de nuestra era. «Creo en el *Espíritu Santo*; / la Santa Iglesia Católica, / la Comunión de los Santos; / el perdón de los pecados; / la resurrección de los muertos y la vida eterna. Amén». ⁴⁶ La opinión de Salvador Pié-Ninot es que para comprender mejor el misterio de la Iglesia y, por lo tanto, la identidad de sus pastores, es necesario fijar la atención en que la Iglesia no es objeto de fe, pues en dicho símbolo no dice que se cree en

^{44/} Saturnino Gamarra, *Teología espiritual*, p. 38.

^{45/} La palabra «símbolo» en este uso significa «credo».

^{46/} Casiano, Floristán, «Apéndice: selección de los principales símbolos citados en el presente artículo», en *Phase*, p. 48.

la Santa Iglesia Católica, sino «la Santa Iglesia Católica». La Iglesia es el ámbito donde se cree en Dios Uno y Trino, se le adora y glorifica.⁴⁷ La Iglesia de Cristo supera las dimensiones social y política porque es un misterio, es humana y divina, sacramento de salvación para todos los pueblos. Los bautizados viven la fe dentro de ella en una lucha continua consigo mismos, pues debido a la concupiscencia están inclinados hacia el mal. Pérez Ramírez, al escribir su drama, se ubica dentro de la Iglesia y enfoca desde la fe hacia la relación entre el obispo y la Iglesia novohispana, pues sólo desde allí se puede comprender la identidad del pastor.

El misterio de la Iglesia se manifiesta en que es de origen sobrenatural al haber sido instituida por Cristo, en el cual hay dos naturalezas, la humana y la divina, pero la persona es divina. En el drama del padre Pérez Ramírez, el personaje Prudente bien podría sorprender con estos versos, en los cuales tal parece concebir a la Iglesia como una diosa y al pastor como un dios: «¡Oh, divinos amadores! / ¿Cómo con divino amor/ No cantáis dulces loores/ Al Pastor de los pastores/ Que os dio tan alto pastor?/ Mirad cuántos le esperamos/ Y a Dios pastor demandamos».⁴⁸ Sin embargo, en estos términos se refiere al misterio que comportan, pues en el caso del pastor Moya de Contreras participa por gracia divina del sacerdocio de Cristo. La realización de su misión depende en gran parte de la iluminación y mociones del Espíritu Santo. En la Iglesia se prolongan el ser y la misión de Cristo, es decir, en ella está presente Cristo Resucitado y el Espíritu Santo la

^{/47/} Cfr. Salvador Pié-Ninot, *Eclesiología. La sacramentalidad de la comunidad cristiana*, p. 52.

^{/48/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 46.

santifica sin cesar. Más bien, como lo explican F. Holböck y Th. Sartory, en la comunidad eclesial «lo humano y lo divino se com-penetran en todos los sentidos [...] Esta comunidad es dirigida por hombres, pero que obran por encargo divino y con poderes divinos. La palabra de Dios se anuncia en lenguaje humano [...] con toda la fuerza que le comunica el Espíritu de Dios (cfr. 1 Cor 2, 4.13)».⁴⁹ Por lo tanto, en ese sentido se entiende la supuesta divinidad del pastor y de su Iglesia.

La figura del obispo se entiende en el contexto de la Iglesia pueblo de Dios,⁵⁰ en el cual se encuentran feligreses o seglares, religiosos y clérigos seculares, con una pluralidad de carismas. Además, todos requieren de la atención pastoral, sobre todo los indígenas, de ahí las expresiones del personaje Justillo: «Pues sois de entrañas humanas,/ Tened dolor, oh pastores,/ Destas ovejas indianas,/ Cuyos corderos y lanas/ Sustentan nuestros mayores./ Sabed si es pasto apacible,/ Provechoso y conveniente/ El que dárselas pretende,/ Porque el que no las entiende/ Les dará ponzoña horrible».⁵¹ La Iglesia mexicana espera que Moya de Contreras sea un obispo a imagen del Buen Pastor, porque el mal

^{49/} F. Holböck y Th. Sartory, *El misterio de la Iglesia. Fundamentos para una eclesiología*, tomo 1, p. 227.

^{50/} La Iglesia de Cristo en su sacramentalidad, en cuanto misterio, no es fácil definirla. Con fundamento escriturístico se utilizan figuras y metáforas para explicar su naturaleza. Por ejemplo, se dice que es un redil, grey, campo de cultivo o viña, pueblo de Dios, Cuerpo místico de Cristo, edificación, templo del Espíritu Santo, Esposa del Cordero, Jerusalén Celestial, Nuestra Madre. Véase la Constitución Dogmática sobre la Iglesia (*Lumen Gentium*), número 6, en *Documentos Completos del Vaticano II*.

^{51/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, pp. 48-49.

pastor en lugar de pastorear a las ovejas se las come o las trasquila para vender la lana, en realidad es un enemigo del rebaño, de ahí la respuesta del personaje Prudente: «Advertir conviene, pues,/ Con grandísimo cuidado,/ Si el que vuestro pastor es/ Echa el ojo al interés/ Más que al pasto del ganado./ No a pastor que lo maltrata/ Lo déis, que lo desbarata;/ Y alguna vez, ¡Oh dolor!/ Pensaréis que es su pastor,/ Y es el lobo que lo mata».⁵²

El nuevo pastor requerirá de una buena espiritualidad episcopal fundada en las actitudes del Buen Pastor, ya que si carece de ella no podrá cumplir su misión. Un obispo no es dueño del rebaño sino Cristo que lo compró con su sangre redentora derramada en la Cruz: «el episcopado no tiene sentido sino contemplado en su relación con el cumplimiento del designio de Dios en la Iglesia».⁵³ La voluntad de Dios es que todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento de la verdad. Al respecto, el obispo es el encargado de que los bautizados se integren a la comunidad cristiana, vivan la fe y se conviertan en apóstoles para el aquí y ahora; sin embargo, para cumplir esa misión ha de amar a Cristo. El personaje Justillo recuerda el Evangelio donde dice que Cristo le preguntó a Pedro tres veces si lo amaba, «Pedro siempre respondía,/ Que su amor Él lo sabía,/ Y luego le encomendaba/ Las ovejas que Él amaba,/ Y por quien Él muerto había».⁵⁴ Por consiguiente, por amor a Cristo y a la Iglesia en su misterio el obispo conduce a las ovejas hacia el cielo.

^{52/} *Ibidem*, p. 49.

^{53/} B. Bazatole, «El obispo y la vida cristiana en el seno de la Iglesia local», en Y. M. J. Congar y B. D. Dupuy, *El episcopado y la Iglesia universal*, p. 307.

^{54/} Juan Pérez Ramírez, *op. cit.*, p. 50.

Conclusión

El auto sacramental *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* es de carácter espiritual y permite captar el perfil del obispo novohispano a la luz de la parábola del Buen Pastor. El pastor Pedro es visto como un don del Pastor divino a la Iglesia mexicana para que padezca con Él en la Cruz por las ovejas. Por lo tanto, su pastoreo es participación en el único, definitivo y eterno pastoreo del Señor, y sólo se puede comprender a partir del ámbito eclesial.

En este drama la figura del obispo responde a los lineamientos del Concilio de Trento; por lo tanto, se enfatiza en primer lugar el aspecto pastoral, es decir, que el pastor debe conocer realmente a las ovejas y que, a su vez, ellas han de conocerlo a él. La Visita pastoral del obispo a toda su diócesis es de importancia primordial, pues en el amor entre el pastor y la Iglesia se supone el mutuo conocimiento. Esta relación, que es también esponsal, se vive en el espíritu Pascual, es decir, a partir de la Muerte y Resurrección de Cristo, porque en la Pascua es donde el Pastor da la vida por las ovejas y las redime para darles la vida eterna.

El pastor Moya de Contreras tiene una dimensión sacramental en sentido amplio, pues no es posible captar todo lo que él es a través de los sentidos. Su apariencia física va acompañada de una realidad espiritual que se percibe sólo por la fe: el pastoreo que realiza el Buen Pastor por medio de él como su vicario. En el drama nada se dice del obispo político y virrey de la Nueva España, pues esos aspectos de Moya de Contreras aún no se daban. Por ahora lo importante es afirmar que la Iglesia mexicana es muy feliz al recibir a su pastor. Este auto sacramental fue sin duda efi-

caz en la evangelización y la catequesis novohispana, sobre todo para anunciar la relación entre el Buen Pastor y su Iglesia

Bibliografía

- Alvear Acevedo, Carlos, *La Iglesia en la historia de México*, México, Editorial JUS, 1975.
- Bazatole, B., «El obispo y la vida cristiana en el seno de la Iglesia local», en Y. M. J. Congar y B. D. Dupuy, *El episcopado y la Iglesia universal*, traducción castellana por Ildefonso Ma. Gómez, Barcelona, Editorial Estella, 1966, pp. 305-333.
- Biblia de Jerusalén* (nueva edición totalmente revisada y aumentada, dirigida por José Ángel Ubieta, preparación de la obra y traducción de textos bíblicos y por un equipo de colaboradores, bajo la dirección de Santiago García, traducción directa del francés de notas, introducciones y apéndices, Luis Aguirre, colaboración en la revisión literaria de Rufino Velasco), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- Borobio, Dionisio *et al.* *La celebración en la Iglesia*, I, *Liturgia y sacramentología fundamental*, Salamanca, Ediciones Sígueme (Lux Mundi, 57), 1985.
- Constitución Dogmática sobre la Iglesia (Lumen Gentium)*, en *Documentos Completos del Vaticano II*, México, Librería Parroquial de Clavería, 1986, pp. 17-85.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, tomo II, México, Ediciones Cervantes, 1942.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, agrégase el tex-

- to original corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- Floristán, Casiano, «Apéndice: selección de los principales símbolos citados en el presente artículo», en *Phase*, año XIII, , número 73, 1973, pp. 48–60.
- Gamarra, Saturnino, *Teología espiritual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (Sapientia Fidei, Serie de Manuales de Teología, 27), 1997.
- González de Eslava, Hernán, *Teatro Selecto. Coloquios y Entremeses* (prólogo y selección Juan Tovar), México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- González Ruiz, Nicolás, «Introducción general», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, I. *Autos sacramentales* (selección, notas e introducción general de Nicolás González Ruíz), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, pp. XV–LXXI.
- González Ruíz, Nicolás, «Prólogo a la segunda edición», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, I. *Autos sacramentales*, (selección, notas e introducción general de Nicolás González Ruíz), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, pp. IX–XII.
- Gutiérrez Casillas, José, *Historia de la Iglesia en México*, México, Editorial Porrúa, 1993.
- Holböck, F. y Th. Sartory, *El misterio de la Iglesia. Fundamentos para una eclesiología*, tomo 1, Barcelona, Editorial Herder (Biblioteca Herder, Sección de Teología y Filosofía, 83), 1966.
- Pérez Puente, Leticia, «El obispo. Político de institución divina», en María del Pilar Martínez López Cano (coordinadora), *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investiga-*

- ción, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historia Novohispana, número 83), 2010, pp. 151-184.
- Pérez Ramírez, Juan, «Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana», en *Autos y coloquios del siglo XVI* (prólogo y notas José Rojas Garcidueñas), Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 35-67.
- Pié-Ninot, Salvador, *Eclesiología. La sacramentalidad de la comunidad cristiana*, Salamanca, Ediciones Sígueme (Lux Mundi, 86), 2007.
- Poole, Stafford, C. M., *Pedro Moya de Contreras Catholic Reform and Royal Power in New Spain 1571-1591*, Los Ángeles, University of California Press, 1987.

Sión en el
Auto de la Destrucción de Jerusalén del siglo XVI

Salvador Vera Ponce

Introducción

El auto sacramental se define como «una pieza dramática alegórica en una jornada, escrita en loor del Sacramento del Altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi».¹ Los autos sacramentales novohispanos son de influencia náhuatl y española, pues los indios prehispánicos eran muy participativos en sus festividades religiosas y a partir de ello lograron ciertas «farsas representativas, precursoras de una comedia que no llegó a desarrollarse y cuya posibilidad quedó definitivamente perdida al efectuarse la conquista española».² A pesar de eso, dicha riqueza cultural, aunada a la influencia de los autos sacramentales españoles, fue la base para la iniciativa franciscana de evangelizar mediante la representación de autos con variados temas: Eucaristía,

^{1/1} Nicolás González Ruíz, «Introducción general», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, 1, *Autos sacramentales*, p. XIX.

^{1/2} José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, p. 17.

pecado, fin del mundo, Juicio Final. Se asegura que «el día de San Juan Bautista, de 1538, hicieron los tlaxcaltecas memorables festejos, representando cuatro piezas cuyos asuntos fueron: el de la primera, *La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista*; luego, *La Visitación de la Santísima Virgen a Santa Isabel* y, después de la misa solemne, *la Natividad de San Juan Bautista*».³ Sin embargo, también eran representadas en aquella época algunas obras como el *Auto de la Destrucción de Jerusalén*, *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, *Coloquio del conde de la Coruña*, que aparentemente no tienen relación con la Eucaristía; sin embargo, remiten principalmente a la sacramentalidad del pueblo de Dios y a la figura del obispo.

En el *Auto de la Destrucción de Jerusalén* se propicia la reflexión en torno al misterio del pueblo de Israel, que sigue siendo el pueblo de Dios aunque algunos judíos hayan crucificado a Cristo. Éste, por otra parte, «fue entregado según el determinado designio y previo conocimiento de Dios».⁴ Con su muerte en la Cruz redimió a todos los pecadores, incluso a los judíos. Los papas del siglo XVI protegieron a los judíos y les hicieron el bien: «antes de los rigores del tiempo de la Contra-Reforma, Julio II (1503-1513) y León X (1513-1521) les testimoniaron confianza y benevolencia; Clemente VII (1523-1534) y Pablo III (1534-1549) les colmaron de favores».⁵ Surge la interrogante sobre la postura de los evangelizadores respecto a los judíos, o sea,

^{3/} *Idem*, p. 29.

^{4/} Hch 2, 23 a.

^{5/} Jacques Maritain, *La Iglesia de Cristo. La persona de la Iglesia y sus ministros*, p. 237.

si mediante la representación de dicho auto promovían que se siguiera el ejemplo de los papas. Además, no solamente se considera la riqueza teológica de Sión en relación a la Iglesia de la que es figura, sino el papel de dicha ciudad en la *Historia salutis*. Después de la destrucción de Jerusalén del año 70 D.C., la ciudad fue paganizada y «todos los judíos se establecieron definitivamente fuera de Jerusalén y la diáspora se volvió su realidad religiosa y condición usual de vida». ⁶ Se trata de un acontecimiento histórico de primera importancia para todos los judíos y, en el sentido teológico, el misterio del pueblo de Israel y el papel de Sión en la historia de la salvación va en beneficio de todos. En el presente trabajo el objetivo es demostrar que el *Auto de la Destrucción de Jerusalén* contiene una gran riqueza teológica, que permite apreciar el sentido de la destrucción de la ciudad en el misterio del pueblo elegido y en el de la Iglesia nuevo pueblo de Dios, y puede ayudar al hombre actual a descubrir lo absurdo del antisemitismo.

*La figura providencialista del
personaje Vespasiano y la lógica cristiana*

En la civilización occidental ha existido desde la antigüedad una preocupación por el sentido de los acontecimientos históricos. Bajo la influencia cristiana se originó el providencialismo, una forma de reflexión filosófica a partir de elementos religiosos, en

^{6/} Paolo Merlo, *Breve historia de Israel y Judá. Del siglo XIII A.C. al siglo II D.C.*, p. 85.

la cual se da una explicación del sentido de la historia en el contexto de la *Historia salutis* y, por lo tanto, según el modelo de la historia sagrada bíblica. Los principales autores y obras providencialistas son Paulus Orosio, *Siete libros de Historia contra los paganos*; San Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*; Jacques Bénigne Bossuet, *Discurso sobre la historia universal*. En ellos la idea central es que la historia humana se desenvuelve de acuerdo a un plan divino y la importancia del hombre está en su participación en dicho plan para que se alcancen los fines divinos. Por ejemplo, «Roma no es una entidad eterna, sino una cosa transitoria que ha surgido a la existencia en el momento adecuado de la historia para cumplir una función determinada y para dejar de ser una vez que esa función haya sido cumplida». ⁷ En su caso, la figura de Vespasiano en este auto sacramental es providencialista porque aparece para desempeñar una supuesta función punitiva en relación a Jerusalén, la ciudad en la que fue crucificado el Divino Redentor.

En la visión providencialista Jesucristo es el centro de la historia, la cual es ya universal y no particular como las narraciones históricas grecorromanas, mesopotámicas, egipcias; sin embargo, en el desarrollo histórico hay otras realidades cuya importancia depende del grado de participación en los planes de Dios. Vespasiano fungió como un medio para la realización del plan divino, pues fue enviado por Nerón, juntamente con su hijo Tito, a destruir la ciudad de Jerusalén, «en la primavera del 70 D.C., habiendo logrado sus objetivos en Roma, Vespasiano comisionó a Tito para concluir el proyecto emprendido por él. Con cuatro legiones enteras, Tito asedió Jerusalén y, después de unos

^{7/} R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, p. 112.

cuantos meses, la ciudad fue tomada con gran derramamiento de sangre. Durante los combates la ciudad fue saqueada y el Templo incendiado». ⁸ Pero así como hay distinción entre la Jerusalén histórica y la ficticia de la que se trata en el *Auto de la Destrucción de Jerusalén*, se distingue el Vespasiano histórico del Vespasiano personaje en cuanto verosímil literario.

En el auto sacramental que se estudia no se pretende la historicidad, como tampoco está la intención de lograr una gran obra de literatura, pues el objetivo es la evangelización y motivar hacia la conversión a Dios. Se comienza con la presentación del argumento en la que se nombra el destinatario: «Doto pueblo cristiano,/ este misterio notad:/ cómo el gran Vespasiano,/ siendo Emperador Romano,/ tuvo grave enfermedad,/ que jamás salud halló/ en sus dioses vacíos/ hasta que Dios lo sanó,/ cuya muerte prometió/ de vengarla en los judíos,/ y salió con grande armada/ y militar aparato/ y por él fue derribada/ Jerusalén, y asolada/ la Sinagoga y Pilato». ⁹ El auto está dirigido a los indios y, en general, a los que han recibido el bautismo y por eso son miembros de la Iglesia; sin embargo, es necesario que sigan siendo evangelizados y catequizados.

La palabra «misterio», del griego *μυστήριον*, -ον, y del latín *sacramentum*, -i, tradicionalmente aplicada a la Eucaristía, significa que hay una parte de la realidad o de la cosa que se capta por los sentidos y que, sin embargo, siempre queda algo más que se escapa porque es espiritual, o sea, lo que se percibe de manera sensible es la materia sacramental, el pan y el vino, pero lo que

^{8/} Paolo Merlo, *op. cit.*, p. 83.

^{9/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 5.

se capta sólo desde la fe es la presencia eucarística de Cristo en esas sagradas formas. Los apóstoles de Jesús de Nazareth vieron su apariencia personal, su físico, pero no podían percibir por los sentidos que el Hijo de Dios estaba ante ellos porque eso pertenecía al ámbito de la fe. Se pueden ver algunos elementos de la Iglesia como templos, obispos, sínodos, asambleas, presbíteros, diáconos, religiosos, laicos, casas de ejercicios, edificios llamados obispados, pero no se puede captar de manera sensible que es el pueblo de Dios de la Nueva Alianza, ni que el Espíritu Santo siempre está realizando su misión santificadora. Los siete sacramentos «son signos eficaces de la gracia»¹⁰ y en cuanto tales se captan por medio de los sentidos, pero la gracia que confieren no se puede percibir de esa manera porque es de carácter espiritual. Si se hace una analogía de estas realidades con la ciudad de Jerusalén y del personaje Vespasiano, se deduce que de las dos partes se puede atender lo natural y físico, o bien, los respectivos datos históricos, pero queda algo que se escapa, a saber, que Jerusalén a pesar de haber sido destruida por Vespasiano se haya en el contexto de la Resurrección de Cristo y se manifestará gloriosa en el misterio de la Iglesia de acuerdo al plan divino.

El personaje Vespasiano interviene dieciséis veces en el pequeño drama, pero comienza con la súplica a sus ídolos para que le retiren la enfermedad con la que le afligen. Es sin duda lepra pues al personaje Senescal, que lo ayuda a reflexionar sobre lo que hace, le dice: «Ya mis orejas son llenas/ de consuelo y padecer,/ mas las llagas y las penas/ de consolar son muy buenas/ y malas de padecer./ Los dioses en quien confío me dieron la enferme-

¹⁰/ *Catecismo de la Iglesia Católica*, número 1131.

dad;/ no llores, Senescal mío,/ ruega a su gran poderío/ que me otorguen sanidad».¹¹ En la Sagrada Escritura la lepra es signo de pecado, en este contexto dicha enfermedad significa que el hombre adorador de los ídolos está lejos del Dios vivo y verdadero.

San Agustín de Hipona, en *La Ciudad de Dios*, explica con creces que Cristo viene a acabar con el culto a los dioses romanos, que son incapaces de defender a sus adoradores, de dictar leyes, de impedir la depravación moral, de evitar las calamidades derivadas de las Guerras Púnicas, de librar a la República de los males que la afligieron en sus inicios. La idea es que el hombre no puede vivir y ser feliz en el pecado, necesita recibir a Cristo porque es la persona divina que en efecto libera a su pueblo.

El personaje Vespasiano, en su tercera intervención, se deja impresionar por la fe de su siervo Senescal y lo envía a Jerusalén en busca de una reliquia con la esperanza de encontrar la curación de su enfermedad. En la evangelización tiene mucha importancia que el cristiano exprese su fe a los demás, los impacte y los motive a responderle a Cristo que llama. Los frailes franciscanos cuidaban este aspecto en los primeros indios bautizados. La participación del pueblo en la representación de los autos sacramentales era una forma de expresar la fe y, por lo tanto, de hacer un apostolado en la comunidad cristiana.

Vespasiano, en cuanto pecador, no puede entender la lógica de la Pasión y muerte de Cristo sin el auxilio de la gracia. Cuando Senescal afirma la divinidad de Jesús de Nazareth y le cuenta sobre los prodigios que hacía, le contesta: «yo desde aquí te envío,/ que en ver tu gran fe confío, del gran profeta Jesús;/ al cual quiero

¹¹¹ *Autos y coloquios del siglo XVI*, pp. 6-7.

prometer,/ si Él sana los miembros míos/ desta enfermedad tan fuerte,/ que yo vengaré su muerte/ en los pérfidos judíos». ¹² Aún no sabe que Cristo trae para todos el perdón de los pecados, desconoce que en la cruz Jesús decía: «Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen». ¹³ Además, su condición de pecador se hace patente en el gran interés que tiene por lo material, pues a pesar de que padece tanto por su enfermedad le manda cobrar a Pilatos el tributo que le debe de seis años transcurridos.

Por fin llega el día del feliz regreso de Senescal que provoca alegría en Vespasiano. Habiendo preguntado por la reliquia encargada, éste recibe como respuesta: «Traigo aquel rostro excelente/ que pintó divinalmente/ Cristo rey crucificado». ¹⁴ Se le lleva a Vespasiano la reliquia de Cristo que tanto necesitaba, pues se trata del divino rostro que quedó grabado en el velo de la Verónica, el Verbo Encarnado, Dios y hombre verdadero, pero cuyo cuerpo misterioso y sacramental, por sus limitaciones físicas, puede captarse mediante los sentidos, quedar milagrosamente grabado en una tela, ser pintado o esculpido para orientar a todos hacia la conversión y el perdón de Dios.

Vespasiano hace profesión de fe en la Santísima Trinidad y le suplica a Cristo que le dé su salud física. Reitera que vengaré su muerte en el pueblo judío. A los que le llevaron la reliquia, les promete aldeas y castillos. Sin embargo, el personaje Clemente ¹⁵

^{12/} *Idem*, pp. 8–9.

^{13/} Lc 23, 34 a.

^{14/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 17.

^{15/} El personaje lleva por nombre Clemente, tal vez con ello se hace alusión a san Clemente Romano, sucesor de San Pedro, que ante el pro-

responde: «Por terrenos los tenemos/ esos castillos que dices,/ tan solamente queremos/ que a los tuyos bauticemos/ y tú también te bautices». ¹⁶ De este modo se expresa que el cristiano busca primero los bienes espirituales y relativiza los temporales, lo cual era de primera importancia en la catequesis novohispana, ya que en el cristianismo la renuncia a las cosas del mundo posibilita el proceso de conversión.

En la catequesis franciscana, dominica y agustina se explicaba que el bautizado es hecho hijo adoptivo de Dios por los méritos de Cristo y esa filiación le hace heredero de la gloria eterna. El auto sacramental culmina en la disposición del personaje Vespasiano para ser bautizado: «Digo que soy muy ufano/ del bautismo recibir,/ pues soy el que en ello gano./ Pléguele a Dios soberano/ me dé gracia en le servir». ¹⁷ La convicción atribuida a Vespasiano de que el bautizando gana con la filiación divina significa su conversión, pues este personaje se caracteriza por la avaricia. ¹⁸ Sin duda, dicho auto era representado con el fin de que los indios apreciaran el bautismo, pero con la insistencia en la necesidad de la conversión del bautizado.

blema de la división en Corinto, en un cierto choque de generaciones, proclamó el sentido de la jerarquía y, por lo tanto, la obediencia a los pastores de la Iglesia. Daniel Ruiz Bueno, «Introducción general», en *Padres Apostólicos* (edición bilingüe completa, introducción, notas y versión española por Daniel Ruiz Bueno), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 8-9.

^{16/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 20.

^{17/} *Idem*, p. 31.

^{18/} Suetonio, *Los doce cesares*, p. 296.

Sión en relación a Jesucristo

En el *Auto de la Destrucción de Jerusalén* hay una profunda relación entre Sión o Jerusalén y Jesucristo, pues el personaje Vespasiano destruye Jerusalén como venganza contra los judíos deicidas. Por otra parte, el sacrificio Redentor tiene efectos retrospectivos y prospectivos, o sea, es para beneficio de todos los pecadores del pasado, presente y futuro, incluido el pueblo hebreo. El misterio que se ha de notar no es solamente el de Vespasiano sino el del pueblo judío y, sobre todo, el de la ciudad de Jerusalén. Lo misterioso en cuanto a las dos partes indica en ellos una vocación, es decir, un llamado que Dios les ha hecho y al que han de responder con un *fiat* o sí sostenido. Al tratar de ver la respuesta de Jerusalén al llamado de Dios, se atiende el drama de todo el pueblo hebreo, pues en opinión de Jacques Maritain:

El pueblo judío, y es su gloria, será siempre sospechoso a las naciones de la tierra: porque es el pueblo elegido, esperado a través de todos los dolores de la historia por Aquél a quien han dado la espalda y del que sigue siendo el pueblo querido ya que en sus dones no se vuelve atrás; el pueblo de Moisés y de los profetas, el pueblo de donde ha surgido Cristo y de donde viene la salvación, *salux ex Judaeis est*. Ya hay materia para excitar la envidia de las gentes, de cualquier lado que sean e incluso aunque fueran ateos.¹⁹

^{19/} Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 218.

Todos los pueblos podrán señalar al pueblo judío como aquél que no supo responderle a Dios que lo llamó y, en última instancia, se podrá pensar que ésa fue la causa remota de la destrucción de Jerusalén. Sin embargo, desde la teología se aprecia que el pueblo elegido del Antiguo Testamento era figura del pueblo de Dios de la nueva Alianza. El misterio del pueblo de Israel y de la ciudad de Jerusalén se realiza plenamente en el contexto de la Iglesia, porque «Israel y la Iglesia no son sino un mismo y único pueblo de Dios, tal como aparecerá en los últimos tiempos de la historia humana el día [...] en que los ramos de Israel, “las ramas naturales”, sean de nuevo injertadas en “su propio olivo”».²⁰

En el drama la enfermedad de Vespasiano es providencial como inicio de un proceso vocacional. La frase del Viernes Santo es «¡Oh! Feliz culpa, que nos mereció tal Redentor», parafraseando se podría decir «¡Oh! Feliz lepra de Vespasiano, que le mereció tal Médico», o bien, «¡Oh! Feliz pecado de los pueblos paganos, que les mereció tal Redentor». La verdad que se anuncia en el *Auto de la Destrucción de Jerusalén* es que el hombre no puede recibir nada de los dioses. El personaje Vespasiano lo sabe: «Inclinad vuestros oídos/ ¡Oh mis dioses inmortales! / A mis ansias y gemidos/ y a mis penas y alaridos/ y dolores desiguales, pues que me constituisteis/ en tan suprema altitud,/ vos, mis dioses, me subisteis,/ ¿por qué ahora me abatisteis/ con falta de mi salud? / Todo cuanto yo he podido,/ en toda mi monarquía,/ otra ley no he consentido/ sino adorado y servido/ y honrado la idolatría».²¹ Sin embargo, sus ídolos han sido incapaces de responderle y ayudarle en sus

^{/20/} *Idem*, p. 244.

^{/21/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 6.

necesidades, más bien, son la causa de la enfermedad que padece. Tanto él como la ciudad de Jerusalén, todo el pueblo judío, podrán encontrar la salud solamente en Jesucristo. Un esquema de pensamiento semejante fue aplicado por los frailes misioneros a los indios americanos. Se pensó que ellos tuvieron una experiencia semejante a la de los demás pueblos idólatras, sus dioses no les respondieron por ser obra de sus propias manos y se puede decir que a partir de la llegada de los españoles prácticamente murieron.²²

Sión recibe su sentido a partir de Jesucristo Rey Crucificado, en cuya Pascua tuvo su origen la Iglesia nueva Jerusalén el Domingo de Pentecostés, con la Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles. El personaje Senescal escucha a Vespasiano que habla sobre los dioses que, en lugar de procurarle la salud, lo han enfermado, y le dice: «mas, ya sabes tú, Señor/ que cuando por Rey tenían/ a César, tu antecesor,/ hubo un gran predicador/ profeta, en Jerusalén,/ al cual seguía mucha gente/ porque daba sanidad/ en el cuerpo y en la mente,/ como médico excelente/ de cualquier enfermedad».²³ Jesús de Nazareth está muy vinculado con Jerusalén, pues va hacia ella para ser exaltado, pero «la exaltación del Hijo del hombre en la crucifixión es, a la vez, su exaltación al dominio, la entronización solemne a nuevo Señor y donador de la vida cósmico».²⁴ Por lo tanto, el profeta de Jerusalén tiene poder sobre la vida y la muerte, no sólo es capaz de dar la salud física sino la salvación eterna. Sión está llamada a realizarse en el misterio de la Iglesia y con ella a participar de la gloria del Resucitado.

^{/22/} Cfr. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, p. 133.

^{/23/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 7.

^{/24/} Josef Blank, *El Evangelio según San Juan*, p. 340.

Senescal y sus acompañantes van a Jerusalén en busca de la reliquia y son muy bien recibidos por un judío ya cristiano, que les dice: «De grado os recibiremos,/ noble caballero, entrad,/ que, aunque no os serviremos/ como merecéis, haremos/ nuestra posibilidad».²⁵ Enseguida los acompaña hasta la casa de la Verónica, quien también los recibe con educación y, sobre todo, con espíritu de servicio. Sin embargo, acepta ir hasta donde está el emperador: «Sea secreto entre nos/ este caso, honrado hombre;/ que yo quiero irme con vos/ sólo por honrar a Dios/ y ensalzar su santo nombre,/ del cual yo le alcanzaré/ vida y gracia y sanidad,/ y esto yo lo cumpliré/ si en la católica fe/ creyere su Majestad».²⁶ Le importa más lo espiritual que lo material y, en concreto, colaborar para que Vespasiano se encuentre con el Señor mediante la reliquia y sea curado.

Vespasiano quiere ser curado por Jesucristo de la enfermedad que le ocasionaron sus dioses. Sin embargo, Sión es el medio para que se encuentre con el Divino Redentor mediante la reliquia de la Verónica, pues entre los judíos hay algunos que ya son cristianos. Ahora el problema es comprender que al ser destruida Jerusalén padecieron todos los judíos, incluso los convertidos al cristianismo. Pero si se enfoca desde la fe se puede ver que dicha destrucción no fue una venganza divina, porque el pueblo hebreo no deja de ser amado por Dios. Fue consecuencia de la mala administración pública del procurador Gesio Floro, que provocó la rebelión de todo el pueblo judío, a lo que siguieron las accio-

^{25/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 10.

^{26/} *Idem*, p. 13.

nes represivas hasta culminar con las acciones del año 70 D.C.²⁷ A pesar de la crucifixión de Cristo, la represión romana contra los judíos y la diáspora que siguió a esos acontecimientos hasta nuestros días, el pueblo judío es el primero en ser llamado a la salvación por Jesucristo. Según el Plan Divino, también ha de participar de su gloria.

En el *Auto de la Destrucción de Jerusalén*, Jesucristo es tenido como el verdadero profeta. Senescal le dice a Vespasiano al regresar: «Traigo aquel rostro excelente/ que pintó divinalmente/ Cristo rey crucificado».²⁸ Esta expresión incluye una profesión de fe en Jesucristo verdadero hombre, mediante la alusión al rostro grabado en el tocado de la Verónica, y verdadero Dios, pues se dice que «pintó divinalmente». También se hace alusión a la realeza de Cristo, que está en contraposición con la de Vespasiano, quien dominado por la avaricia ha adorado a los ídolos y buscado la riqueza temporal. Paradójicamente, el Rey Crucificado es el Único, Definitivo y Eterno Rey, porque con amor conduce a todos los hombres hacia la gloria celestial. En cambio, aquéllos de los que se cree que son los verdaderos reyes no aman a sus súbditos, ni los pueden guiar porque en cuanto pecadores están ciegos.

Sión colabora para la conversión de Vespasiano mediante la Verónica y otros judíos ya cristianos. Además, de ella y del pueblo hebreo en general ha surgido el Divino Redentor, quien es capaz de dar la salud. En cambio, el emperador romano no puede dar la salud porque él mismo está enfermo y necesitado de que Cristo lo sane. En cuanto la Verónica lo toca con el lienzo

^{/27/} Paolo Merlo, *op. cit.*, pp. 82–83.

^{/28/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 17.

milagroso queda curado, prorrumpiendo en alabanzas al que es la fuente de la vida y de la salud: «Oh traslado divinal/ que en tu sangre verdadera/ te pintó el Rey Celestial,/ que a mi dolencia mortal/ has dado salud entera».²⁹ En este contexto, la alusión a la realeza de Cristo significa que quien ha sido curado reconoce el milagro, es decir, la intervención divina por la que ya tiene la salud. Prosigue «Gócese el ánima mía/ con muy grande admiración,/ tomen todos alegría,/ pues Dios la salud me envía,/ por tal dueña y tal varón;/ dignos son de recibillos/ y honrarlos por tal misterio,/ yo mismo quiero servillos,/ darles villas y castillos/ los mejores de mi imperio».³⁰ Por lo tanto, Sión es eficaz al acercar las almas a Cristo, pero es significativo que el enfermo sanado sea un emperador romano, pues él podrá buscar que sus súbditos también sean curados, ya que padecen la misma enfermedad.

He aquí el origen del principio *cuius regio, eius religio*, que fue tan común en la época medieval, según el cual la fe de los súbditos dependía de la fe del rey, o bien, el dueño de la tierra lo era también de la fe de sus habitantes. Sin embargo, en el drama, Vespasiano no obliga a los súbditos a creer, pues dice: «Predicad, que yo consiento/ que mi imperio se bautice/ y, aun yo mismo, soy contento/ en cumplir el juramento que contra Pilatos hice».³¹ En cuanto a los primeros misioneros novohispanos, predicaban el Evangelio a los indios para propiciar el don de la fe, de ahí la obra *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* de fray Bartolomé de las Casas. Además, impartían catequisis

^{29/} *Idem*, p. 19.

^{30/} *Ibidem*.

^{31/} *Idem*, p. 20.

presacramental para que los indios supieran el sentido y el valor espiritual de los sacramentos que recibían. Sin embargo, no se puede negar que los naturales sufrieron coacción al recibir la fe en un ambiente de guerra de conquista y encomiendas.

En el *Auto sobre la Destrucción de Jerusalén*, quienes defienden la ciudad no son los rebeldes judíos sino Pilatos y el rey Arquelao. La causa del ataque consta de dos partes: la mala administración del primero y su negativa a pagar los tributos a Roma, y la venganza por la crucifixión de Cristo. El rey le informa a Pilatos que los víveres se acaban, hombres y animales mueren de hambre, pero añade: «Y oiga un caso nunca oído:/ dos dueñas que se les han/ sendos hijos fallecido/ de hambre, ya hanse comido/ el uno asado y sin pan». ³² Paradójicamente, el personaje Pilatos que sólo buscaba su propio provecho, se conmueve al ver que los habitantes de Jerusalén mueren de hambre y envía a Arquelao a hacer las paces con Vespasiano, pero ante las palabras tan duras de éste el enviado se suicida. Entonces Pilatos entrega la ciudad y Vespasiano ordena que se dé muerte a los judíos: «A los judíos/ abridlos de parte a parte/ y, por Jacob, parad mientes/ su huésped del Senescal:/ sean libres sus parientes/ con sus hijos y sirvientes/ sobre seguro real». ³³ Se protege al judío que recibió, acompañó y ayudó a Senescal cuando fue a Jerusalén en busca de la reliquia. A los demás judíos se decide condenarlos a la esclavitud, se les hacen burlas y vejaciones. Históricamente, después de la destrucción de Jerusalén:

^{32/} *Idem*, p. 25.

^{33/} *Idem*, p. 30.

Muchos de los sobrevivientes fueron vendidos como esclavos y algunos llevados como prisioneros a Roma y exhibidos durante el triunfo celebrado por Tito. Toda la región se volvió provincia romana, el culto del Templo jamás fue restaurado y el impuesto anual de dos dracmas que todos los judíos debían entregar al Templo de Jerusalén [...] fue reasignado y restablecido a favor del templo de Júpiter Capitolino en Roma.³⁴

Después de esta guerra los judíos ya no pudieron vivir en Jerusalén y se dispersaron por todo el mundo. El *Auto de la Destrucción de Jerusalén* puede originar una comparación analógica de judíos e indígenas, concluyendo que los primeros sufren las consecuencias de su infidelidad a Dios, mientras que el sufrimiento de los segundos tiene como causa su idolatría. Sin embargo, el razonamiento sería incorrecto porque los hechos históricos no admiten solamente una causa. Si se piensa en la lógica del Evangelio, con toda seguridad los frailes debieron pensar que tanto Jerusalén como Tenochtitlan son llamadas a la salvación por Jesucristo Rey crucificado.

Sión y el misterio de la Iglesia

En el título del drama no consta la palabra «Sión», pues la ciudad de Dios es llamada «Jerusalén», pero en la Sagrada Escritura los dos términos son equivalentes, porque el monte Sión es aquél

^{34/} Paolo Merlo, *op. cit.*, pp. 83-84.

sobre el cual está edificada la ciudad en la que Yahveh tiene su trono y desde donde pastorea a su pueblo. Con el nombre «Sión» se evoca el resplandor de la gloria divina, la presencia de Dios en medio de su pueblo, propiamente desde su santo templo. Por medio de los profetas, Yahveh anunció que un día vendría a pastorear Él mismo a su rebaño³⁵ y esa promesa se cumplió a partir de Jesucristo en relación a la Iglesia, pues se presenta como el Buen Pastor que da la vida por su rebaño.³⁶

El personaje Senescal informa al emperador Vespasiano sobre Jesús de Nazareth, insiste en que su presencia significa salud corporal y espiritual, lo contrapone a los dioses, piensa en los hombres y dice: «mas, ya sabes tú, Señor,/ que cuando por Rey tenían/ a César, tu antecesor,/ hubo un gran predicador/ profeta, en Jerusalén,/ al cual seguía mucha gente/ porque daba sanidad/ en el cuerpo y en la mente,/ como médico excelente/ de cualquier enfermedad».³⁷ En realidad, el antecesor de Vespasiano fue Vitelio. Dado el carácter literario del texto no se pretende la exactitud histórica, sino motivar al espectador para que piense en la ubicación temporal del Jesús histórico que, en realidad, fue durante los reinados de César Augusto y de Tiberio. También se considera la ubicación espacial: se dice que el profeta actuó en la ciudad de Jerusalén. Sin embargo, se resalta la peculiaridad de la divina presencia que es representar la salud para todos.

En el drama hay una antítesis entre dos situaciones: una, la de los hombres bajo cualquiera de los césares, por ejemplo, Cayo

^{35/} Ez 34. 11-16.

^{36/} Jn 10, 1-21.

^{37/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 7.

Julio César; otra, la de los mismos bajo el amor de Jesucristo. La presencia de César era la de un mortal, por eso Suetonio —después de escribir sobre su convicción de ser un descendiente de los dioses, su carrera política, sus triunfos bélicos, su astucia para aprovechar la riqueza de los poderosos, su capacidad para vanagloriarse en público, su manera de celebrar sus victorias— escribe sobre la forma como celebraba el triunfo y sobre su arrogancia. «Cuando celebró su victoria sobre el Ponto, veíase entre los demás ornamentos triunfales un cartel con las palabras *veni, vidi, vinci* (vine, vi, vencí) que no expresaban como las demás inscripciones los acontecimientos de la guerra sino su rapidez».³⁸ Además de arrogante, César hacía sus negocios: «En la Galia saqueó los altares particulares y los templos de los dioses, repletos de ricas ofrendas; y destruyó algunas ciudades, antes por rapiña que en castigo de delitos: esta conducta le proporcionó mucho oro, que hizo vender en Italia y en las provincias al precio de tres mil sextercios la libra».³⁹ Todos los emperadores romanos buscaban ante todo las riquezas, el poder y los placeres mundanos. Por eso, el autor pudo elegir en su drama a cualquiera de ellos y aplicar el concepto de lepra con toda su carga simbólica respecto al pecado, expresando que con su conducta inmoral eran un peligro para los súbditos, quienes podían tratar de imitarlos.

La presencia de Vespasiano parece ser diferente porque se preocupa por los pobres, por hacer justicia y defender a los inocentes; sin embargo, dice Suetonio:

^{38/} Suetonio, *op. cit.*, p. 35.

^{39/} *Idem*, p. 42.

Lo único que se le afea, con razón, es su avidez de dinero. En efecto, no satisfecho con restablecer los impuestos abolidos en tiempo de Galba, de crear otros y de los más gravosos, de aumentar los tributos de las provincias y de duplicarlos algunas veces, frecuentemente realizó tráficos deshonorosos hasta para un particular, comprando, por ejemplo, ciertas cosas en conjunto, con el solo objeto de venderlas más caras en detalle.⁴⁰

Se puede concluir que la presencia de Vespasiano era tan devastadora para los demás como la de César y los otros emperadores romanos. En cambio, la presencia de Cristo significa amor, salud y paz para sus discípulos. Es el Mesías que pasó por este mundo haciendo el bien con palabras y obras, multiplicó los panes para dar de comer a los hambrientos y consoló a todos los que veía sufrir. Todo eso lo realizó durante su itinerario hacia Jerusalén, donde había de ser crucificado

Senescal muestra a Vespasiano una gran fe en Jesucristo, a quien no compara con ninguno de los hombres y reconoce que está por encima de los dioses: «Nunca a dioses hizo honor,/ que éste es del cielo Señor/ hombre y Dios, hijo de Dios./ Por tanto, sería bien/ que un caballero fiel/ se parta a Jerusalén, y alcance allá que nos den/ alguna reliquia dél».⁴¹ En efecto, se da a entender que la presencia de cada uno de los emperadores no se puede comparar con la de Cristo. Además, con su poder divino, éste es

^{40/} *Idem*, p. 295.

^{41/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, p. 8.

capaz de conceder la salud a Vespasiano mediante una reliquia proporcionada por la comunidad eclesial de Jerusalén.

Es muy significativo que la reliquia de Cristo se encuentra en Jerusalén, donde fue crucificado, pues allí mismo resucitó y dio el Espíritu Santo a los Apóstoles el día de Pentecostés, con ello nació la Iglesia como fruto de la Pascua. Las palabras «Sión» y «Jerusalén» remiten al origen de la Iglesia, primero en la presencia de Jesús de Nazareth, predicador del Reino de Dios, que llamó a sus primeros discípulos; luego, en la del Mesías que sufre y muere en la Cruz para redimir a los pecadores; enseguida, en la presencia del Resucitado en medio de su Iglesia y, finalmente, en su presencia en la Eucaristía. Se podría decir que Jesucristo se hace presente en diferentes momentos y formas. Si en la antigüedad la gloria de Yahveh resplandecía en Jerusalén, ahora la luz del Resucitado brilla en la nueva Sión que es la Iglesia. Sin embargo, no todos los habitantes de Jerusalén captaban el sentido de los acontecimientos relacionados con el Crucificado. En el drama de Eslava se percibe que sólo había un pequeño grupo de discípulos al que pertenecían algunos que se habían encontrado con Él, por ejemplo, la Verónica, el judío que recibe a senescal.

Los judíos están muy presentes en el mundo contemporáneo, sobre todo en los aspectos culturales y económicos. La Iglesia sabe que son objeto del amor de Dios, por eso en la Vigilia Pascual hace oración para que acepten ser redimidos por Cristo, ya que Él se ofreció en sacrificio de expiación por los pecados de todos los hombres en el altar de la Cruz. Han sido muy perseguidos en diferentes tiempos y lugares, los miembros del partido nacionalsocialista alemán los persiguieron a muerte sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial, por lo cual sufrieron lo in-

decible cuando se trataba de exterminarlos. Al ser el pueblo elegido de Dios, su sufrimiento ya estaba previsto de alguna manera, porque la vocación sobrenatural siempre implica el sufrimiento, la renuncia y la persecución, pero no se puede afirmar que sufrieron porque eran culpables de la Pasión y Muerte del Redentor. Por lo tanto, lo mejor es que los juicios sobre el pueblo de Israel se hagan a partir del misterio de Jesucristo y de la Iglesia, con la consiguiente superación de la dualidad premio-castigo que denotaría inmadurez y superficialidad.⁴² Sin embargo, en el pasado se hicieron juicios muy severos contra los judíos, como se puede apreciar en el presente drama. Además, han sido perseguidos hasta por los cristianos. En la Iglesia son vistos como hermanos y se propicia el diálogo con ellos porque están llamados de una manera especial a la salvación:

Jesús mismo era judío y vivió desde la tradición del Antiguo Testamento; María, su madre, era una mujer judía y todos los apóstoles eran judíos. Ya sólo por esta razón, los cristianos no pueden ser nunca antisemitas. Judíos y cristianos confiesan al único Dios, creador del Cielo y de la Tierra; ambos se remontan al padre común en la fe, Abrahán; ambos comparten a los Padres, a Moisés y el decálogo, los salmos y los profetas.⁴³

^{42/} Cfr. Karl Thieme, «El misterio de la Iglesia en la visión cristiana del pueblo de la Antigua Alianza», en F. Holböck y Th. Sartory, *El misterio de la Iglesia. Fundamentos para una Eclesiología*, tomo I, p. 130.

^{43/} Walter Kasper, *Iglesia Católica. Esencia, realidad, misión*, p. 434.

No se quiere negar que entre Jesús de Nazareth y las autoridades religiosas judías se dieron contradicciones muy profundas, pero se afirma que la relación entre judíos y cristianos es de raíces muy profundas. La Iglesia de Cristo es Una, Santa, Católica y Apostólica, pero sus miembros en cuanto pecadores redimidos por Cristo a menudo caen en el pecado. Por eso, ningún cristiano o bautizado puede tirar la primera piedra contra los judíos. La Iglesia sufre por la falta de su conversión y no deja de misionar para que el pueblo hebreo y todas las naciones reciban el Evangelio. «El pueblo de los judíos no es el pueblo maldito. Sino aún y siempre el amado por Dios por causa de los Padres; pues los dones gratuitos de Dios son irrevocables, como también lo es su llamamiento (Rom 11, 2-29)».⁴⁴

El pueblo hebreo es el pueblo de la historia por la importancia que le da al estudio del pasado y del presente, porque Dios se le ha dado a conocer en los hechos históricos. Es también el pueblo de la presencia divina, pues Jerusalén o Sión es de una gran riqueza simbólica. Se le llama Sión por encontrarse sobre un monte que lleva dicho nombre y es el vértice donde convergen el cielo y la tierra en el Crucificado. El corazón de la ciudad de Jerusalén y de todo el pueblo de Israel es el templo donde está Dios cuidando siempre de su pueblo. Esa divina presencia es lo que da belleza y esplendor a Sión, el principio y el fin del mundo respecto a la salvación eterna. Por lo tanto, esta vocación sobrenatural de la ciudad de Jerusalén se viene a realizar a partir del misterio de Cristo y de la Iglesia.

^{44/} *Idem*, p. 437.

Senescal se presenta ante el juicio que lo recibe, el cual representa a una minoría cristiana de Jerusalén: «yo soy Senescal/ del Emperador Romano,/ y él queda de lepra tal/ que no sanará su mal/ sino por divina mano;/ y su Sacra Majestad/ sabido que, ha cuarenta años/ que un profeta de verdad/ murió en aquesta ciudad,/ que hubo misterios extraños,/ que sanaba endemoniados/ y a ciegos daba luz/ y que unos judíos malvados/ de pura envidia indignados/ le dieron muerte de cruz».⁴⁵ En la obra historiográfica de Suetonio no aparece el dato sobre una supuesta lepra de Vespasiano, pero sí se encuentra que la fiebre fue la causa de su muerte. Por lo tanto, lo más probable es que se le aplica dicha enfermedad como un recurso literario, para expresar su condición de pecador y que con sus pecados perjudica a todos los habitantes del imperio romano.

La lepra consiste en una variedad de infecciones de la piel que son muy contagiosas. En la Sagrada Escritura dicha enfermedad se utiliza para indicar lo contagioso que es el pecado y que todo pecador se perjudica a sí mismo y a su comunidad. En el drama se dice que Jesús de Nazareth es capaz de curar a todos los enfermos, incluso a los leprosos, con ello se anuncia que se trata del Divino Redentor que viene a salvar a todos los hombres, sobre todo a los que tienen el poder político porque con sus pecados contagian a todos los ciudadanos. La idea es que los ricos y poderosos deberían ser los primeros en convertirse a Dios.

En el drama aparecen personajes cristianos que representan a la Iglesia de Jerusalén, es decir, a un grupo minoritario de cristianos, hombres y mujeres piadosos que se encontraron con Cristo

^{45/} *Autos y coloquios del siglo XVI*, pp. 10–11.

y se hicieron sus discípulos. Es una comunidad eclesial primitiva centrada en la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor, que no ve la crucifixión como un fracaso sino como una entronización a la manera de San Juan. Por eso, el personaje Judío dice a la Verónica al llegar a su casa: «Esta campaña es llegada/ a vuestra noble posada,/ a os hablar secretamente,/ porque se han informado/ de misterios que se han visto/ de aquella cara y traslado/ del rostro deificado/ que tenéis de Jesucristo». ⁴⁶ Con estos términos se expresa que esos cristianos han superado la consideración del Jesús histórico y han pasado al Cristo de la fe. Por lo tanto, para ellos la Pasión y Muerte de Cristo constituyen una muestra de su mesianismo y de su condición divina. Además, con esa fe en Jesucristo Resucitado, capaz de curar a Vespasiano, se indica que la Iglesia primitiva del siglo primero está presente y operante. Por lo tanto, la figura de la Iglesia que se halla latente en el drama es la de pueblo de Dios.

A menudo los hombres no comprenden lo que es la Iglesia en realidad, pues creen que en ella todo se hace por interés monetario como en las otras instituciones sociales, por eso el personaje Judío informa a la Verónica: «porque está Vespasiano,/ el Emperador de Roma,/ tal que no hay cirujano/ que vuelva su rostro sano/ que de lepra no se coma,/ y envíaos a suplicar/ váis con él este camino,/ que él lo quiere bien pagar/ porque le vais a sanar/ con aquel rostro divino». ⁴⁷ La respuesta de la Verónica es que acudirá por amor a Dios y no por interés material, pero deja claro que se necesitará la fe del enfermo. ⁴⁸

^{46/} *Idem*, p. 12.

^{47/} *Idem*, pp. 12-13.

^{48/} En ciertas épocas históricas como en la Edad Media, entre los obis-

En la historia, la Iglesia a menudo ha sido considerada como una más de las instituciones sociales y políticas no sólo en la Edad Media sino en el mundo contemporáneo. Sin embargo, en todos los tratados de Eclesiología se dice que la Iglesia es un misterio, y en cuanto tal es mostrada en este drama, pues los personajes que la representan son muy pocos: el Judío, la Verónica y Clemente. Sin embargo, la realidad eclesial en todos los tiempos no se reduce al aspecto sociológico. Al respecto, la convicción de Jacques Maritain es que tanto el pueblo judío como la Iglesia son un misterio: «De entrada, Israel se nos aparece, así, como un misterio, del mismo orden que el misterio del mundo y el misterio de la Iglesia; en el corazón, como ellos, de la redención».⁴⁹

El término «misterio» significa que detrás de una dimensión visible hay una invisible, o bien, que se capta por los sentidos una realidad natural, pero atrás de ella está otra que es de carácter sobrenatural. Por lo tanto, «la Iglesia puede ser considerada como

pos era común creer erróneamente que el Reino de Dios había que realizarlo en la tierra como un reino político más, por eso buscaron las riquezas temporales y las alianzas con el poder real. Sin embargo, algunos movimientos como el de las órdenes mendicantes y más tarde el protestantismo provocaron una renovación del espíritu eclesial. En la actualidad la Iglesia evangeliza estrictamente sólo con lo necesario para el cumplimiento de su misión, siempre siendo vigilada en este rubro por los gobiernos en turno. En México, desde el año 1992, surgió la Nueva Ley de Asociaciones Religiosas y Culto Público, y todas las comunidades religiosas se registran ante la Secretaría de Hacienda y Crédito Público como Asociaciones Religiosas (AR) con todos los derechos y obligaciones correspondientes.

^{49/} Jacques Maritain, *Los judíos entre las naciones*, p. 31.

la unidad, llena de tiranteces, de lo humano y lo divino, de lo terrestre y lo celeste, de lo temporal y lo eterno; todas estas categorías las reúne en sí misma, ligando en su existencia los contrastes hasta constituir una realidad original y una fuerza sui generis». ⁵⁰ El carácter místico de la Iglesia implica que sus miembros y, sobre todo, los más comprometidos en la evangelización, enfrentan toda clase de sufrimientos y persecuciones, pero con la esperanza cierta de participar en la gloria de Cristo Resucitado. En el caso del misterio del pueblo judío, significa que no es un pueblo más sino que tiene una vocación sobrenatural en el contexto de Cristo y la Iglesia.

La Iglesia de Cristo nació para evangelizar y no deja de hacerlo en estas tierras americanas desde el siglo XVI. Se puede decir que hay muchos vespasianos entregados a la lucha para obtener poder, riquezas y placeres, pero de una manera desordenada y pecaminosa. Si se insiste en que la lepra es signo del pecado, y en que el pecador o leproso puede contagiar a otros, se reconocerá que el hombre no puede salvarse a sí mismo y, por lo tanto, siempre está necesitado de la Salvación.

Conclusión

El *Auto de la Destrucción de Jerusalén* contiene una riqueza teológica a partir de un providencialismo que se convierte en una llamada a la fe en Cristo Resucitado, presente en la comunidad cristiana, y dispensador de la salvación a todos los pecadores incluso a los

^{50/} Karl Thieme, *op. cit.*, p. 227.

romanos y los judíos. En este drama aparece una contraposición entre la ineficacia de los ídolos y la eficacia de Cristo. La metáfora de la lepra representa todos los males que provienen de la idolatría y son promovidos por los emperadores romanos, por ejemplo, Vespasiano. La curación con el poder del Resucitado es el indicador de la verdadera presencia divina.

La comunidad cristiana de Jerusalén está integrada, sobre todo, por judíos convertidos al cristianismo. El judío ya no se realiza en la fe como miembro del pueblo elegido sino dentro de la Iglesia de Cristo. Pero eso no implica la destrucción física de Jerusalén, aunque en el drama Vespasiano promete vengar al Crucificado. El centro es el itinerario del emperador hacia el Bautismo, pues sólo insertado en la Iglesia puede recibir el perdón de los pecados. Además, se aprecia que los judíos ya bautizados, por ejemplo, la Verónica, propician en otros la fe con la transmisión de lo que saben del Redentor, para que también ellos puedan recibir la salud. De esta manera, con la representación de este auto sacramental, los frailes promovían desde el *kerigma* o primer anuncio que los indios ya bautizados realizaran un apostolado entre los de su raza. La razón era que todos los hombres están llamados a la Salvación: romanos, judíos, indios americanos.

En el drama se capta la idea que Cristo se entregó libremente, de acuerdo al Plan Divino de Salvación, para morir en la Cruz y redimir a todos los pecadores. El afán de Vespasiano de vengarlo mediante la destrucción de Jerusalén, sólo es un recurso literario que sirve para declarar el absurdo de todo antisemitismo. En todo caso, se nota un afán por evitar la antropomorfización divina al estilo pagano porque, más bien, la iniciativa fue de Dios y el Verbo se hizo carne, o sea, asumió nuestra naturaleza humana. El culto de

adoración a los dioses tiene como consecuencia una infinidad de maldades, que reciben el nombre de pecados porque son ofensas a Dios. En cambio, a la adoración del Dios Trino y Uno en el seno de la Iglesia a partir del Bautismo sigue la aparición del hombre nuevo según el modelo del segundo Adán Jesucristo.

Bibliografía

- Autos y coloquios del siglo XVI*, prólogo y notas José Rojas Garcidueñas, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4), 1989.
- Biblia de Jerusalén* (nueva edición totalmente revisada y aumentada, dirigida por José Ángel Ubieta, preparación de la obra y traducción de textos bíblicos y por un equipo de colaboradores, bajo la dirección de Santiago García, traducción directa del francés de notas, introducciones y apéndices Luis Aguirre, colaboración en la revisión literaria de Rufino Velasco), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- Blank, Josef, *El Evangelio según San Juan*, tomo primero b, Barcelona, Editorial Herder, 1984.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, México, Coeditores Católicos de México, 2008.
- Collingwood, R. G., *Idea de la historia* (edición revisada que incluye las conferencias de 1926–1928, edición, prefacio e introducción de Jan van der Dussen, traducción de Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, revisión de la traducción Rodrigo Díaz Maldonado), México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

- González Ruiz, Nicolás, «Introducción general», en A.A.V.V., *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, 1, Autos sacramentales, selección, notas e introducción general de Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, pp. IX-LXXI.
- Kasper, Walter, *Iglesia Católica. Esencia, realidad, misión*, traducción de Miguel García-Baró, Salamanca, Ediciones Sígueme (Verdad e Imagen, 196), 2013.
- León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, prólogo de Ángel Ma. Garibay K., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías: 10), 1993.
- Maritain, Jacques, *La Iglesia de Cristo. La persona de la Iglesia y sus ministros*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1972.
- Maritain, Jacques, *Los judíos entre las naciones*, Buenos Aires, SUR, 1938.
- Merlo, Paolo, *Breve historia de Israel y Judá. Del siglo XIII A.C. al siglo II D.C.*, traducción Patricia Pérez Walters, México, Obra Nacional de la Buena Prensa, 2010.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Ruiz Bueno, Daniel, «Introducción general», en *Padres Apostólicos*, edición bilingüe completa, introducción, notas y versión española por Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 3-25.
- Suetonio, *Los doce cesares*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Thieme, Karl, «El misterio de la Iglesia en la visión cristiana del pueblo de la Antigua Alianza», en F. Holböck y Th. Sar-

tory, *El misterio de la Iglesia. Fundamentos para una Eclesiología*, tomo I, Barcelona, Editorial Herder (Biblioteca Herder, Sección de Teología y Filosofía, 83), 1966, pp. 77-139.

Lectura antropológica del *Coloquio doce*,
de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo
con el Turco de Fernán González de Eslava

Salvador Vera Ponce

Introducción

En el presente trabajo se sigue una lectura antropológica del *Coloquio doce*, de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo con el Turco de González de Eslava, con el presupuesto siguiente: el hombre en general es limitado y finito, vive su existencia en el umbral de la vida y de la muerte, según las circunstancias que caracterizan a la sociedad en cada una de las épocas históricas. En el siglo XVI novohispano la meta de los hispanos era hacer a los naturales súbditos de la Corona española, pero también miembros de la Iglesia católica. En las obras literarias de la época se manifiesta una cultura que fue resultado de la tarea evangelizadora de los frailes franciscanos, dominicos, agustinos. Los filósofos y literatos españoles, que llegaban a la Nueva España, a menudo traían una concepción del hombre influenciada por la tradición aristotélico-tomista y por el humanismo antropocéntrico-renacentista.

La concepción antropológica cristiana no se aprecia tanto en la poesía épica como en la poesía lírica, en la cual figuran Cris-

tóbal Cabrera, Francisco Plácido, Antonio Valeriano y Fernando de Córdoba y Bocanegra, éste último con sus obras *Canción al amor divino* y *Canción al Santísimo Nombre de Jesús*.¹ Los rasgos cristianos aparecen, en mayor medida, en las obras de teatro que los misioneros crearon para ser representadas en un primer momento por los naturales y, después, por el pueblo en general con fines evangelizadores y catequísticos. Por su parte, los indígenas aceptaron las obras teatrales de los frailes, pues en la época prehispánica se hacían representaciones al aire libre como parte de los rituales religiosos. Así, los indios no sólo fueron presentadores de esas piezas sino que escribieron y se expresaron poéticamente desde su propia vivencia, la cual incluía ya el don de la fe como fruto de la tarea evangelizadora. Pronto fueron presentadas obras dramáticas como *El juicio final* de fray Andrés de Olmos, *La Visitación a Santa Isabel*, *Natividad de San Juan Bautista*, *Adán y Eva*, *Tentación de Nuestro Señor por Lucifer*, *Desposorio Espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* de Juan Pérez Ramírez. En este escenario sobresale el andaluz Fernán González de Eslava. En cuanto a sus obras, Fernando Vello de Bustamante las recopiló, organizó y publicó, a principios del siglo XVII, bajo el título *Coloquios Espirituales*.² Los *Coloquios* son autos sacramentales, es decir, dramas cuyo contenido de algún modo está relacionado con la Eucaristía y hechos para ser representados por el pueblo.³ Los textos de González de Eslava son de contenido religioso y de gran interés cultural.

^{1/1} Cfr. Sergio Howland Bustamante, *Historia de la literatura mexicana*, pp. 58 y 63.

^{1/2} *Idem*, p. 74.

^{1/3} Cfr. Juan Tovar, «Prólogo», en Hernán González de Eslava, *Teatro Selecto. Coloquios y entremeses*, p. 11.

El objetivo en este trabajo es demostrar que en el *Coloquio doce, de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo con el Turco* de González de Eslava se encuentran elementos antropológicos que permiten perfilar la idea del hombre propia del siglo XVI novohispano, en relación con el problema de la guerra justa, para propiciar la reflexión sobre la idea del hombre que se tiene en la actualidad y la visión sobre lo absurdo de las guerras. La metodología consiste en el análisis de algunos conceptos de Eslava como «vida», «muerte», «batalla», «Juan de Austria», «cristiano», «turco», a la luz del pensamiento de santo Tomás de Aquino en su «Tratado del hombre», es decir, en las cuestiones 75 a 102, de la *Suma de Teología* I, parte I, donde se desarrolla la idea escolástica del hombre y la mujer en cuanto creados por Dios con cuerpo y alma, y con dos facultades fundamentales: el entendimiento y la voluntad.

El hombre entre el bien temporal y el espiritual

En el coloquio se encuentran, en primer lugar algunos, elementos antropológicos: acciones centradas en la batalla de Lepanto⁴ que

⁴/ En la primera mitad del siglo XVI, los turcos representaron una amenaza latente para Europa, lograron llegar a ciudades importantes como Budapest y Viena, pero la tentativa de invasión se llevó a cabo cuando en la segunda mitad del siglo lograron desembarcar en Chipre. El rey Felipe II, el Papa, Génova, Venecia y otros prepararon una flota capaz de enfrentar a la turca. La batalla fue en Lepanto, en las islas griegas, el 7 de octubre de 1571. Los cristianos, capitaneados por don Juan de Austria, obtuvieron la victoria. Cfr. Luis Suárez y José Luis Comellas, *Breve Historia de los Españoles*, pp. 220-221.

manifiestan al hombre en la defensa de los intereses culturales, económicos y políticos de Europa. Además, el hecho de ser representado por el pueblo puede tener alguna relación con las morismas que se realizan en honor de San Juan Bautista, por ejemplo, las que se celebran en el marco de las festividades religiosas en Zacatecas. A menudo los actores populares de las morismas ignoran el verdadero significado de aquello que escenifican, como quizá sucedía en el caso de quienes participaban en la representación de los coloquios y autos sacramentales en la época novohispana. Por desgracia, no puede conocerse hasta qué grado los espectadores antiguos tenían una comprensión cabal de las obras.

La obra de Eslava contiene una riqueza antropológica porque muestra al hombre en el drama que experimenta al anhelar tanto los bienes temporales como los espirituales. Con tal de asegurar la riqueza material y el poder político, históricamente no se ha dudado en manipular el aspecto religioso y el verdadero sentido de los hechos históricos. Eslava muestra al hombre en cuanto pecador redimido por Cristo, pero inclinado hacia lo que es moralmente malo y, sobre todo, a emprender con gran ambición la guerra en nombre de Dios para asegurarse la riqueza material y el poder político. Cuando el personaje Simple expresa su deseo de haber participado en la batalla, el Soldado contesta: «Ella fue Diuina empresa;/ y vamos luego a vender/ la gente que dexé presa».⁵ En esta última frase se infiere que las huestes victoriosas en la batalla de Lepanto no reconocían la dignidad humana de los vencidos, más bien, los consideraban inferiores y los sometían a

^{5/} Hernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, p. 502.

esclavitud, lo cual puede compararse con lo sucedido en América, ya que los Conquistadores sometieron a servidumbre a los indios.

Los personajes que aparecen son: Muerte, Vida, un Simple, un Soldado de la casa de la Fama, un Ángel, un Soldado difunto y un Turco. El concepto «muerte» nos remite a los novísimos muerte, juicio, infierno y gloria, pues cada uno de ellos tiene sentido solamente en relación con todos los demás. En el caso de las virtudes teologales sucede lo mismo, por ejemplo, no puede hablarse sólo de la fe porque las tres vienen juntas; aquél que responde al Dios que se revela lo hace con toda su esperanza y con todo su amor en Él, con lo cual queda dispuesto para crecer en dichas virtudes e inserto en la comunidad cristiana. En cuanto al nombre de los dos personajes Vida y Muerte, sirve para determinar las limitaciones humanas, ya que la existencia humana se desarrolla entre un principio y un fin, entre el nacimiento y el deceso. En el drama de *Eslava*, el hombre, además de ser limitado, se mueve en el filo de la salvación o la condenación, con lo cual la existencia terrena viene a adquirir un valor determinante.

En relación con la batalla de Lepanto, la reflexión en torno a la existencia humana y las limitaciones del hombre lleva a la consideración de la sinrazón de toda guerra, pues si se tiene fe toda vida humana le pertenece a Dios creador y el quinto mandamiento sigue teniendo validez en todo lugar. En el texto de *Eslava* está presente la concepción antropológica de Tomás de Aquino, quien toma como punto de partida la doctrina de la creación. En su «Introducción a las cuestiones 75 a 102», Fernando Soria Heredia afirma: «Este tratado del hombre forma parte de la consideración de Dios como creador, como causa o principio eficiente de todas las cosas. Por consiguiente, estudia al hombre en cuanto obra de

Dios, es decir, formalmente en cuanto creatura». ⁶ Si se discurre que, en el Occidente del siglo XVI, el hombre era pensado desde la fe cristiana, se hace problemático entender que Europa se hubiese defendido de los turcos mediante una guerra, en la cual se dice que don Juan de Austria logró la victoria con la ayuda de Dios.

En el diálogo primero aparecen Vida y Muerte, después el Simple; al quedar solo el Simple llega el Turco, luego el Soldado de la casa de la Fama; se van todos y entra un Ángel con un Soldado difunto, dialogan los dos y se les une la Muerte. No es casualidad que aparezcan primero la Vida y la Muerte, pues en el contexto de la guerra se vive para matar y se mata para vivir. Además, simbólicamente, el hombre en su existencia se debate entre las luces representadas por la Vida y las sombras simbolizadas por la Muerte, entre el resplandor de la gracia divina y la oscuridad del pecado.

Según la concepción antropológica cristiana, el hombre fue creado por Dios para la vida y el amor, y puesto en el paraíso terrenal para que fuera por siempre feliz; sin embargo, con el pecado original entró la muerte en el mundo y, además, el sufrimiento. El Creador se dirigió a Adán como consecuencia de su pecado: «maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás». ⁷ Palabras que son actualizadas y reflexionadas por la comunidad cristiana cada año

^{6/} Fernando Soria Heredia, «Introducción a las cuestiones 75 a 102», en Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, tomo I, p. 665.

^{7/} Gn 3, 17b, 19.

el Viernes Santo. El hombre ya no existe sino en condición de pecador redimido por Cristo, pero no acepta las consecuencias de su pecado, sea el original o el personal, y se aferra a la vida en cuanto le resulta placentera y esto es así no sólo en la modernidad sino en todos los tiempos. La tendencia es a no pensar en la muerte, a no considerarla inminente, a estar lo más lejos posible de ella. En la obra de Eslava se expresa: «¡Cuán agradable es la vida! / ¡Cuán suave para el hombre! / ¡Cuán amada y cuán querida,/ y la Muerte, por el hombre,/ cuán mala y aborrecida!»⁸

El resultado es que el cristiano vive un drama al hacer el mal que no acepta y al aspirar al mismo tiempo a la Salvación eterna. La razón de este anhelo es que el hombre ha sido creado por Dios a su imagen y semejanza, como afirma el Doctor Angélico.⁹ Así como se ve inclinado hacia el mal quiere a la vez la vida, por lo tanto, la vida y la muerte son para él un reto. La situación en que vive se agrava porque no se quiere perder nada, ni el cielo ni la tierra, ni lo espiritual ni lo mundano. A menudo busca más el poder, la riqueza y los placeres del mundo. Es capaz de hacer la guerra a sus hermanos en el nombre de Dios, por lo tanto, realiza una manipulación ideológica de lo religioso.

En la época novohispana los conceptos vida y muerte, relacionados con la idea cristiana de vida eterna y condenación eterna, cobraron fuerza dominadora al ser convertidos en elementos ideológicos. En el ámbito cristiano se dice que el primero que muere es Cristo y también es el primero que resucita como pri-

^{/8/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 487.

^{/9/} Cfr. Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, parte I, c. 93, a. 1.

micia de todos los muertos. Así, la muerte ya no aparece tan mala ni tan fea en este Coloquio, pues el personaje Muerte aclara: «Vida, yo no soy veneno,/ ni tú muy dulce regalo;/ con temor soy duro freno;/ fea soy para el que es malo/ y hermosa para el que es bueno».¹⁰ La idea es que en realidad todos mueren, los buenos y los malos, pero su muerte es diferente, pues para el malo es consecuencia de su pecado y nada más, en cambio, el bueno la vive a partir del misterio de la Redención y el hecho de su muerte lo une más a su Divino Redentor.

En efecto, la idea es que Cristo se entregó a sus verdugos para vivir su pasión y su muerte en la Cruz y, por supuesto, la muerte aparece como buena y conveniente en el Plan de Salvación. Vida se dirige a Muerte refiriéndose al Divino Redentor en estos términos: «Si te puso por el suelo,/ ¿qué merced sientes que fuese?»¹¹ El personaje Muerte contesta: «Sabrás que fue mi consuelo/ conuenir que Dios muriese,/ para que entrase en su Cielo».¹² Así, podría decirse que los hombres le deben mucho a la muerte, quien de alguna forma —en el sentido simbólico— fue de acuerdo en cuanto a la muerte redentora del Señor. La muerte es vista en su aspecto positivo en relación con la vida y desempeñando una función respecto al sacrificio redentor y al misterio de la Ascensión.

Está claro que si Cristo no hubiera muerto en la Cruz no habría subido glorioso al cielo, a sentarse a la derecha del Padre Celestial y a elevar de esa forma la naturaleza humana, asumida

^{10/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 488.

^{11/} *Idem*, p. 489.

^{12/} *Ibidem*.

por el Verbo Divino en el misterio de la Encarnación. Asimismo, la esperanza del cristiano es morir con Cristo para resucitar con él, que es la primicia de todos los muertos. Desde este enfoque de fe se mira a la muerte de manera activa para el bien de los mortales. En realidad, se le ve muy humana conviviendo con los hombres y buscando la mejor forma de procurarles el bien. Casi podría decirse que la muerte cumple una función redentora al conocer las condiciones en que viven los hombres su existencia terrenal, y enterarse del peligro que corren de condenarse e ir al infierno a padecer por toda la eternidad, viendo de lejos lo que pudo haber sido y no fue.

La doctrina cristiana no es lo que tiene prioridad en el contexto de la Conquista sino, más bien, la búsqueda de una justificación de las acciones de los españoles. Estos continuaban la guerra contra los naturales americanos con el fin de someterlos a la Corona española y con el pretexto de cristianizarlos y civilizarlos. Buscaban dominarlos y explotarlos en los campos y en las minas. En realidad, los conquistadores y los colonizadores buscaban apropiarse de las tierras de los indios, quitándoles todo aquello que tuviera algún valor de cambio, como el oro y la plata.

La pieza de Eslava está centrada en la batalla de Lepanto. En principio, ésta se desarrolló en las islas griegas del Peloponeso, en un lugar geográficamente alejado de las tierras americanas, pero que podía ser utilizada con fines justificadores. El término «batalla» en Eslava significa guerra cruenta, justa y santa, de cristianos contra infieles, en la cual la victoria es para los primeros porque supuestamente luchan por la causa de Cristo. Se cree que Dios la concede aunque se alaba al hombre que aparece como el más poderoso. El personaje Soldado afirma: «Yo mismo fui Capitán/ en el trance peligroso/ donde el ínclito don Iuan/ de Austria, Príncipe

famoso,/ venció a los del alcorán». ¹³ Equiparable a cuando los albañiles levantan un edificio y el ingeniero se adjudica el mérito de la construcción. En la obra de alguna forma se reconoce el mérito del soldado difunto, no sólo el del príncipe Juan de Austria, cuando el Ángel asegura: «Éste es un siervo fiel/ que a la Yglesia defendió;/ y si el sacro Emmanuel/ por él su sangre vertió,/ éste la suya por él». ¹⁴ En estos términos se hace referencia a los soldados que sucumbieron en la batalla y que dieron su vida por Cristo. Por tanto, se da un intercambio, el Redentor muere en la Cruz para redimir a los hombres pecadores, pero estos dan la vida por él y, si es necesario, van a la guerra a defender los intereses del Señor y de su Iglesia. Todo porque agradecen la Redención con la que Cristo les ha cambiado su vida de pecado por una de gracia y, además, les ha abierto las puertas de la gloria eterna.

En realidad, los hombres son quienes dicen cuáles son los intereses divinos, confundiéndolos con los suyos propios. A ellos, al Papa y a los italianos les convenía la defensa de la integridad europea. Los pueblos europeos que participaron en la batalla de Lepanto, aparentemente, centraban sus acciones bélicas en el misterio de Cristo, pero de una manera muy peculiar. Tal parece que la Redención es nada más para los europeos y no para los turcos. Lo que se entiende, en ese sentido, es que los españoles buscaban convencer a los naturales que ellos, como los victoriosos de Lepanto, estaban protegidos por Dios.

En el coloquio se plantea al hombre como fiel o infiel, es decir, cristiano o turco. Los indios, por su parte, no se incluían

^{13/} *Idem*, p. 499.

^{14/} *Idem*, p. 504.

entre los cristianos sino entre los infieles. Si se considera que todo hombre encuentra el sentido de la vida y de la muerte a partir de la religión cristiana, entonces se concluye que así como fue voluntad divina que el triunfo en Lepanto fuera para los cristianos europeos, así fue voluntad de Dios que los triunfadores y los dominadores en América fueran los hispanos, que los indígenas sufrieran la derrota y vivieran en la servidumbre.

Los personajes Vida y Muerte se enfrentan en singular debate sobre quién de ellas es la preferida por el hombre. Se podría pensar que se elige la vida; sin embargo, salen a relucir los aspectos positivos de la muerte, por eso se ve que la una no puede ser sin la otra. La muerte es necesaria y no puede ser esquivada si se quiere alcanzar la vida eterna. El personaje Muerte dice: «Si soy medio singular,/ para que tal bien consigas,/ siempre me debes amar».¹⁵ Está claro que sin la muerte no hay vida ni Redención. Se distingue entre vida humana terrena y vida eterna. Durante la primera la vida y la muerte están distantes la una de la otra, por lo menos en la mentalidad del hombre; sin embargo, en el personaje Vida se manifiesta el anhelo que el hombre tiene de hallar la unión entre vida y muerte. Se refiere a Muerte en estos términos: «Yo soy María y tú Marta,/ plega a Dios que pase alguno/ que juzgando nos desparta».¹⁶ En la Sagrada Escritura a María le ha tocado estar ante el Señor, a la escucha de su Palabra, mientras que a Martha le ha correspondido el quehacer doméstico porque hay muchas cosas que le preocupan. A la primera nadie le podrá quitar lo que tiene

^{15/} *Idem*, p. 490.

^{16/} *Ibidem*.

y se supone que hay una distancia entre su postura y la de su hermana. En estos términos se pone en juego la vida contemplativa y la vida activa, con la idea que la primera significa vida y la segunda muerte. En realidad, los dos tipos de vida se complementan porque cada una tiene su valor. El quehacer, el trabajo, no necesariamente impide al hombre acercarse a Dios. Del mismo modo, en el texto evangélico ha de reconocerse que las dos hermanas están en la presencia de Cristo, sólo que de manera distinta. Se espera que pase alguno y «desparta» a la vida y la muerte, pero también la vida contemplativa y la vida activa, porque tanto el hombre contemplativo como el activo sirven a Dios.

El hombre común, sin embargo, teme a la muerte y se aferra a la vida porque cree que con la vida activa se basta a sí mismo. Por tanto, la vida contemplativa no es necesaria, de tal suerte que entre lo material y lo espiritual se ve más atraído por lo primero y no sólo en el mundo actual sino en todos los tiempos. En el caso de la batalla de Lepanto pudo suceder como en el de las Cruzadas, que no se realizaron por motivos doctrinales, de fe y espirituales, sino por intereses económicos y políticos. Mijaíl Zaborov afirma al respecto:

[...] la mayoría de los historiadores desechó la ingenua e idealista explicación de las causas que originaron las cruzadas. Los historiadores de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del siglo XX, tras un análisis más profundo de la enorme cantidad de documentos, se centraron en los diferentes fenómenos de la vida *económico-social* de los siglos XI al XIII, que fueron los auténticos móviles de las cruzadas: la difícil situación de las masas populares de Europa

Occidental [...] y los intereses comerciales de las ciudades del norte de Italia, que participaban en las cruzadas [...]¹⁷

En la Edad Media, los papas enfrentaban problemas como el cesaropapismo, sobre todo de los reyes francos y alemanes. A su vez, ellos mismos a menudo tenían intereses temporales como el coronar al nuevo emperador. En aquellas condiciones el aspecto político era importante para la Iglesia:

Numerosos historiadores (L. Brayer, W. Stevenson, W. Norden) consideran que el papado fue impulsado a organizar las cruzadas por razones políticas, como la necesidad de elevar su prestigio en la lucha contra los emperadores germanos y de lograr la reunificación de la Iglesia ortodoxa griega con la romana.¹⁸

En la batalla de Lepanto sucedió algo semejante porque había que defenderse de los turcos, que constituían un peligro inminente para la vida económica y política de Europa. Desde luego, para los intereses de la Iglesia representada por el Papa.

Durante la conquista española en América, los conquistadores iniciaron sus acciones motivados por intereses, sobre todo, temporales. Por su parte, los frailes franciscanos, dominicos y agustinos, por ejemplo, dedicaron todo su esfuerzo a la evangelización de los indígenas, pero requerían de los bienes materiales para el funcionamiento de sus conventos, de obras de carácter social como los hospitales de Quiroga o el hospital Amor de Dios de Zumárraga y de las escuelas para los indios. Asimismo, «los

^{17/} Mijaíl Zaborov, *Historia de las cruzadas*, pp. 7–8.

^{18/} *Ibidem*, p. 8.

frailes ayudaban cuanto podían a los indios para que aprendieran las artes y se dedicaran al cultivo del campo, pero tropezaban con el egoísmo de los artífices españoles, quienes se negaban a enseñar su arte a los indios para evitar la competencia». ¹⁹ Por lo tanto, los primeros evangelizadores en la Nueva España se caracterizaron por su espíritu evangélico. Además, a pesar de las actitudes y acciones de los encomenderos y de los artífices, desempeñaron una función civilizadora.

En la vida social, el hombre requiere de los aspectos económico y político para sobrevivir, aunque llegue a acumular riquezas y poder, sabe que ante la muerte nada puede hacer para evitarla. En el ámbito cristiano se sostiene que Cristo es el único vencedor de la muerte. Por eso, ante la pregunta del personaje Vida, «¿No te venció el soberano?», ²⁰ el personaje Muerte contesta: «Vencíome, y has de entenderme/ que fue merced de su mano,/ pues no mereció vencerme/ ningún hombre puro humano». ²¹ Desde el enfoque de la fe se cree que Jesucristo resucitó como primicia de todos los muertos, por eso el cristiano muere con Él para poder resucitar con Él y llegar así a participar de su santa gloria. Por lo tanto, el concepto de la muerte es entendido por el cristiano como muerte física y como muerte del cristiano en cuanto pecador para ser hombre nuevo en Cristo.

González de Eslava muestra también que para los turcos la vida tiene sentido en relación con Mahoma. El personaje Turco interroga: «Mahoma, ¿tú consentir/ que vencer a mí christia-

^{19/} José Gutiérrez Casillas, *Historia de la Iglesia en México*, p. 63.

^{20/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 489.

^{21/} *Ibidem*.

nos? / ¿Por qué a ayudar no venir? / Prometer dar en las manos, / no hazer; ¿por qué dezir?»²² Así, en realidad se compara a Cristo con Mahoma y se afirma que el primero sí cumple lo que promete, se hace presente para dar la victoria al que espera en él y, por lo tanto, es el Dios verdadero, el Señor de la vida y de la muerte, el dador de vida eterna. En cambio, Mahoma no les cumple a sus seguidores las promesas que les ha hecho. Eslava manifiesta influencia agustiniana en estas expresiones, pues remite a *La Ciudad de Dios*, en donde se alude al descuido de los dioses que no pudieron evitar la caída del Imperio Romano y se exhorta al romano en estos términos: «¡No te andes buscando dioses falsos, que te engañarán! ¡Recházalos, desprécialos y lánzate a la conquista de la verdadera libertad! Esos no son dioses; son espíritus malvados que se molestan de tu eterna felicidad».²³ Los frailes, en ese sentido, con su tendencia agustiniana llegaron a considerar a los dioses prehispánicos como demonios. Por lo tanto, en el texto de Eslava se halla una relación entre los falsos dioses, sobre todo Alá y el verdadero Dios que para los misioneros novohispanos es Jesucristo. La falsedad del dios islámico está en que abandona a sus adoradores; sin embargo, en este esquema de pensamiento se alude también, aunque de manera indirecta, a los dioses prehispánicos, quienes abandonaron a los indios y los dejaron a merced de los conquistadores españoles. El coloquio se caracteriza por la idea que los combatientes en Lepanto cuentan con la protección del Dios verdadero y por eso logran la victoria sobre los turcos. De la misma forma, los españoles sostienen una guerra justa con-

^{22/} *Idem*, p. 495.

^{23/} *Obras Completas de San Agustín*, XVI, *La Ciudad de Dios*, libro II, capítulo XXIX, 2.

tra los indígenas y tienen asegurado el triunfo porque su Dios acaba con los dioses falsos.

En general, la idea del hombre en Eslava es la de un ser creado por Dios con cuerpo y alma. Desde allí está la pauta de su existencia, de su drama y de su angustia, al descubrirse entre lo material y lo espiritual, la verdad religiosa y la falsedad, la vida y la muerte, el amor y el odio, la construcción y la destrucción, la paz y la guerra. En consecuencia, se trata de un ser ambivalente que no encuentra su identidad, pero se siente seguro si cuenta con riquezas y poder.

El hombre y la justificación de la guerra

Desde la Edad Media la relación de la Iglesia con el poder temporal la ha comprometido y afectado en su misión evangelizadora. Los papas se auxiliaron de los reyes del imperio carolingio de los francos, pues creían que sus victorias favorecían a la Iglesia, por ejemplo, cuando Carlos Martel derrotó a los árabes en Poitiers se pensó que fue posible porque contaba con la protección divina. Por eso, el papa Zacarías (741-752) coronó emperador a su hijo Pipino, con ello la Iglesia y la realeza se fortalecían al intercambiarse el reconocimiento. Con la coronación el papa garantizaba la legitimación del emperador, pero éste se comprometía a proteger a la Iglesia contra todo peligro. Esta clase de acciones dio lugar a un florecimiento de la visión providencialista, según la cual Dios interviene en la historia y dirige los acontecimientos de manera que ayuden a la realización de su Plan de Salvación. Des-

de Constantino se hicieron concesiones a la Iglesia, con las cuales se forjó un poder temporal, sobre todo a partir de la donación de Ravena y parte de Umbría por Pipino, con motivo de la derrota de Astolfo. Hechos que remotamente significan el origen del Estado Pontificio y grandes compromisos políticos de los papas, que más tarde ocasionarán una mayor división de la Iglesia entre Occidente y Bizancio hasta la fragmentación ocasionada por el protestantismo.²⁴ Una consecuencia de los compromisos temporales de los papas es que, aún en la actualidad, son recibidos como jefes de Estado por los gobiernos de los países que visitan en cuanto pastores de la Iglesia católica.

En el Coloquio de Eslava se refleja que el papado tiene compromisos políticos y una idea común en la cultura española dominante: la victoria de Cristo era alcanzada también mediante las armas, en caso de ser necesario. El personaje Muerte pregunta al Ángel refiriéndose a Cristo: «Luego de ver su estandarte,/ ¿los contrarios se rindieron?»²⁵ La respuesta de éste es: «De todo quiero auisarte:/ que los Christianos vencieron/ por ser Christo de su parte».²⁶ Para los españoles era importante sentirse protegidos por Cristo, pues era un elemento útil para la legitimación de sus acciones bélicas contra los indios. Por lo demás, la justificación de la guerra a partir de la fe es uno de los elementos culturales de carácter medieval que se hace presente en el mundo novohispano del siglo XVI.

^{/24/} Ludwig Hertling, *Historia de la Iglesia*, pp. 153-154.

^{/25/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 506.

^{/26/} *Ibidem*.

Para los hispanos era urgente hacer notar que contaban con el beneplácito del papa y dieron a la batalla de Lepanto un carácter de guerra santa y, por lo tanto, justa. De aquí que se ponga en el personaje Ángel otro aviso: «Que el Pontífice Romano/ ha sido como Moysén,/ que, orando a Dios soberano,/ salió con vitoria y bien/ el ejército Christiano».²⁷ Ni el rey español Felipe II ni el Papa Pío V asistieron a la batalla de Lepanto y eso es explicado a partir de una interpretación bíblica a ultranza. Se cree que el primero eligió a su hermano Juan de Austria como fue electo el pequeño David para que enfrentara al gigante Goliat. El segundo hacía la oración eficaz, el santo rosario, como Moisés se comunicaba con Yahveh al separar el mar Rojo con su cayado y así pasaran los israelitas y se ahogaran los egipcios. Sólo que ahora el lugar de los egipcios lo ocupan los turcos. El personaje Difunto expresa: «La vara fue el Iubileo/ que abrió aquel mar infinito,/ y el amor santo y desseo;/ los Turcos son los de Egypto;/ los Christianos, Pueblo Hebreo».²⁸ En este razonamiento se percibe un esfuerzo para justificar la guerra contra los turcos a partir de la Sagrada Escritura y así dotarla de un significado liberador. Sin embargo, hay un descuadre entre las acciones de Moisés y las del papa porque en el caso de la batalla de Lepanto es difícil encontrarle un sentido liberador: los turcos no tuvieron a los europeos bajo servidumbre. En todo caso, no está claro el concepto de liberación al que se hace referencia a causa del contenido liberador de las acciones del Moisés bíblico. Y si se relaciona la batalla de Lepanto con la conquista española de los indios americanos, será difícil encontrar el sentido

^{/27/} *Ibidem*.

^{/28/} *Ibidem*.

liberador de las acciones de Hernán Cortés, sin considerarlo como el enviado de Dios que vino a liberar a los tlaxcaltecas y otras tribus que vivían sometidas a los aztecas.

La toma de Tenochtitlan no significó de hecho la plena conquista de los naturales por los españoles. Según Bernardo García Martínez, se puede pensar que ésta se consolidó de 1530 a 1560, periodo durante el cual se llegó a una relativa paz; la guerra siguió en las regiones de Yucatán y Nueva Galicia.²⁹ Por lo tanto, en las últimas décadas del siglo XVI los vencidos eran los naturales y el Coloquio de Eslava, en ese sentido, se constituye como un mensaje para los que ocupaban el lugar de los turcos en cuanto pueblo vencido. En la batalla de Lepanto los cristianos, vencedores, ocupaban el lugar del pueblo hebreo y los turcos el de los egipcios opresores. Mediante este providencialismo se sostenía que los españoles lograron la victoria sobre los indios porque contaban con la fuerza de Cristo. Lo cual significa que el cristianismo en aquellas circunstancias había sido reducido, en gran parte, a ideología en favor de los dominadores.³⁰ En el contenido del coloquio se decía a los pobladores americanos que los españoles eran de Cristo y, por lo tanto, tenían asegurada no sólo la salvación eterna, independientemente de la calidad moral

^{29/} Cfr. Bernardo García Martínez, «La época colonial hasta 1760», en Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, p. 69.

^{30/} En la Iglesia católica, los obispos no sólo son vicarios de Jesucristo en la guía del pueblo de Dios hacia el cielo, sino también al velar para que el cristianismo siga intacto y no se convierta en ideología en la relación de la Iglesia con el Estado a lo largo de la historia.

de sus acciones, sino también la victoria en toda situación bélica porque Él los protegía. He aquí un claro ejemplo de perversión del cristianismo y de lo que sucede cuando se tuerce el contenido del Evangelio y no se viven los valores espirituales que comporta.

El coloquio tiene como tema la batalla de Lepanto, pero también se relaciona con la guerra de conquista española, con la inclusión de la que se emprendió contra los chichimecas. Sin embargo, en dicho contexto bélico se ponen frases en el personaje Ángel en las que se hace referencia a la Procesión de *Corpus Christi* como signo de la victoria obtenida por los españoles, lo cual indica también la justificación de la guerra contra los indios en general: «En la Ciudad Mexicana/ mira cómo hacen fiesta/ a Dios viuo en carne humana;/ mira en la custodia puesta/ la Magestad Soberana».³¹ En el diálogo entre el Ángel y el Soldado difunto se afirma que valió la pena todo sacrificio e incluso la muerte en el campo de batalla. La idea central es que Dios consuela y da la paz con creces a los que combatieron, pues tienen motivos para apreciar la belleza de la naturaleza y ser felices. En las expresiones del Soldado difunto se aprecia lo siguiente: «¡Qué campo tan saludable! / ¡Qué fragancia dan las flores! / ¡Qué cosa tan admirable/ se pierden los pecadores/ por el mundo miserable!»³² La mentalidad de justificación de la guerra se hace patente en que, debido al poder divino, el soldado que sucumbió en el campo de batalla no se cuenta entre los pecadores insensibles ante las bellezas naturales. En este detalle se puede percibir la mentalidad sacrificial, según la cual el que sufre ya tiene los méritos para go-

^{/31/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 503.

^{/32/} *Idem*, p. 502.

zar las dichas que provienen de la divinidad, con lo que la obra redentora de Cristo sería superflua.

En todo caso, también se hace presente la idea que si se lucha por una causa de Dios nada se pierde y, al contrario, se recibirán consuelos divinos sin medida. Entonces, la percepción y goce de las bellezas naturales será un paso hacia la visión beatífica sobrenatural, con la que el alma humana se llenará definitivamente, ya que comporta un placer superior al que puede hallarse en la vida terrena. El personaje Ángel se muestra convencido al afirmar: «Es todo contentamiento,/ más ver la Eterna visión,/ son los placeres sin cuento,/ tanta la consolación,/ que excede al entendimiento».³³ También en estos detalles se percibe que el soldado que ha sucumbido en una guerra santa y justa no pierde nada y, en cambio, gana toda la felicidad que Dios le tiene reservada.

En el referente cristiano, aquél que perdió la vida en una guerra ha de estar feliz y agradecido, como lo indican las palabras del Soldado Difunto: «El punto sea bendito,/ que en la lista me escriuieron,/ que Dios por suyo me ha escrito,/ y por tan poco me dieron/ premio de bien infinito».³⁴ Este tipo de ideas eran convincentes en aquella época tanto en Europa como en la Nueva España. El principio era que Dios paga con moneda de eternidad, como se expresa a continuación: «Servicios de criatura/ paga Dios como Criador./ Subiendo por el altura/ podrás mirar a sabor/ la terrena compostura».³⁵ El razonamiento se completa y cierra con la idea que esto no puede comprenderse desde el

^{33/} *Ibidem*.

^{34/} *Ibidem*.

^{35/} *Idem*, pp. 502-503.

mundo y con criterios humanos, pues se requiere una espiritualidad cristiana, es decir, tomar distancia para percibir desde arriba el verdadero sentido de los acontecimientos históricos. Puede afirmarse que estas ideas no van de acuerdo con el sentido de la Sagrada Escritura, pues que se diga, o se dé a entender, que una guerra es santa, justa y querida por Dios no significa que lo sea en realidad. El hecho es que estos criterios y guerras consideradas justas se han dado y han sido importantes en la historia de los pueblos del Occidente cristiano.

En el siglo XVI afloró la antigua teoría de la guerra justa aún en el ámbito eclesiástico.³⁶ La tendencia medieval a la jerar-

^{36/} El concepto de guerra justa ha sido asimilado por la Iglesia católica a través de la historia. En el *Catecismo de la Iglesia Católica*, número 2309, se sostiene el derecho que los gobiernos tienen a la legítima defensa, después de agotar todos los medios. Además, se han de considerar con rigor las condiciones estrictas de una *legítima defensa mediante la fuerza militar*. La gravedad de semejante decisión somete a ésta a condiciones rigurosas de legitimidad moral, ya que es preciso a la vez:

- Que el daño causado por el agresor a la nación o a la comunidad de las naciones sea duradero, grave y cierto.
- Que todos los demás medios para poner fin a la agresión hayan resultado impracticables o ineficaces.
- Que se reúnan las condiciones serias de éxito.
- Que el empleo de las armas no entrañe males y desórdenes más graves que el mal que se pretende eliminar. El poder de los medios modernos de destrucción obliga a una prudencia extrema en la apropiación de esta condición.

Según Michael Walzer, desde el enfoque de la sola razón moral, la teoría de la guerra justa consiste en «un razonamiento sobre la condición moral de la guerra como actividad humana. El argumento tiene dos vertientes: la

quización de los seres se aprecia en la doctrina de la creación, actualizada por el Doctor Angélico. Al referirse a la semejanza de las criaturas con el Creador, éste asegura que se le asemejan por la existencia y por la vida, aunque no todas, como a continuación refiere: «finalmente, en cuanto que saben o entienden [...] Es evidente que sólo las criaturas intelectuales son, propiamente hablando, a imagen de Dios». ³⁷ De la preponderancia de las criaturas intelectuales sobre las demás al ser ellas a imagen divina, se infirió que entre los hombres hay algunos que son más amados por Dios que los otros. Por consiguiente, la justificación de la guerra se buscó aun a la luz de la fe. Con un espíritu de características medievales se atendieron varias guerras, incluso, la de la conquista española de los indios americanos.

La primera frase que pudo ser útil para justificar la guerra está referida al pueblo hebreo: «Dios por sí no rehusaua,/ sino de ver condenar/ al Pueblo que más amaba». ³⁸ Aplicada a los indígenas americanos, se podría entender que Dios no quería que ellos se condenaran debido a su idolatría, sacrificios humanos,

primera, que la guerra es justificable a veces y que la forma en que se desarrolla está siempre sujeta a una crítica moral» (*Reflexiones sobre la guerra*, p. 15). Al respecto, por lo general, la batalla de Lepanto fue considerada guerra justa porque en la Santa Liga no sólo participaron los Estados Pontificios sino que la guerra se emprendió como defensa ante el avance de los infieles turcos. Sin embargo, en el mundo contemporáneo se tiende al abuso de la teoría de la guerra justa, pues a menudo los poderosos agresores justifican las acciones bélicas que emprenden con fines colonialistas, por ejemplo, Estados Unidos de América en las guerras de Irak y Afganistán.

^{37/} Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología* I, Parte I, C. 93, a. 2.

^{38/} Hernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 488.

antropofagia, y que, por lo tanto, era justo hacerles la guerra para cristianizarlos y civilizarlos. Esto no significa que el coloquio haya sido leído por los teólogos que participaron en las Juntas Teológicas de México, realizadas de 1569 a 1575, con el fin de analizar el problema de la guerra contra los chichimecas. Fray Juan Focher y fray Guillermo de Santa María, principalmente, apoyaron por unanimidad al virrey Martín Enríquez de Almansa en cuanto a las iniciativas relacionadas con dicha guerra, hasta la aparición de los dominicos, quienes «contra la opinión de todos los demás, defendieron que la guerra a los chichimecas, tal como se hacía, era injusta, puesto que los verdaderos agresores eran los españoles, como se demostraba en que éstos eran los que primero entraban y caminaban y tomaban la tierra de aquellos». ³⁹ Estos frailes protestaron «contra las crueldades cometidas por capitanes y funcionarios reales en agravio de los chichimecas, no sólo de guerra, sino pacíficos e inocentes, entre ellos mujeres y niños, que habían sido injustamente presos por los soldados y que se habían dado a servidumbre de los amos que los compraban, y de hecho los tenían como esclavos». ⁴⁰ Las actitudes ante los indígenas eran ambivalentes, pues podían ser vistos como amados por Dios y tratados con caridad, o bien, como infieles y hacerles la guerra.

El problema moral de la guerra chichimeca se resolvió porque los padres conciliares del Tercer Concilio Provincial Mexicano atendieron a los naturales y la declararon injusta, «proponien-

^{/39/} Alberto Carrillo Cázares, «Tratados novohispanos sobre la guerra justa en el siglo XVII», en Gilles Bataillon, Gilles Bienvenu y Ambrosio Velasco Gómez (coordinadores), *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI*, p. 57.

^{/40/} *Ibidem*.

do como alternativa el medio pacífico del poblamiento». ⁴¹ La participación de los religiosos —dominicos, franciscanos, agustinos, jesuitas, entre otros— en estos eventos fue determinante en la defensa de los indios.

La urgencia de la guerra justa se presenta porque la beligerancia es parte de la condición humana. Los pueblos tienen conflictos entre sí y se requieren soluciones eficaces para el tipo de problemas que se presentan. Es entonces que se tiende a tratar la teoría de la guerra justa. Pero habrá que reconocer la dificultad ética para llegar a la calificación de una guerra como justa, pues en la vida social y en la relación entre las naciones se originan injusticias que no necesariamente se resuelven mediante la ofensiva. Por otra parte, no se entiende cómo una guerra puede ser considerada como justa desde el enfoque cristiano.

En el coloquio se da a entender que el hombre vive en la guerra, es parte de su condición humana y la victoria viene de Dios que la concede a los cristianos sobre los infieles. El personaje Turco expresa: «Nunca salir de Castilla/ christianos tanto valientes,/ ser diablos en quadrilla,/ matar, matar mis parientes,/ que me dar mucha mancilla». ⁴² No obstante, a pesar de la derrota el Turco no pierde la esperanza de vencer a los cristianos, por eso se obstina en continuar la guerra. En cambio, los naturales americanos, que sólo se defendieron de los ataques de los españoles, ya no tenían interés en continuar una guerra que habían perdido.

^{41/} *Idem*, p. 71.

^{42/} Fernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 496.

Conclusión

El *Coloquio doce, de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo con el Turco* de Hernán González de Eslava es un auto sacramental en el que se alude expresamente al sacrificio redentor de Cristo y a la presencia real de éste en la Eucaristía para la adoración de los fieles. A través de los diversos personajes se refleja al hombre como un ser que se debate entre la vida y la muerte, en el contexto de la victoria de los cristianos en la batalla de Lepanto y de su eco en el de la conquista de los naturales americanos. La obra contiene un velado mensaje ideológico para todos: en Lepanto los españoles capitaneados por Juan de Austria triunfaron porque contaban con la protección de Cristo. Esto significaba que luchaban por una causa santa en todas las guerras, incluso, la emprendida contra los chichimecas. Por lo tanto, en el drama aparece la representación del hombre del siglo XVI, como el español ambicioso capaz de matar y esclavizar a los naturales con tal de hacer fortuna, o bien, al indio que se ve obligado a responder a la guerra que le hacen los españoles.

En la pieza de Eslava los hombres encuentran en la fe cristiana el sentido de la vida y de la muerte, aun a la guerra le encuentran un aspecto positivo, pues si es guerra justa puede ser la oportunidad para dar la vida por Cristo, que lo dio todo por amor a los hombres hasta morir en la Cruz. No se trata expresamente el caso de las guerras de los españoles contra los indios, pero se hace referencia a la sociedad novohispana y a la presencia eucarística del día de *Corpus Christi*, para expresar las limitaciones humanas, pues la sangre humana no es redentora aunque sean muchos los que mueran en una guerra reconocida como justa.

La lectura antropológica del coloquio permite considerar la condición humana de los indios, los españoles y los turcos; unos y otros eran profundamente religiosos y confiaban en sus dioses. No obstante, los hispanos propiciaron la discusión sobre la justificación de la guerra contra los chichimecas, aunque algunos de ellos pretendieran ignorar que en las condiciones americanas las huestes españolas no eran agredidas sino agresoras y por eso no se podía justificar su guerra.

Bibliografía

- Aquino, Santo Tomás de, *Suma de Teología*, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación por Damián Byrne, tomo I, *Introducción general y Parte 1*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, segunda edición, 2006.
- Biblia de Jerusalén* (nueva edición totalmente revisada y aumentada, dirigida por José Ángel Ubieta, preparación de la obra y traducción de textos bíblicos y por un equipo de colaboradores, bajo la dirección de Santiago García, traducción directa del francés de notas, introducciones y apéndices Luis Aguirre, colaboración en la revisión literaria de Rufino Velasco), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- Carrillo Cázares, Alberto, «Tratados novohispanos sobre la guerra justa en el siglo XVI», Gilles Bataillon, Gilles Bienvenu y Ambrosio Velasco Gómez (coordinadores), *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI y sus expresiones contemporáneas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Cen-

- tro de Investigación y Docencia, A.C., Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008, pp. 47-91.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, Barcelona, Asociación de Editores del Catecismo, 1993.
- García Martínez, Bernardo, «La época colonial hasta 1760», en Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 58-112.
- González de Eslava, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, edición y estudio Othón Arróniz Báez con la colaboración de Sergio López Mena, México, UNAM, 1998.
- Gutiérrez Casillas, José, S. J., *Historia de la Iglesia en México*, México, Editorial Porrúa, 1993.
- Hertling, Ludwig, S. J., *Historia de la Iglesia*, Barcelona, Editorial Herder (Biblioteca Herder, Sección de Historia, volumen 41), ampliada, 1972.
- Howland Bustamante, Sergio, *Historia de la literatura Mexicana, con algunas notas sobre literatura de Hispanoamérica*, México, Editorial Trillas, 1993.
- Obras Completas de san Agustín*. XVI, *La Ciudad de Dios*, edición bilingüe, traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, introducción y notas de Victoriano Capanaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- Soria Heredia, Fernando, «Introducción a las cuestiones 75 a 102», en Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación por Damián Byrne, tomo 1, *Introducción general y Parte 1*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, revisada, 2006, pp. 665-671.

-
- Suárez, Luis y Comellas, José Luis, *Breve Historia de los Españoles*, Barcelona, Editorial Ariel, 2006.
- Tovar, Juan, «Prólogo», en Hernán González de Eslava, *Teatro Selecto. Coloquios y entremeses*, prólogo y selección Juan Tovar, México, SEP, 1988, pp. 9–16.
- Walzer, Michael, *Reflexiones sobre la guerra*, traducción de Carme Castells y Claudia Casanova, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica (Paidós Estado y Sociedad, 121), 2004.
- Zaborov, Mijaíl, *Historia de las cruzadas*, traducción José Fernández, Madrid, Ediciones Akal (Akal Básica de Bolsillo, 307), 2016.

Sobre los autores

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

Es licenciada en Letras, maestra en Estudios Novohispanos y doctora en Humanidades y Artes. Especialista en la obra de Fernández de Lizardi, en literatura colonial, literatura mexicana e hispanoamericana del siglo XIX. Docente-investigadora de tiempo completo, adscrita a la Unidad Académica de Letras en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Publicaciones en revistas: en 2013, revista indexada *Ketzalcalli*, «La cosmovisión de un pueblo indígena de la selva lacandona»; en 2014, en revista indexada *Intersticios Sociales*, «Las propuestas sociales y políticas de Fernández de Lizardi en el contexto de la utopía de Ricamea»; en 2015, «Los ejes discursivos y la religiosidad popular en el cuento Anacleto Morones. Fanatismo y veneración a un santón», en la revista indexada *Caleidoscopio*; en 2015, un capítulo de libro titulado «Las tendencias renacentistas en los sonetos de un poeta perseguido por el tribunal de la Inquisición: el caso de Juan Bautista Corvera», en editorial Terracota; otro ensayo en 2015 es «El ideario político en dos autores independentistas: Bartolomé

Hidalgo y Fernández de Lizardi», en la revista indexada de *Literatura Hispanoamericana* de la Universidad del Zulia, Venezuela; en 2016 en la revista indexada *Historia digital 2.0*, «La utopía política de Fernández de Lizardi en el referente histórico de la Independencia de México», en Colombia; en 2016, «La influencia del Eros platónico en *La Quijotita y su prima*», en la revista indexada *Cuadernos del Hipogrifo*, en Roma, Italia; publicó en *Pensamiento Novohispano 17*: «La concepción femenina desde la tradición cristiana en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*»; en la revista indexada *Cuadernos del Hipogrifo*, «*Amarilis a Belardo: epístola de una escritora novohispana a un autor peninsular*»; en 2017 en la revista indexada *Ketzalcalli* (Alemania–Universidad de Quintana Roo), «Los aspectos narrativos y la visión trágica de la vida en los cuentos de la región maya–lacandona». Capítulo de libro en *Pensamiento Novohispano 18* en 2017: «La visión indígena sobre la conquista del Perú en *Tragedia del Fin de Atau Wallpa*». Autora de los libros *Los personajes femeninos en la obra de Amparo Dávila. Un enfoque interdisciplinario*, Taberna Libraria, 2016 y *Una visión interdisciplinar de la obra narrativa de José López Portillo y Rojas*”, Taberna Libraria, 2017. Coordinadora del libro *Literatura e Historia: reflexiones sobre la cultura*, en *Pictographia Editorial*, 2017.

Salvador Vera Ponce

Licenciado en Filosofía, maestro en Estudios Novohispanos y doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Además, realizó estudios de Teología en el Seminario Diocesano de Zacatecas. Actualmente es docente–investi-

gador, tiempo completo, titular B, en la Universidad Autónoma de Zacatecas, Unidad Académica de Historia, Licenciatura en Historia. Cuenta con el perfil PRODEP desde el 17 de junio de 2016 y con la Certificación de Competencia Laboral: impartición de cursos de formación del capital humano de manera presencial grupal. Participa normalmente con ponencias sobre temas diversos en eventos académicos a nivel nacional e internacional; investiga el pensamiento filosófico de Edith Stein (Santa Teresa Benedicta de la Cruz) y las ideas de Antonieta Rivas Mercado en relación a la Revolución Mexicana. Trabaja historia y literatura, y cuenta con algunas publicaciones como capítulos de libros, pues colabora en la publicación *Pensamiento Novohispano*: «La estructura de la *Vida Interior* de Palafox y las *Confesiones* agustinianas» (*Pensamiento Novohispano*, número 6, 2005); «La tolerancia religiosa en la época novohispana» (número 7, 2006); «El concepto de verdad en Palafox y San Agustín de Hipona» (número 9, 2008); «El misterio de la Encarnación en las obras de Pedro de Trejo» (número 13, 2012); «Las elecciones políticas en las publicaciones de José Joaquín Fernández de Lizardi» (número 15, 2014); «La misericordia divina en *El hijo pródigo* de Juan Espinosa Medrano» (número 16, 2015); «El concepto cristiano del mal, entre el maniqueísmo y la exageración moralista, en Agustín de Hipona (antecedentes) y Palafox y Mendoza» (número 17, 2016); «Hacia una lectura teológica de *La portentosa Vida de la Muerte* de fray Joaquín de Bolaños» (número 18, 2017). Otras publicaciones como capítulo de libro: «Las tendencias renacentistas en los sonetos de un poeta perseguido por el tribunal de la Inquisición: el caso de Juan Bautista Corvera», en Alberto Ortiz e Isabel Terán (coordinadores), *Cultura literaria novohispana. Las palabras tras los li-*

mites, Universidad Autónoma de Zacatecas, Editorial Terracota, México, 2015. El trabajo «La influencia del *eros* platónico en *La Quijotita y su prima*», en Cuadernos del *Hipogrifo*, revista indexada de Literatura Hispanoamericana y Comparada (Roma, Italia, 2016). Otro: «Los aspectos narrativos y la visión trágica de la vida en los cuentos de la región maya-lacandona», en la revista indexada *Ketzalcalli* (Alemania-Universidad de Quintana Roo, 2017). Autor del libro *Una visión interdisciplinar de la obra narrativa de José López Portillo y Rojas*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Taberna Libraria Editores, 2017. Coordinador del libro *Literatura e Historia: reflexiones sobre la cultura*, Pictographia Editorial, 2017.

Tabla de contenido

Personajes y dramaturgia novohispana

El bien y el mal en los personajes de
la obra dramática colonial

El pobre más rico

PÁGINA 9

Visión de lo femenino en dos obras de teatro:

El pregonero de Dios y patriarca de los pobres y

Comedia Nueva de Si el amor excede al arte,

ni amor ni arte a la prudencia

PÁGINA 39

La defensa del honor femenino y el colapso de
un imperio en *La pérdida de España*
de Eusebio Vela

PÁGINA 71

*Aspectos de eclesiología y
antropología*

La figura del obispo en el auto sacramental
*Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y
la Iglesia Mexicana* del presbítero Juan Pérez Ramírez

PÁGINA 105

Sión en el
Auto de la Destrucción de Jerusalén
del siglo XVI

PÁGINA 135

Lectura antropológica del *Coloquio doce,*
*de la batalla naval que Don Juan de Austria tuvo
con el Turco* de Fernán González de Eslava

PÁGINA 167

Literariedad,
teología e intertexto
en el teatro novohispano de
Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez y
Salvador Vera Ponce
se imprimió en el mes de diciembre
del año 2018.

El teatro, en sus distintas expresiones, posee implicaciones de carácter social y cultural de gran importancia. A través del tiempo, el teatro ha involucrado una multiplicidad de técnicas y poéticas que lo convierten en un arte de gran impacto al sobrepasar el escenario para redefinirse en un ideal, en un movimiento y en un concepto. El teatro ha sido un medio y un fin, no sólo ha servido para evangelizar y para liberar las tensiones humanas e ideológicas, sino que se trata de un arte que ha pervivido desde la antigüedad hasta nuestros días, tanto en Europa como en América. En media docena de ensayos, los autores aportan textos, contextos y situaciones del teatro colonial; dan cuenta de las funciones que el género dramático ha cumplido con creces. Las exégesis reunidas en este libro se enfocan desde los derroteros de la literatura, la historia, la teología y la filosofía.