

DE LA DEVOCIÓN Y LA ESCENA NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO DEL TEATRO GUADALUPANO

*David Osvaldo Eudave Rosales
Anuar Jalife Jacobo*

Coordinadores



ESTUDIOS
LITERARIOS





Santo Niño Santero. Santero novicio del siglo XVIII. Nuestra Señora de Guadalupe, ca. 1840, técnica: pintura al agua sobre panel de madera.



*De la devoción y la escena
Nuevas perspectivas de estudio del teatro guadalupano*

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS



DE LA DEVOCIÓN Y LA ESCENA

Nuevas perspectivas de estudio del teatro guadalupano

David Osvaldo Eudave Rosales

Anuar Jalife Jacobo

COORDINADORES

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

De la devoción y la escena. Nuevas perspectivas de estudio del teatro guadalupano

Primera edición electrónica, 2026

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: los autores

D.R. © De la edición: UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascaráin de Retana núm. 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

El presente libro forma parte del proyecto de Ciencia Frontera Conahcyt 2019/39598 “De la edición a la escena. Rescate, edición, estudio y puestas en escena del teatro virreinal de los siglos XVI a principios del XIX”.

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Imagen de portada: *Santo Niño Santero. Santero novicio del siglo XVIII. Nuestra Señora de Guadalupe*, ca. 1840.

Diseño de portada: Fabián López Murillo

ISBN: 978-607-580-236-7

Advertencia: Se permite descargar la obra y compartirla siempre y cuando se dé crédito de manera adecuada. No se permite remezclar, transformar o crear a partir del material, ni usarlo para fines comerciales.



Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

Presentación	
Teatro guadalupano: tradición, escena y nuevas lecturas	9
La generación de <i>La maravilla americana</i> y el teatro guadalupano	13
<i>Alberto Pérez-Amador Adam</i>	
La tradición literaria indígena y española en dos obras de teatro guadalupano escritas en náhuatl:	
<i>El portento mexicano</i> y <i>Coloquio de la aparición de la Virgen</i>	29
<i>Juan Carlos Torres López</i>	
Apuntes sobre el contexto histórico y dramático de la pastorela dieciochesca en Nueva España: notas preliminares para el estudio de la <i>Comedia famosa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i> considerada como una pastorela	53
<i>Rey Fernando Vera García</i>	
La tradición guadalupanista en el <i>Auto mariano</i> de Fernández de Lizardi	73
<i>Angélica Graciela Crescencio Núñez</i>	
Sobre los autores	97

Presentación

TEATRO GUADALUPANO: TRADICIÓN, ESCENA Y NUEVAS LECTURAS

Pocas tradiciones escénicas concentran con tal intensidad la fuerza de lo simbólico, lo religioso y lo político como el teatro guadalupano. En sus representaciones convergen la palabra y el rito, la imagen y la leyenda, el fervor popular y la construcción de un imaginario nacional. Redescubrir este teatro es también interrogar los mecanismos de la memoria, de la transmisión cultural y del poder performativo de lo sagrado.

Del 1 al 4 de noviembre de 2022, la ciudad de Guanajuato fue sede del Festival y Simposio de Teatro Clásico Español y Novohispano “Teatro Guadalupano”, un espacio de convergencia entre escena y pensamiento en torno al legado teatral del Siglo de Oro y la Nueva España. Organizado por la Universidad de Guanajuato, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, el encuentro articuló puestas en escena y actividades académicas bajo el impulso del proyecto *De la edición a la escena*, apoyado por la convocatoria Ciencia de Frontera 2019 del anterior Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), ahora Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI).

El carácter dual de este evento —festival y simposio— respondió a la vocación interdisciplinaria del proyecto, cuyo objetivo ha sido ampliar el horizonte de los estudios novohispanos mediante el diálogo entre archivo, dramaturgia e interpretación contemporánea. Durante el encuentro se presentaron obras de Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz y autores anónimos novohispanos, así como una serie de ponencias

que abordaron aspectos históricos, literarios, lingüísticos y escénicos del teatro guadalupano. Cuatro de esas participaciones conforman ahora los capítulos de este libro, revisados y retrabajados como estudios académicos que consolidan y proyectan nuevas lecturas sobre la dramaturgia guadalupana.

El presente volumen abre con el capítulo “La generación de *La maravilla americana* y el teatro guadalupano”, de de Alberto Pérez-Amador Adam. En él se argumenta que, así como en la pintura las representaciones iconográficas de la Virgen de Guadalupe comenzaron con la reproducción fiel del ayate original, para luego incorporar ilustraciones pictóricas de la leyenda, y tras la publicación de *La maravilla americana* (1756), informe del pintor Miguel Cabrera que consagra la copia exacta de la imagen como muestra de alta maestría, volver a una representación escrupulosa y austera, en el ámbito teatral ocurrió un proceso semejante. Las primeras manifestaciones dramáticas de temática guadalupana inician con el *Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego* (1596), apegado a la transmisión de la leyenda; más tarde, a partir de *El portento mexicano*, de inicios del siglo XVIII, aparecen versiones que incorporan elementos para hacer la trama más atractiva en términos espectaculares; y, finalmente, tras la prohibición de los autos sacramentales en 1765 y la expulsión de los jesuitas en 1767, se regresa a representaciones que se centran en la trama esencial, tendencia que permanecerá hasta bien entrado el siglo XX.

Juan Carlos Torres López, en su capítulo dedicado a *El Portento mexicano* y el *Coloquio de la aparición de la Virgen*, examina la forma en que estas obras de teatro en náhuatl, escritas durante el periodo virreinal, reflejan el cruce de tradiciones religiosas y literarias indígenas y españolas en la construcción del mito guadalupano. A partir de las categorías nahuas de *tetzáhuítl* e *ixiptla*, el capítulo muestra cómo la evangelización no sólo terminó por imponer nuevas representaciones sacras, sino que también reconfiguró conceptos prehispánicos para legitimar la aparición de la Virgen de Guadalupe. Ambas piezas, aunque enmarcadas en la teatralidad novohispana, evidencian la persistencia de estructuras narrativas y estilísticas indígenas, desde la influencia del *Nican Mopohua* hasta la adaptación de formas dramáticas del Siglo de Oro. A través del análisis filológico y contextual, el capí-

tulo revela el papel del teatro como un espacio de intercambio simbólico, en el que las jerarquías coloniales se disimulan bajo la síntesis de discursos religiosos y culturales.

Por su parte, Rey Fernando Vera García, en el capítulo “Apuntes sobre el contexto histórico y dramático de la pastorela dieciochesca en Nueva España: notas preliminares para el estudio de la *Comedia famosa de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* considerada como una pastorela”, argumenta que, contra las interpretaciones dominantes que la catalogan como teatro de evangelización o comedia de santos o de magia, la pieza en cuestión es en realidad una pastorela, pues cuenta con las características atribuibles a esta forma teatral que dominó el siglo XVIII, en el que fue compuesta. Además, a través de la revisión pormenorizada de dichos elementos, el capítulo ofrece también una perspectiva actualizada sobre la caracterización de la pastorela dieciochesca que descarta algunos tópicos que señala como erróneos, como su supuesta utilización como instrumento evangelizador por parte de los jesuitas o un posible parentesco con los coloquios renacentistas y, en cambio, expone su origen a partir de las comedias de santos o de magia.

En el último capítulo, “La tradición guadalupanista en el *Auto mariano* de Fernández de Lizardi”, de Angélica Graciela Crecencio Núñez, se realiza una revisión de siete motivos que considera constantes en la literatura guadalupana desde su establecimiento por los cuatro autores conocidos como *Evangelistas guadalupanos* del siglo XVII (Miguel Sánchez, Luis Lasso de la Vega, Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia), en el *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe* (1813), del Pensador Mexicano, con el fin de identificar la forma en que los traslada al lenguaje teatral. Entre sus principales hallazgos se encuentran que Fernández de Lizardi concentra su atención en la trama principal de las apariciones y evita el desarrollo de tramas secundarias, en seguimiento de la unidad de acción (y en concordancia con la argumentación presentada en el capítulo de Alberto Pérez-Amador Adam); su inclinación hacia la racionalidad ilustrada, por lo que prescinde de la representación de sucesos inexplicables y, por el contrario, busca dotar al espectador de elementos que afiancen su

sensación de confianza en la veracidad de la leyenda: históricos, geográficos o teológicos, y su aprovechamiento de recursos escénicos, como el discurso directo, la acción en presente o la materialización tangible de los objetos, para actualizar lo que llama la *mariofanía guadalupana*.

En su conjunto, los textos que conforman este libro abren nuevas rutas para la comprensión del teatro guadalupano. Estos estudios no sólo amplían el conocimiento sobre un corpus teatral fundamental, sino que también iluminan su relevancia en el presente. Al dialogar con la historia, la literatura y la práctica escénica, cada capítulo contribuye a revitalizar un campo de estudio en constante transformación, en el que la tradición guadalupana sigue revelando matices y posibilidades que atraviesan los siglos.

Este volumen, más que una memoria del encuentro que le dio origen, se propone como un ejercicio crítico en sí mismo. Los capítulos aquí reunidos coinciden en subrayar la vitalidad del teatro guadalupano como objeto de estudio, así como su capacidad para generar nuevas preguntas desde enfoques históricos, filológicos, lingüísticos, teatrales y culturales. Se distinguen por el rigor en el trabajo de archivo, la recuperación de textos poco conocidos o no editados, el dominio de lenguas originarias como el náhuatl y la puesta en diálogo de las formas dramáticas novohispanas con sus contextos de producción y recepción.

Asimismo, estas contribuciones marcan líneas de investigación abiertas, tanto en el terreno del estudio como en el de la escenificación. Su lectura permite advertir una confluencia entre el interés académico y el compromiso con la preservación, relectura y actualización del legado guadalupano desde la crítica contemporánea. Este libro es, por tanto, una invitación a continuar interrogando una tradición viva, compleja y polifónica que, al representarse una y otra vez, muestra su poder simbólico y cultural.

David Osvaldo Eudave Rosales
Anuar Jalife Jacobo

LA GENERACIÓN DE *LA MARAVILLA AMERICANA* Y EL TEATRO GUADALUPANO

Alberto Pérez-Amador Adam

En el presente ensayo propongo como hipótesis una evolución en la escritura de las obras teatrales con temática guadalupana escritas desde el siglo XVII hasta el siglo XIX que sugiere una evolución similar a lo ocurrido con la iconografía guadalupana. En la pintura se observa que, después de copiar en mayor o menor grado fielmente la imagen plasmada en la tilma, en la segunda mitad del siglo XVII existe una tendencia a adornar las copias con ornamentación o escenas de la leyenda piadosa. Después de la publicación del texto *La maravilla americana* de Miguel Cabrera, esta tendencia desaparece mayoritariamente para regresar a la imagen original. Por su parte, en el corpus teatral dedicado a la Virgen de Guadalupe se advierte que, en un primer momento, se presenta en escena sólo la leyenda piadosa tal como es narrada en el *Nican Mopohua*. A la par del fenómeno señalado de ornamentación de las pinturas dedicadas a la Virgen de Guadalupe, se observa que en las obras de teatro las tramas se vuelven mucho más complejas, añadiendo elementos completamente ajenos a la leyenda piadosa, pero después de la publicación de *La maravilla americana* hay un regreso a la presentación de la leyenda piadosa como se narra en el *Nican Mopohua* sin mezcla de otras tramas. Como en todo proceso cultural, es claro que en la hipótesis propuesta también existen

excepciones, lo que se indica es una tendencia sin fronteras temporales fijas que muestra que las clasificaciones usuales de estéticas clásicas, barrocas o neoclásicas son, en México, mucho más permeables, por no decir arbitrarias, de lo que son en Europa.

I

En 1648, el bachiller Miguel Sánchez publicó un sermón titulado *Imagen de la virgen María Madre de Dios de Guadalupe*. Es el primer texto conocido en que se relata la leyenda piadosa guadalupana y su estampación en el ayate. Un año después de tal publicación, en 1649, Luis Lasso de la Vega publicó un volumen en lengua náhuatl titulado *Huei Tlamahuicoltica*, donde hace referencia al milagro guadalupano. Su volumen contiene un relato en náhuatl, hoy conocido por sus dos palabras iniciales, *Nican Mopohua*, atribuido a Antonio Valeriano, un erudito noble indígena del siglo XVI, quien, según Luis Lasso de la Vega, conoció a Juan Diego, escuchó de él el relato y lo escribió.¹ Para el presente estudio, este texto en náhuatl es de particular importancia, dado que será la narración a la que regresarán los autores de teatro a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Los volúmenes de Sánchez y Lasso de la Vega de 1648 y 1649, y en especial el *Nican Mopohua* transcrito por Lasso de la Vega en su volumen, son el inicio de una fructífera producción cultural relacionada con la leyenda piadosa. Poco tiempo después de las dos publicaciones mencionadas, en 1666, Luis Becerra Tanco publicó *Felicidad de México...*, y en 1688 Francisco de Florencia *La estrella del Norte de México...* Estos cuatro textos, es decir el sermón de Miguel Sánchez, el texto en náhuatl

¹ En la Biblioteca Pública de Nueva York se conserva fragmentario el traslado más antiguo conocido del *Nican Mopohua*, fechado hacia 1556. Hasta Icazbalceta se desconocían documentos del siglo XVI que narraran la leyenda guadalupana o algún traslado del *Nican Mopohua*. Además, se han descubierto otros documentos, como el *Códice Escalada*, que muestran que el relato era conocido desde el siglo XVI.

Huei Tlamahuicoltica de Luis Lasso de la Vega, que incluye el *Nican Mopohua* atribuido a Antonio Valeriano, junto con los volúmenes de Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia, son los textos fundacionales de la teología y tradición guadalupana a los cuales la historia del guadalupanismo regresará constantemente como referencias mayores.

El 17 de julio de 1694, el arzobispo Aguiar y Seijas concede permiso para recoger limosnas de dinero, aceite y vino para financiar la erección de un nuevo templo en el Tepeyac. El arquitecto fue el gran Pedro de Arrieta, y su obra es la que actualmente se conoce como Basílica Antigua, cuyo nombre oficial desde la primera mitad del siglo XX es Templo Expiatorio de Cristo Rey. En enero de 1695 se demolió el antiguo templo artesonado, y el 25 de marzo, es decir, pocas semanas después, el arzobispo Aguiar y Seijas colocó la primera piedra. El 27 de abril de 1709 se concluyó la fábrica del edificio y el 1 de mayo se dedicó el edificio. Dos años antes, en 1707, don Andrés de Palencia, uno de los hombres más ricos de la Nueva España, dejó una cuantiosa fortuna para financiar la erección de la Colegiata de Guadalupe.² El proceso para lograr la fundación de la Colegiata de Guadalupe fue particularmente complicado y duró 42 años, es decir, hasta 1749. El Cabildo, en suntuosa ceremonia y procesión, tomó posesión del santuario el 22 de octubre de 1750. La fundación de la Colegiata de Guadalupe desencadenó un grave problema jurídico en el cual estaban involucrados el Vaticano, la Corona, el arzobispado de México y las autoridades de la Colegiata al respecto de los límites y alcances del patronato real. En la discusión jurídica intervinieron dos mexicanos de enorme peso: don Antonio Joaquín de Ribadeneyra Barrientos (1710-1773), autor del importantísimo *Manual compendio de el Regio Patronato Indiano*, y Francisco Xavier de Gamboa (1717-1794), celebrado autor de los *Comentarios a las Ordenanzas de minas* (1761). La participación de los dos grandes juristas de

² Una *colegiata* es el título con el que se designan templos elevados a una categoría particular y que se administran por un cabildo.

la Ilustración mexicana en tal suceso revela el peso político del caso. El caso fue resuelto por Gamboa con un dictamen, el *Reconocimiento debido a las supremas regalías del Rey, Nuestro Señor en la fundación de la Real insigne Colegial de la Santísima Virgen Nuestra Señora María de Guadalupe, extramuros de México*, considerado todavía a mediados del siglo XIX, cuando se perdió el documento, como un ejemplo de la mayor importancia en la historia del pensamiento jurídico mexicano.³

En este ambiente de sentimiento religioso exacerbado por el término de la fábrica del edificio de la Colegiata después de tantas décadas, el ruidoso problema jurídico que involucró a las mayores autoridades seculares y religiosas del virreinato y la península, y la magnífica y suntuosa festividad de inauguración se imponía como necesidad establecer una fecha de celebración oficial, misa y oficio propio de la advocación. Tal debía ser establecida en Roma. Para ello era necesario probar la naturaleza sobrenatural de la imagen. Así, pocas semanas después de la fundación e inauguración de la Colegiata de Guadalupe se convocó a los más importantes pintores del reino para que realizaran una inspección y estudio del lienzo para determinar su naturaleza. Tal inspección se realizó el 30 de abril de 1751. Para ello se retiró el vidrio, de modo que las personalidades pudieran observar el lienzo sin el embarazo del cristal. El grupo fue dirigido por el muy conocido y admirado pintor Miguel Cabrera, asistido por otros pintores, como José de Ibarra, Manuel Osorio y Juan Patricio Morlete Ruiz. El 11 de enero de 1753, la Santa Sede firmaba con la Corona de España un concordato que reconocía el derecho universal del patronato y, en 1754, el 12 de diciembre como celebración oficial guadalupana con misa y oficio propio, elevando la advocación a patrona para toda la Nueva España, es decir desde las actuales fronteras de Alaska hasta las fronteras de la actual Panamá. El asunto no era menor. Gracias a tan alto reconocimiento, se resolvía un problema teológico

³ El documento se perdió durante más de 150 años y sólo se conocía por referencias, hasta que lo localicé y edité. El volumen está próximo a publicarse en la editorial Bonilla.

que había desvelado las conciencias desde 1491, colocando teológicamente al continente, y en especial a México, en un lugar central en la historia sacra, según las ideas correspondientes de San Agustín, como prenuncio de la Parusía, es decir, la segunda venida de Cristo y el final de los tiempos. Si bien, tal posición central ya la había desarrollado teológicamente Miguel Sánchez y literariamente Francisco de Castro en el complejísimo segundo canto de su monumental poema guadalupano *La octava maravilla*, el dicto papal venía a sancionar con su infalibilidad tal situación de México en el concierto de las naciones.

En ese mismo año de 1754 se fundó en la Ciudad de México una academia de pintores en la que participaron varias de las personalidades que revisaron la tilma milagrosa. Esto sucedió tres décadas antes de la creación de la Academia de San Carlos. Dos años después, en 1756, Miguel Cabrera publicó el informe de quince páginas elaborado a partir de la revisión del lienzo con el título *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*. La obra está dividida en ocho párrafos que tratan los siguientes temas:

1. Su milagrosa conservación a pesar de que las dos partes del endeble lienzo sólo están unidas por hilo.
2. La conservación del lienzo a pesar de su endeble y pasajero material.
3. La falta de preparación de la tela por lo que los colores pueden verse de ambos lados del lienzo.
4. La perfecta ejecución de la imagen.
5. Los diferentes tipos de pintura utilizados en la fábrica de la obra: para la túnica, las nubes y el ángel se utilizó temple, el fondo fue labrado al temple; manos y rostro fueron realizados al óleo; el manto al aguazo. Cabrera indica la enorme dificultad de mezclar técnicas tan diferentes. Al respecto, Cabrera dice: “si un artífice el más diestro y diligente se pusiera a copiar esta sagrada imagen [...] después de un grande y prolijo trabajo no conseguiría al fin” (14-15).

6. El dorado utilizado en el manto, la corona, la túnica y las estrellas parece impreso.
7. Cabrera redarguye los argumentos dictados contra el origen sobrenatural de la imagen.
8. La factura del rostro, la posición de todo el conjunto, la media luna y el querubín “excede[n] con clarísima ventaja a cuánto puede llegar la mayor valentía del arte” (29).

El dictamen considera los pareceres de los pintores José de Ibarra, Manuel Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar y José Ventura Arnáez. Hay dos puntos del ensayo de Cabrera que importa subrayar. Ibarra anota al respecto de la imagen: “y no tiene los óbices y objeciones que comúnmente corrían entre los pintores” (Cabrera *Pareceres*, s/p). Esto revela que en el gremio había críticas a la obra y que *La maravilla americana* desterraba las dudas de los pintores novohispanos mismos. Además, y de mayor peso para nuestro tema, el mismo Ibarra señala la falta de una reproducción precisa del original a pesar de los empeños de ingente número de pintores anteriores. Esto se anotaba en el cuarto inciso, mientras que Cabrera apunta en el quinto que “si un artífice el más diestro y diligente se pusiera a copiar esta sagrada imagen [...] después de un grande y prolijo trabajo no conseguiría al fin” (14-15). Es decir, por una parte, Ibarra señala que no hay copias fieles de la obra mientras que Cabrera indica que realizar una copia fiel es, de alcanzarse, tarea altísima. Al respecto, hay que recordar que el 8 de octubre de 1637 se publicó un edicto fijado en la catedral dictando la recolección de todas las muchas copias defectuosas realizadas de la imagen que se vendían por todo el reino (Vera 20-21). Tal edicto fue asentado en el Libro 9 del Cabildo del año de 1637 por acuerdo y orden de todos los capitulares. Luego de la publicación de *La maravilla americana*, Cabrera realizó tres copias de la obra. Una fue para el arzobispo metropolitano Rubio y Salinas. La segunda se envió a Roma de la mano de fray Francisco López. La tercera la conservó Cabrera. Es a partir de tal que se hicieron calcas que sirvieron a

Cabrera y otros pintores para hacer copias de la imagen. Es decir, después de establecer Cabrera en *La maravilla americana* que hacer una copia fiel de la imagen es dificultad a resolver sólo por los más grandes pintores, se dedica él a hacer traslados fieles de la obra. Y tal empeño de trasladar de modo fiel, tal como lo desea Ibarra, lo preconiza Cabrera como empeño altísimo que él mismo ensaya.

II

La copia fiel y sin añadidos será un reto y parámetro de maestría, y una característica de la pintura guadalupana posterior a la publicación de *La maravilla americana*. Pero para entender el peso que esto tuvo es necesario realizar una disgregación sobre la evolución iconográfica guadalupana.

La bellísima pintura realizada por Baltasar de Echave Orio en 1606, hasta donde muestran las investigaciones (Romero y Vargaslugo 60), es el traslado de la imagen más antiguo localizado hasta ahora. No hay indicios de que esta obra fuese venerada en una iglesia, pero sí parece ser que fue realizada para una familia. Ello revela una amplia devoción ya establecida hacia 1606, es decir más de cuarenta años antes del famoso sermón de Miguel Sánchez, considerado usualmente el inicio de una recepción mayor de la leyenda piadosa. La sorprendente pintura de Echave Orio revela un interés de reproducir la imagen tal como es el original. Después de tal obra, se debe recordar el traslado de 1625, según Francisco de la Maza, debido a Rodrigo de la Piedra y conservado en el Santuario del Desierto Mexquitic de Carmona en San Luis Potosí. Durante mucho tiempo se le consideró el segundo traslado más antiguo conocido. Hoy sabemos que la obra no es de 1625, sino de 1675. También aquí existe una intención de copiar el lienzo en forma precisa.

Pocos años después de la publicación de los volúmenes de Miguel Sánchez y Lasso de la Vega, junto con el *Nican Mopohua*, José Juárez pintó en 1656 una composición de cinco lienzos con ilustraciones de la leyenda

piadosa narrada en el texto en náhuatl. La obra se conserva en el monasterio de la Purísima Concepción de Ágreda, España. Se trata de la obra más antigua localizada hasta ahora que ilustra la leyenda. La imagen central es traslado del original del Tepeyac, pero está rodeada de cuatro ilustraciones de la leyenda piadosa. En tres de ellas vemos a la Virgen realizando movimientos. El cuadro, si no se descubre otra obra similar anterior, es de extraordinaria importancia por determinar la pintura guadalupana durante prácticamente cien años, proponiendo que, además de la copia de la imagen de la Virgen, se complementa con recuadros o medallones que ilustran la leyenda piadosa.

De 1667, un óleo de Juan Correa conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid presenta cinco escenas. La escena central, de formato rectangular, ilustra el momento de la presentación de la imagen a Zumárraga rodeada por otras cuatro en formato ovalado que ilustran escenas de la leyenda piadosa. Todo se encuentra enmarcado con ángeles y una lluvia de flores diversas.

En las décadas siguientes veremos que la representación de la Virgen de Guadalupe se adorna con cada vez más elementos completamente ajenos a la imagen original. Al respecto, resultan de peso los muchos cuadros firmados por Luis de Texeda, quien marcó el imaginario con sus guadalupanas rodeadas de flores y otros elementos como ángeles, querubines y escenas de la leyenda piadosa. Tal práctica pictórica es suspendida con la publicación de *La maravilla americana*. A partir de entonces, mayoritariamente se evitó la ornamentación para alcanzar una copia fiel de la imagen de la tilma. La cuestión fue calificada por Cabrera como mayor empeño de un pintor. Esto no quiere decir que no existan representaciones pictóricas con agregados después de la publicación de *La maravilla americana*, sino que los traslados puntuales de la pintura de la Virgen se generalizarán. Este empeño de copiar en forma precisa la imagen bien se puede calificar de un esfuerzo de racionalización pictórica y una de las características de la Ilustración pictórica mexicana. A los pintores empeñados en lograr la copia precisa de la imagen de la tilma se les conoce como generación de *La maravilla americana*.

En tal grupo se considera a los pintores Miguel Cabrera, José de Ibarra, Manuel Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar y José Ventura Arnáez (Vargaslugo). Tal evolución iconográfica de la representación de la Virgen de Guadalupe invita a reflexionar si hubo algo similar en el teatro a partir de la publicación de *La maravilla americana*.

III

Indudablemente, los estudios literarios, y en especial la recuperación del acervo de teatro guadalupano, están muy alejados de los resultados alcanzados por los estudios en las artes plásticas. El estado de la cuestión dicta la localización de un gran número de obras de teatro dedicadas al tema guadalupano, mayoritariamente del siglo XIX y del siglo XX, sin el intento de una sistematización para establecer diferencias y concierto entre ellas para reflexionar de modo teórico sobre el caso.⁴ A pesar de ello, puedo dictar la hipótesis de que, con un desfase temporal, en el teatro existe una evolución. Para ello debo hacer una revisión de las obras localizadas hasta ahora.

La obra de teatro de tema guadalupano más antigua conocida actualmente es el *Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego* (1596), firmada por Apolonio Santos.⁵ La obra es muy breve y presenta la leyenda a partir del paso en que Juan Diego intenta eludir el encuentro con la Virgen para buscar ayuda para Juan Bernardino. La obra incluye cuatro personajes, a saber, Juan Diego, la Virgen de Guadalupe, el obispo Juan de Zumárraga y un paje de la corte obispal. La trama sigue la leyenda sin añadidos de otras circunstancias o tramas paralelas.

⁴ El volumen de Fiallega afirma (845) que *La octava maravilla* de Francisco de Castro es una obra de teatro guadalupano cuando en realidad es un poema en octavas reales.

⁵ García Lascaráin, que hace la transcripción facsimilar en Fiallega (73-107), afirma que Apolonio Santos probablemente fue el copista. La obra tiene la fecha de 1596, aunque el traslado parece ser del siglo XIX.

Según Beristáin, la imprenta de Calderón publicó en 1667 una loa del presbítero Antonio Medina Solís, representada durante la colocación de la imagen en la nueva ermita el 2 de febrero de 1667 (Vera 165). El impreso no se ha localizado, pero dado que se trata de una loa, una obra muy corta, su acción debe concentrarse en la leyenda guadalupana sin trama secundaria.

Al respecto de la datación de la obra en náhuatl *El portento mexicano* (Fiallega 73-107), se tienen fechas del siglo xvii como también del siglo xviii.⁶ La obra es de importancia porque no sólo presenta la leyenda guadalupana, sino que introduce más de quince personajes, además de canto y música, que permiten, como primer ejemplo de la historia del teatro mexicano, ampliar la escueta trama de la leyenda piadosa, adornándola para hacerla teatralmente más atractiva. Siguiendo tal ejemplo, *La aurora en el Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* (Fiallega 2012) es una comedia en tres jornadas en la que la leyenda piadosa es enriquecida con tramas paralelas. En tales se presenta la fundación de la Puebla de los Ángeles junto con escenas en que personajes sobrenaturales, San Miguel, ángeles y, ante todo el Demonio y la Idolatría intervienen en la acción para, al final, dictar la idea de considerar a México como nación predestinada para jugar un papel central en la historia de la salvación del género humano. Tal situación se observa en otras obras de la época, como, por ejemplo, la aún inédita *El iris de la Nueva España*. Su trama presenta profusos añadidos a la leyenda piadosa con intrigas amorosas, intervenciones del Demonio en disputa con un ángel, intentos de envenenar a Juan Diego por rechazar a una enamorada, disputas entre Fray Toribio y Fray Martín de Valencia sobre el sentido de la evangelización junto con una trama paralela en que se observa a Juana de Zúñiga, esposa de Hernán Cortés, esperando el regreso de su marido y un larguísimo monólogo del Demonio alabando el milagro.

⁶ También Fiallega lo adscribe una vez al siglo xvii (Fiallega 76; 895) y luego al siglo xviii (Fiallega 73), además de dar el año de 1682.

Después de estas dos obras de la primera mitad del siglo xviii, *La aurora en Occidente* y *El iris de la Nueva España*, desconozco otra obra que trate el tema guadalupano, pero no dudo que con el tiempo aparezcan otras que hoy desconocemos.⁷

A mediados del siglo xviii, sucede la fundación de la Colegiata de Guadalupe, la inspección del ayate y la publicación de *La maravilla americana* de Miguel Cabrera, que promoverá la iconografía original de la imagen sin añadidos ornamentales. Nueve años después de *La maravilla americana*, el 9 de junio de 1765, se prohibió la representación de autos sacramentales y se retomaban anteriores prohibiciones de escenificar comedias de santos y de otras materias relacionadas con la religión. Esto fue un golpe mayor para la evolución del teatro guadalupano acentuado por la expulsión de los jesuitas sucedida dos años después. Considerando que los jesuitas habían sido agentes mayores en la difusión del guadalupanismo, queda claro que el extrañamiento también tuvo consecuencias en la producción del teatro guadalupano. De tal suerte, no es de extrañar que desconozcamos (hasta ahora) obras de teatro guadalupano escritas en las últimas tres décadas del siglo xviii.

Al inicio del siglo xix, tenemos dos pequeñas obras de Manuel Quiroz y Campo Sagrado: la *Loa para celebrar la maravillosa aparición de nuestra santísima madre María de Guadalupe en el pueblo de Huehuetoca* (1804) y el *Poema festivo para elogio de la maravillosa aparición de nuestra señora la santísima Virgen María de Guadalupe* (1804) (Terán). Ambas son obras brevísimas en las que dos personajes hablan sobre la Virgen de Guadalupe, narran la leyenda piadosa y terminan celebrando su aparición, pero no se hace una representación de la historia guadalupana en el escenario.

⁷ Se conoce un anónimo *Coloquio de la aparición de la Virgen de Guadalupe* que Garibay fecha a partir del siglo xviii (133). Cuevas lo adscribe a Domingo de Olarte (105). No he podido ver esta obra, por lo que no me atrevo a decir nada.

En 1807 se representa en Guadalajara el *Coloquio de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe* de Protasio Beltrán (Fiallega 271-300). La obra regresa totalmente a la trama esencial de la leyenda guadalupana.⁸

Cuatro años después, en 1811, tenemos *La visita más feliz y compañía misteriosa* (Fiallega 301-403). La obra presenta la Conquista material y la evangelización de Nueva España. En esta obra, la Conquista es consecuencia de los pecados cometidos mientras que la evangelización y el milagro guadalupano es un acto de reconciliación de Dios con el americano. Esta idea recuerda el segundo canto del poema *La octava maravilla* de Francisco de Castro. En la obra de teatro, además de incluir citas de diferentes pasajes de la Biblia, la leyenda piadosa es enriquecida con escenas que presentan la vida cotidiana de Juan Diego y su familia. Si bien se introduce un personaje alegórico, la Música, que actúa antes de las apariciones de la Virgen, el drama sigue puntualmente la narración de la leyenda piadosa sin añadidos. Poco tiempo después de esta obra, tenemos la obra más conocida del teatro guadalupano. Me refiero al *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de nuestra Señora de Guadalupe* (1813) (Fiallega 405-450) de Fernández de Lizardi. En ella participan ángeles y un personaje alegórico, la Música, que sirve para informar los sucesos entre las diversas escenas sin contaminar con otras acciones la obra, como sucedió en obras de la primera mitad del siglo XVIII. Así, la obra de Fernández de Lizardi sigue también puntualmente la narración de la leyenda piadosa. Fabri (Fiallega 411) considera que Fernández de Lizardi probablemente conoció obras que trataron el tema en esos años, como lo demuestran las similitudes con la obra anónima *La visita más feliz y compañía misteriosa* (1811). Esto apunta a una continuidad en la dramatización de la materia que descarta los añadidos de las obras de la primera mitad del siglo XVIII y se inclina a concentrarse en la narración piadosa.

⁸ Su acción escénica es tan simple que Fiallega (272) propone que podría ser una refundición del *Coloquio de María Santísima de Guadalupe, cuando se le apareció a el dichoso Juan Diego* (1596).

Poco tiempo después de la Independencia, tenemos el *Coloquio alegórico guadalupano* (1823) (Fiallega 473-522). Tal obra inicia con la escena de un sacrificio interrumpido por la intervención de personajes alegóricos, las tres virtudes teologales. Tales hacen referencia a la creación del mundo, la encarnación de Jesucristo y el triunfo de la fe en América. La aparición de los siete pecados capitales son el empeño del mal de detener el cristianismo en América, pero sus esfuerzos son infructuosos cuando Juan Diego narra la aparición de la Virgen. Como se observa, más que una trama guadalupana, la obra es una recreación de la conquista espiritual de México. De tal suerte, aunque la mención de la aparición de la Virgen al final de la obra la relaciona con el teatro guadalupano, el empeño del autor no era la presentación de la leyenda piadosa, sino la exposición de una justificación teológica del cristianismo en América que, claramente, coincide con los argumentos conocidos del segundo canto de *La octava Maravilla* de Francisco de Castro.

Casi simultáneamente tenemos una brevísima obra titulada *El indio más venturoso y milagro de milagros: la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* (1828) (Fiallega 525-640) de Mariano González de Ávila y Uribe. La obra, a diferencia de las otras obras mencionadas, se construye como una comedia de santos, incluyendo personajes que no pertenecen a la tradición, pero que ayudan a una construcción más teatral de la trama como, por ejemplo: Toribio de Motolinía, entidades celestiales y otros personajes marginales parcialmente inventados. La obra llama la atención porque, en una época en que las tramas se reducían a la leyenda guadalupana, recupera una teatralidad del siglo XVIII. Se trata de una excepción dentro de la producción guadalupana que, hasta donde podemos revisar gracias a los rescates realizados hasta el momento, evitará tramas paralelas para ceñirse a la leyenda guadalupana. Esto continuará hasta en obras muy posteriores, como, por ejemplo, en el *Coloquio para celebrar las cuatro Apariciones de la Virgen de Guadalupe* (1899/1900) (Fiallega 757-785), probablemente de Antonio Vanegas Arroyo, en que la acción se ciñe estrictamente a la leyenda piadosa y sólo se desvía introduciendo cantos angelicales para anunciar las apariciones. No será hasta el siglo XX cuando el teatro guadalupano comience a introducir, de nueva cuenta, otros

elementos, frecuentemente políticos, aunque, en rigor, la mayor parte de las obras presentan sólo la leyenda. Con todo esto queda claro que existe una evolución en la dramaturgia guadalupana que refleja la evolución de la iconografía correspondiente. Me explico. En la primera obra que conocemos hasta ahora, el *Coloquio de María Santísima de Guadalupe*, de 1596, vemos que la dramaturgia sigue la leyenda tal cual se narra en el *Nican Mopohua* al igual que en la pintura se sigue la reproducción de la imagen original tal como lo vemos en la obra de Baltasar Echave Orio o Lorenzo de la Piedra. Luego tenemos el caso de la obra *El portento mexicano* de Pérez de la Fuente de 1682, que introduce elementos a la trama conocida de la leyenda piadosa narrada en el *Nican Mopohua* muy poco tiempo después de que en 1656 José Juárez, y luego Juan Correa en 1667, propusiera una iconografía en que la imagen original se adorna con elementos que ilustran la leyenda. Las obras que conocemos de la primera mitad del siglo XVIII, *La aurora de Occidente* y *El iris de la Nueva España*, se caracterizan por añadir tramas complementarias a la presentación de la narración conocida del *Nican Mopohua* de modo análogo a como en las mismas décadas la pintura novohispana, ampliando la proposición de José Juárez y Juan Correa, saturan las copias de la imagen de la Virgen de ornamentos, decoración y representaciones de la leyenda. Pero a partir de la publicación de *La maravilla americana*, en la pintura se da un regreso a la copia de la imagen original, igual que en el teatro que conocemos se da un regreso a la narración del *Nican Mopohua*.

De tal modo, se establece que, tal como existe un cambio en la iconografía guadalupana después de la publicación de *La maravilla americana*, hay un regreso a la narración original del *Nican Mopohua* en la dramaturgia guadalupana.

REFERENCIAS

Aullón de Haro, Pedro. *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*. Sequitur, 2016.

- Beristáin y Souza, Jose Mariano. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*. 3 vols., Valdés, 1816-1821.
- Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México por Don Miguel Cabrera, pintor*. Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World. Histories, Epistemologies and Identities in the Eighteenth Century Atlantic World*. Stanford University Press, 2001.
- Castro, Francisco de. *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. Nueva edición y comentario por Alberto Pérez Amador Adam. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Cuevas, Mariano. *Álbum histórico guadalupano del IV Centenario*. Escuela tipográfica Salesiana, 1930.
- Escalada, Xavier. *Enciclopedia guadalupana*. Editorial Enciclopedia Guadalupana, 2002.
- Fiallega, Cristina, coordinadora. *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. Universidad Veracruzana, 2012.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. Tomo II. Porrúa, 1988.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, coordinado por María Sten y Germán Viveros. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- López Beltrán, Lauro. *Teatro guadalupano*. Jus, 1972.
- Morales Pérez, Velia. "Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVII". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 29, núm. 90, 2007, pp. 37-64.

- Pérez-Ibáñez, Iñaki. “La representación de la Idolatría en la comedia anónima *La aurora en el Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. *Patrimonio religioso de Iberoamérica. Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)*, compilado por Víctor Hugo Limpías Ortiz. Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, 2021, pp. 369-375.
- Ramos Smith, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539 1829). Ensayos y antología de documentos*. CITRU, 1998.
- Romero Galván, José Rubén y Elisa Vargaslugo. “El devenir de la devoción guadalupana y el arte en la Nueva España”. *Pintores y pintura de la Maravilla americana*, coordinado por Elisa Vargaslugo. Citibanamex, 2021, pp. 59-84.
- Tavira, Luis de. *Autos, pastorelas y dramas religiosos*. Estudio introductorio y notas de Luis de Tavira. Conaculta, 1994.
- Terán Elizondo, María Isabel. *Religión, rey y patria. La obra poética de Manuel Quiroz y Campo Sagrado (1784-1821)*. Factoría Ediciones, 2017.
- Vargaslugo, Elisa, coordinadora. *Pintores y pintura de la Maravilla americana*. Citibanamex, 2021.
- Vera, Fortino Hipólito. *Tesoro guadalupano. Noticia de los libros documentos, inscripciones, etc. que tratan, mencionan o aluden a la aparición y devoción de Nuestra Señora de Guadalupe*. Imprenta del Colegio Católico (Amecameca), 1889.

LA TRADICIÓN LITERARIA INDÍGENA Y ESPAÑOLA
EN DOS OBRAS DE TEATRO GUADALUPANO ESCRITAS
EN NÁHUATL: *EL PORTENTO MEXICANO*
Y *COLOQUIO DE LA APARICIÓN DE LA VIRGEN*

Juan Carlos Torres López

Existen dos obras de teatro náhuatl sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, ambas del periodo virreinal: *El portentoso mexicano. Comedia famosa y la primera en verso mexicano* y el *Coloquio de la aparición de la Virgen Santa María de Guadalupe Señora Nuestra*. Las dos piezas presentan influencia de las antiguas tradiciones religiosas nahuas, en especial la introducción de conceptos relacionados con la comunicación entre lo humano y lo divino y su manifestación en la tierra, aspectos que sirvieron para la construcción del nuevo mito guadalupano. Dos de estos conceptos son las categorías nahuas de *tetzáhuil* e *ixiptla*, sin embargo, también es notable que tales categorías se reconfiguran bajo las nuevas concepciones de lo divino cristiano. El objetivo de esta asimilación fue la formación de un mito fundacional que, aunque parecía estar dirigido a la población indígena, en realidad dio una razón de ser al nuevo estrato social criollo.

Así, surgió el texto guadalupano más importante sobre este fenómeno religioso y social, su certificado de nacimiento. Me refiero a la publicación

del *Nican Mopohua* en 1549 por el bachiller Luis Lasso de la Vega. Este relato pronto se convirtió en el modelo de una nueva tradición literaria guadalupana en la cual se reprodujo la misma historia en distintos géneros literarios, uno de ellos fue el teatro novohispano.

Por otra parte, en el aspecto formal, ambas piezas muestran la influencia tanto de una tradición medieval del teatro, en especial del teatro de evangelización, el cual se trasplantó en las nuevas tierras americanas, así como de la influencia del teatro español del barroco. Estas dos vertientes se ven expresadas respectivamente en el *Coloquio de la aparición* y en *El portento mexicano*.

La intención de este trabajo es mostrar cómo las tradiciones religiosas y literarias nahuas de origen precolombino y novohispano, junto con las tradiciones literarias españolas, convivieron y se adaptaron en estas dos piezas guadalupanas, lo cual dio origen a una nueva tradición literaria novohispana en la lengua náhuatl.

Antes de tratar estos temas, es necesario realizar un breve comentario sobre la historia de los manuscritos. Me limitaré a mencionar los datos indispensables y remito al lector a consultar trabajos más extensos sobre el tema que se han realizado con anterioridad (Poot, *El Mercurio* 203-216; Poot, *Joseph Antonio* 359-380; Zugasti 555-625).

El portento mexicano es una obra del autor Joseph Pérez de la Fuente y Quijada, cura de la región de Amecameca. Dicho drama se incluyó en una antología de sus obras que el autor realizó hacia inicios del siglo XVIII. El trabajo de Pérez de la Fuente incluye otras versificaciones en lengua náhuatl, reunidas en su colección titulada *Mercurio encomiástico*. Aunque el manuscrito autógrafo de *El portento mexicano* está desaparecido, se realizaron dos copias antes de su extravío: una elaborada hacia finales del siglo XVIII por el jesuita José Antonio Pichardo, la cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (301 CGBNF); y otra realizada hacia 1856, por Faustino Galicia Chimalpopoca, la cual se localiza en la Biblioteca Pública de Nueva York (DMA-BPNY).

En cuanto al *Coloquio de la aparición*, este manuscrito se encuentra actualmente en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

En términos generales, no hay información suficiente sobre el autor y su fecha de composición, por lo que se considera anónimo. En cuanto a la data, el texto debió escribirse entre la segunda mitad del siglo XVII, después de la publicación del *Nican Mopohua*, y los primeros cuarenta años del siglo XVIII, aunque con mayor seguridad fue hacia finales del siglo XVII. La razón de sugerir este periodo se encuentra en la curiosa casualidad de que este manuscrito tiene dos copias también realizadas por José Antonio Pichardo y Faustino Galicia Chimalpopoca, localizadas en las respectivas bibliotecas mencionadas anteriormente. Las preguntas que rondan ahora son: ¿por qué circunstancias dos autores de épocas distintas tuvieron acceso a estos dos manuscritos? y ¿por qué estas dos obras se encontraban juntas? La respuesta es la siguiente.

Hacia 1736, Lorenzo Boturini Benaducci, historiador y bibliófilo italiano, arribó a la Nueva España. Entre sus múltiples intereses, se propuso reunir documentos antiguos que probaran la autenticidad de la aparición de la Virgen de Guadalupe (León-Portilla, *Lorenzo* 384-388) para lograr su coronación. A pesar del popular culto a la imagen para esos años, sólo se contaba con el texto del *Nican Mopohua* como prueba escrita de la aparición. De tal modo, Boturini logró recopilar numerosos documentos relativos a la Virgen de Guadalupe y otros de temas históricos, varios de ellos escritos en lengua náhuatl. Sin embargo, para 1743, las autoridades de la Nueva España lo expulsaron del territorio bajo el presunto delito de haber entrado sin permiso a dichas tierras. Se confiscó toda su biblioteca y se realizaron inventarios sobre ella (Zugasti 579-580). Tiempo después, ya en Europa y exonerado de todos los cargos, Boturini publicó *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional* en 1746, la cual incluía un “Catálogo del Museo Histórico Indiano”, en el que intentó reconstruir el inventario de las obras que había reunido en la Nueva España.

Tanto en la obra de Boturini como en los inventarios realizados por las autoridades que requisaron su biblioteca, se mencionan *El portento mexicano* y otras piezas de teatro guadalupano, una de las cuales fue seguramente el *Coloquio de la aparición*. Con ello, se puede conjeturar que ambas piezas

habían sido escritas antes de la década de 1740 (*El portento mexicano* se encuentra fechado hacia la década de 1710), ya que en la segunda mitad de la década de 1730, Boturini comenzó su búsqueda y recopilación de documentos. Después de su expulsión, ambas piezas se mantuvieron juntas a pesar de que dicha colección de documentos y obras se dividió y resguardó en distintos lugares. Así, ambos dramas llegaron primero a manos de José Antonio Pichardo hacia finales del siglo XVIII y, posteriormente, a Faustino Galicia Chimalpopoca a mediados del siglo XIX, quienes realizaron copias. Después de eso, la obra del *Coloquio de la aparición* acabó en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, mientras que el manuscrito misceláneo de Pérez de la Fuente que contenía *El portento mexicano* terminó en la Universidad de Princeton, pero sin los folios que contienen la pieza.

RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN LAS DOS OBRAS DE TEATRO Y EN EL *NICAN MOPOHUA*

El portento mexicano, cuyo nombre encierra el misterioso subtítulo de *Comedia famosa y la primera en verso mexicano*, el cual trataremos más adelante, se asemeja mucho al título con el que el bachiller Luis Lasso de la Vega publicó la serie de textos que acompañan al *Nican Mopohua* en 1649, que es *Huey Tlamahuitlica*, “El gran portento” o “milagro”. Este simple hecho es el primero de varios que vinculan la comedia escrita en náhuatl con la tradición del conocido testimonio guadalupano llamado *Nican Mopohua*.

La religión nahua precolombina tiene múltiples características que la complejizan, pero en nuestro propósito sólo nos referiremos a dos conceptos, también de difícil discernimiento. El primero es la categoría de *tetzáhuítl*; el segundo, la de *ixiptla*; comencemos con el primero. Fray Alonso de Molina, uno de los primeros frailes en componer un vocabulario de la lengua mexicana, quien poseía también un amplio conocimiento en el idioma, define dicho término como “hazaña escandalosa y mala, maravilla, cosa escandalosa o espantosa, agüero o pecado grande” (Molina, 2, f. 111). No obstante, esta

definición sólo se centra en el aspecto de la impresión que causa un *tetzáhuítl*. Lo cierto es que múltiples fenómenos relacionados con la manifestación de lo divino fueron clasificados con este término.

Así, un *tetzáhuítl* podría ser la manifestación de alguna divinidad prehispánica (o cristiana) de manera presencial o en un sueño, algunas visiones fantasmagóricas, una abusión, algún hecho portentoso o inexplicable, o algún hecho maravilloso o increíble. El estado del *tetzáhuítl* abarca desde lo que causa asombro, miedo y terror, hasta lo que causa maravilla y felicidad. Un milagro en el sentido católico puede ser considerado *tetzáhuítl* y, en general, cualquier hierofanía.

La religión nahua estaba compuesta por un gran número de *tetzáhuítl*, desde el canto del tecolote y las apariciones de Tezcatlipoca a la media noche, hasta las señales de la llegada de los españoles acontecidas durante el mandato de Moctezuma Xocoyotzin. Por lo tanto, este fenómeno era un aspecto cotidiano en la religión indígena y encerraba uno de los modelos frecuentes de comunicación con lo divino. Los frailes comprendieron de manera muy rápida esta característica en la dinámica de la religión nahua. Entendieron que si querían convencer al hombre indígena de creer en la nueva religión, debían hacerlo en el campo de las hierofanías, con lo cual comenzaron a difundir un gran número de testimonios sobre milagros protagonizados por las divinidades y santos católicos, tanto antiguos como nuevos, en el territorio indígena. Algunos de estos testimonios fueron adaptados y desarrollados en breves representaciones llamadas *neixcuitilli*, “ejemplo”, y que por sus características tienen la estructura de autos. De este modo es como se incorporó en el ámbito de la tradición literaria religiosa el testimonio más importante y definitivo de estas manifestaciones divinas: la aparición de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac.

Sin embargo, emplear el término *tetzáhuítl* traería dificultades para los neófitos nahuas, ya que podría sugerir remembranzas de sus antiguas hierofanías, lo cual también sucedió con otras palabras pertenecientes al vocabulario religioso de los antiguos mexicanos, el cual era utilizado para referir conceptos cristianos durante la primera etapa de la evangelización. En

estos casos, los frailes crearon neologismos o retomaron antiguos términos, pero resignificándolos en un contexto cristiano. Fue un trabajo filológico y lingüístico que realizaron con la ayuda de hablantes nativos (la gran mayoría alumnos del Real Colegio de Santa Cruz en Tlatelolco) y que les llevó varias décadas ir ajustando. Así pues, el término *tlamahuiçolli*, que figura en el *Nican Mopohua* y en la publicación de Lasso de la Vega, se debe a un neologismo cristiano de esta naturaleza y pretendía funcionar, en este caso, como un concepto equivalente a *tetzáhuil* para describir la aparición guadalupana. Un concepto de estas características sólo pudo ser producto de un autor versado en el trabajo de reconciliación de ambas culturas y en la traducción cultural de lo cristiano. Para algunos investigadores como James Lockhart, John Bierhorst, Miguel León-Portilla y Edmundo O’Gorman, dicho autor fue Antonio Valeriano, gobernante de Azcapotzalco y exalumno del Colegio de Santa Cruz (León-Portilla, *Tonantzin* 23-38).

De tal modo, llegamos al título de la obra escrito únicamente en español: *El portento mexicano*. Aunque el término *tlamahuiçolli* y *tetzáhuil* pueden traducirse como “portento”, la palabra *portento* es la traducción más frecuente de *tetzáhuil*. Más aún, en la comedia se escribe en una sola ocasión la palabra *tetzáhuil* para aludir al milagro de la Virgen, en cambio, dicha palabra jamás aparece en el *Nican Mopohua*. Esto nos sugiere que el autor de la comedia conoce la antigua tradición religiosa nahua, y que, según parece, para finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, el término *tetzáhuil* aún competía con el neologismo *tlamahuiçolli* en las regiones periféricas del Valle de México. Es posible que el término *tetzáhuil* no desapareciera del vocabulario náhuatl, sólo disminuyera su uso, y continuará empleándose para referir fenómenos de esta índole durante el Virreinato.

En cuanto al *Coloquio de la aparición*, el término *tetzáhuil* nunca se utilizó. Por otra parte, la categoría de *ixiptla* se empleó con mayor frecuencia en esta pieza, aspecto que también ya había sido mencionado por otros autores (Pool, *Introduction* 3-5). En términos generales, un *ixiptla*, más allá de su uso equivalente como imagen, parece funcionar con el equivalente de *ícono* (Carréon 247-274). Sin embargo, dentro de los contextos de uso en las fuentes

indígenas, el término parece describir la materialización de un ser divino a través de un objeto inanimado o animado, es decir, un animal podría ser el *ixiptla* de un dios, los mismos sacerdotes destinados al culto de una divinidad específica son el *ixiptla* de esa divinidad, etcétera. A nivel ontológico, es una extensión del ser divino y no sólo una representación. Las imágenes y esculturas de bajo y alto relieve también son *ixiptla* de alguna divinidad, por lo que pierden su dimensión ordinaria y se vuelven una materialización divina. Incluso, los cautivos de guerra que se llevaban al sacrificio, así como las personas elegidas para vestirse como ciertas divinidades y volverse su manifestación en la tierra son *ixiptla*, por lo que al momento de sacrificarlas carecen de una dimensión humana, mejor dicho, son las divinidades materializadas, por lo que sus muertes son una verdadera reactualización mitológica.

Por lo anterior, el concepto de *ixiptla* no era uno aceptado dentro de la teología cristiana, considerado como algo imposible y aún idolátrico. Incluso, las imágenes sagradas cristianas, que comparten iconicidad con lo divino, no pueden considerarse como una materialización de lo divino, dado que rendir culto a una imagen bajo la premisa de contener una sustancia divina sería idolatría.

Sin embargo, después de la Conquista, los frailes debían explicar distintos conceptos de la teología cristiana a los nahuas, y por obvias razones debía ser en la lengua mexicana. Para evitar caer en malos entendidos al referir estos conceptos, los frailes realizaban también amplias explicaciones cuando usaban las categorías indígenas, además de las estrategias lingüísticas antes mencionadas, con el objetivo de no caer en interpretaciones incorrectas.

La palabra *ixiptla* comenzó a utilizarse con el significado de “imagen” o “representación” para aludir a una pintura o una figura en alto relieve, pero a diferencia de otros conceptos propios de este sociolecto conocido como *náhuatl de iglesia*, donde el término en español desplazó al náhuatl, la palabra *ixiptla* se impuso a *imagen* como su equivalente en español. Se puede suponer que en esta predilección la palabra no sólo mantenía el sentido equivalente de *imagen*, sino sus correspondientes significados en náhuatl, con lo cual la representación de la Virgen en la manta de Juan Diego, aspecto

que se refiere en las obras y en el *Nican Mopohua* con dicho término, no sólo es un *ixiptla* de la Virgen, sino al mismo tiempo un *tezáhuitl*.

La permanencia del antiguo sentido de *ixiptla* se puede encontrar en algunas actividades de los nahuas ya evangelizados durante el Virreinato. Por ejemplo, podemos mencionar la relación de dicho concepto aplicado a las imágenes de los santos que los nahuas tenían en sus casas y que fueron parte del culto doméstico del altar (Lockhart 343), el cual se aproxima a la concepción antigua del *ixiptla*.

El concepto de *ixiptla* se utiliza en *El portento mexicano* en dos momentos. El primer momento es cuando la Virgen se le aparece a Juan Bernardino, tío de Juan Diego, para curarlo. En esa aparición, la Virgen le dice a Juan Bernardino que su *teotlaixiptlatzintli* (*ixiptla* divino) deberá ser invocado y llamado con el nombre de Santa María Tequanítalopan. El segundo momento en que se utiliza el término es hacia el final de la obra para referirse a la imagen del manto.

Por otra parte, en el *Coloquio de la aparición*, dicho concepto alcanza un mayor número de apariciones, con un total de seis veces. Lo destacable de esto es que tres de esas seis apariciones son para referirse a los sacerdotes cristianos, como un *ixiptla* de Dios, es decir, representación o, en términos de la antigua religión nahua, materialización divina de Dios a través de ellos, con lo que los sacerdotes perderían su dimensión humana. Las otras tres veces que aparece el concepto es para referirse a la imagen impresa en la manta de Juan Diego.

No cabe duda que, dentro del imaginario del hombre náhuatl, el manto de Juan Diego, donde yace manifiesta la imagen de la Virgen de Guadalupe y sus atribuciones, tiene más puntos de encuentro con el viejo concepto del *ixiptla* precolombino que con el significado de ser sólo una imagen que, aunque deriva de una aparición milagrosa, sería sólo una representación de la Virgen de Guadalupe.

LA TRADICIÓN LITERARIA INDÍGENA EN EL *NICAN MOPOHUA*

Tanto la comedia como el coloquio parten del *Nican Mopohua* al punto que parece que sus autores sólo ampliaron y adaptaron el relato en cuestión. No es desconocido que el manuscrito del *Nican Mopohua* utiliza las nociones del antiguo pensamiento nahua para referir los contextos de la aparición de la Virgen, y de ese modo, la narración de tal suceso le fuera comprensible y familiar a su auditorio indígena, aspecto que ya ha sido apuntado con anterioridad (León-Portilla, *Tonantzin* 51-69). Parte de las formas con las que se transmitió el antiguo pensamiento nahua fue por medio de la reproducción del estilo de los géneros discursivos de tradición precolombina como el *huehuetlahtolli*, “palabra de los viejos”, y los *xochicuicatl*, “cantos floridos”, entre otros recursos de carácter oral como los difrasismos y paralelismos.

Distintos fragmentos en ambas obras dramáticas imitan o reproducen partes del *Nican opohua*. Algunos ejemplos son la descripción del lugar donde se aparecerá la Virgen de Guadalupe y la reacción de Juan Diego:

Nican mopohua

Auh in acico in inahuac tepetzintli, In ittocayocan Tepeyacac, Ye tlatlalchipahua, Concac in icpac tepetzintli cuicoa, Yuhqui nepapan tlazototome cuica. Huel cenca teyolquima, tehuellamachtli, In incuic quincempanahua in coyoltotol, In tzimitzcan ihuan in occequintin tlazototome ic cuica. Quimotztimoquetz in Juan Diego, Quimolhui: ¿Cuix nomacehual in ye niccaqui? ¿Azo zan nictemiqui? ¿Azo zan nicochitlehua? ¿Canin ye nicah? ¿Canin ye ninotta? ¿Cuix ye onca inin quitohuehuetque huehuetque, tachtohuan, tocolhuan, in Xochitlalpan, in Tonacatlalpan, cuix ye oncan in Ilhuicatlalpan?

Y vino a acercarse al cerrito, donde se llama Tepeyacac, ya relucía el alba en la tierra. Allí escuchó: cantaban sobre el cerrito, era como el canto de variadas aves preciosas... Muy suaves, placenteros, sus cantos aventajaban a los del pájaro cascabel, del tzimitzcan y otras aves preciosas que cantan. Se detuvo Juan Diego, se dijo: ¿es acaso merecimiento mío lo que escucho? ¿Tal vez estoy sólo soñan-

do? ¿Acaso sólo me levanto del sueño? ¿Dónde estoy? ¿Dónde me veo? ¿Tal vez allá, donde dejaron dicho los ancianos, nuestros antepasados, nuestros abuelos, la tierra florida Xochitlalpan, en la tierra de nuestro sustento, Tonacatlalpan, tal vez allá en la tierra celeste, Ilhuicatlalpan? (León-Portilla, *Tonantzin* 94-97).

El portento mexicano

Tlein inin tlazocacuicatl / tepeticpacayoc axcan / cenyumatztic hualeuhticac? / Inin tlazotlanca tozquilt / ca huel quincempanahuia / im tlazotototzitzintin / intlazocuc teyolquima / ca coyolpatlantihuitze / netozcacocomotztica. / ¿Tlein inin? Auh ye nocuele / ¿Tlein inin nopan mochihua? / ¿Tlein inin nicmahuízohua? / Chalchihucuecuyocatica / ayanhcozamallotl neci. / ¿Campa ca yoc onhualquiza / inin tlanextli ca cenca / Ic nechonyolizahuia? / ¿Cuix ye ompa in Xochitlalpan? / Nicatqui: ¿tlein in niquitta? / ¿Cuix ye ompa in otlateneuhque / Totahuan cempapalquiltlan? (303 CGBNF).

¿Qué es este bello canto / que ahora sobre el cerro / está elevándose suavemente? / Esta bella voz / en mucho sobrepasa / a las bellas aves, / a sus hermosos cantos que alegran; / viene volando el [pájaro] cascabel, / están trinando las voces. / ¿Qué es esto? Por otra parte, / ¿qué es esto que acontece sobre mí? / ¿Qué es esto que me maravilla? / Relumbra como el jade, / luce como un arcoíris. / ¿De dónde sale / esta luz que demasiado / conmueve mi corazón? / ¿Acaso es aquí el Xochitlalpan? / Yo estoy aquí, ¿qué es lo que veo? / ¿Acaso allá es lo que mencionaron / nuestros padres, el Lugar de la eterna felicidad?

Coloquio de la aparición

¿Cuix nolhuil? ¿Cuix nomahacehual? In ye niccaqui iuhquin tlazototome cuica, cacahuani in intozqui iuhqui in quinananguilia in tepetl, huel cenca teyolquima, tehuellamachti in incuic, quicempanahuia in coyoltototl, in tzimitzcan ihuan in occequintin tlazototome ic cuica. ¿Cuix nolhuil? ¿Cuix nomahacehual in ye niquitta? ¿Cuix ye oncan in Ilhuicatlalpan? ¿Campa hualehua in icenquizca teixtlamachtilizpapaquiltotl ic teocuitlapetlaca, ayauhcozamalocuecuyoca in tlalli? (301 CGBNF).

¿Acaso es mi mérito? ¿Acaso es mi merecimiento? Ya escucho como que los pájaros cantan, sus voces esclarecidas como que responden al cerro, muy alegres, dan placer a la gente sus cantos; sobrepasan los del pájaro cascabel, del tzinizan y de otras aves preciosas que cantan. ¿Acaso es mi mérito? ¿Acaso es mi merecimiento lo que veo? ¿Acaso aquí es el Ilhuicatlalpan? ¿De dónde viene esta perfecta [y] placentera felicidad con la que la tierra brilla como el oro, resplandece cual un arcoíris de rocío?

Vemos en este fragmento la misma reproducción de imágenes. Primero el deleite de los cantos de un posible ser divino, seguido de la comparación con los cantos de las aves preciosas, imagen que es un lugar común en la lírica de tradición precolombina. Acompaña a este momento otro de incertidumbre expresada con preguntas y finalmente la comparación del lugar con el sitio donde habitan las divinidades. Todas estas imágenes líricas son modelos utilizados en los *Cantares mexicanos*, por ejemplo, los lugares como el Xochitlalpan, “La tierra florida”, Tonacatlalpan, “La tierra del sustento”, modificada en *El portento mexicano* como “El lugar del goce eterno”. Se muestra, en suma, la tradición de la lírica nahua rescatada durante los primeros años del Virreinato, reutilizada para referir la hierofanía mariana en el *Nican Mopohua* (León-Portilla, *Tonantzin* 52-58), y luego imitada en la comedia *El portento mexicano* y en el *Coloquio de la aparición*.

Una vez que la lírica indígena se asimiló al *Nican Mopohua*, también se va a reflejar en las dos piezas teatrales que aquí nos interesan, pues el relato del *Nican Mopohua* se convirtió en el hipotexto de la narrativa guadalupana. Ambas piezas siguen el relato, pero el Coloquio de la aparición tiene más afinidad con él. Incluso los copistas del texto, José Antonio Pichardo y Faustino Galicia Chimalpopoca, remiendan y añaden palabras a la narración en sus respectivas copias para hacer coincidir palabra por palabra ciertos fragmentos con el *Nican Mopohua*, ya que el manuscrito apógrafo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología parece copiar ciertas partes directamente del *Nican Mopohua* o, al menos, lo sigue de manera fiel al desarrollar ciertas escenas. Es claro que el testimonio atribuido a Antonio Valeriano se convirtió en canon para hablar de tal hazaña en el ámbito de la literatura y fuera de él.

LA INFLUENCIA DEL TEATRO DE EVANGELIZACIÓN

Por otro lado, no se puede dejar de notar la influencia del teatro de evangelización en la elaboración de estas dos piezas teatrales. El teatro de evangelización no fue algo nuevo en las tierras americanas, ya que se realizaba en Europa para la difusión del cristianismo y el refuerzo de la fe cristiana a través del teatro de índole didáctico desde la Edad Media. Lo anterior no anulaba el dramatismo de las piezas y el aspecto cómico de algunos personajes.

El teatro de evangelización entre los nahuas circuló bajo el término de *neixcuitilli*, “ejemplo”, y sus características son muy marcadas y se asemejan, en algunos puntos, al género del *exemplum* medieval (Dehouve 7-36), sólo que puesto en escena y más dramatizado. El *neixcuitilli* se vale de personajes del mundo cotidiano, aunque también hay personajes bíblicos y santos. Además, parece siempre necesaria la intervención de ángeles y demonios, y en algunas ocasiones incluso de Jesucristo. La trama tiene algunas partes didácticas donde se explican aspectos de la fe cristiana, el misterio de la trinidad o el de la eucaristía y, por lo regular, concluyen con la condenación de algún personaje malvado, donde éste se dirige al público y lo exhorta a que no cometan sus errores a riesgo de ser condenados como él. Por su parte, los *neixcuitilli* también conservan una cercanía con el género dramático del auto.

En este sentido, ambas piezas comienzan con una explicación de índole catequística, una conversación entre Juan Diego y su esposa, donde se explica la santidad de la vida de María y su aspecto inmaculado, así como la necesidad de imitar dicha vida para recibir los dones del cielo y la vida eterna. Esta introducción que nos presenta a los personajes de Juan Diego y su esposa en preparación para recibir lo divino contrasta con la narrativa canónica del *Nican Mopohua*, pues en ella no aparece esta interacción, sino que es nueva para las obras guadalupanas escritas en náhuatl. Es evidente que las obras también fueron pensadas con un propósito didáctico, por lo que, a través del personaje indígena, se invita a los nahuas a imitar a Juan Diego. No obstante, los autores procuraron que las piezas también fueran sobresalientes desde el punto de vista formal y siguiendo el canon correspondiente a su época.

La obra que tiene mayor afinidad con el género del teatro de evangelización y con el *neixcuitilli* es el *Coloquio de la aparición*. Es una pieza breve, equivalente a un auto, tiene su parte introductoria doctrinal, se muestra el castigo de los personajes malvados como el *ticitl* o médico, y termina con el padre de Juan Diego dirigiéndose al público para anunciarle que ha terminado el relato del milagro sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe. Sus personajes principales son solemnes, aunque hay escenas cómicas protagonizadas por los pajes del obispo Juan de Zumárraga, y en un caso fuera de lo común al canon, la obra introduce al personaje de un médico que intenta estafar a Juan Bernardino y al padre de Juan Diego, quienes al final realizarán una última escena cómica donde descubren la estafa del médico y lo castigan, no sin antes aprovechar la escena para reprender el oficio indígena del granicero, considerado como hechicería y común en la época, y dicho sea de paso, practicado en la actualidad. Aunque no hay suficiente espacio para tratar ampliamente al personaje del médico, se puede mencionar su larga tradición desde el teatro grecolatino y medieval, en el cual se solía satirizarlo, como posible explicación de su aparición en la historia guadalupana.

El *Coloquio de la aparición* se divide en tres jornadas, y la primera en dos cuadros, según las acotaciones del manuscrito. Además, éste parece contener ciertas marcas de cruces potenciadas para indicar el cambio de escenario, por lo que el manuscrito, además de conservar el texto, se le dio la función de un libreto para el director o para quien fuera a montar la obra.

En cuanto a *El portento mexicano*, éste merece tratarse aparte, ya que su estructura, única en la lengua náhuatl, corresponde a la influencia del teatro barroco del Siglo de Oro, el cual por norma, y en seguimiento de la tradición grecolatina, siempre se escribió en verso.

NUEVA TRADICIÓN DEL TEATRO NÁHUATL: ADAPTACIONES
DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO AL TEATRO GUADALUPANO

El portento mexicano, como imitación de las comedias de la época, introduce cuatro personajes nuevos a la historia, además de los que tienen una participación relevante en el *Nican mopohua*. Dichos actantes van desde los que encabezan el drama hasta los cómicos. Dos personajes resultan relevantes en la estructura de la comedia, éstos son Totopo y Cacahuatzin, cuya única función es ser los personajes cómicos. Las escenas que protagonizan no aportan a la trama y sólo los presentan en situaciones cómicas. Totopo y Cacahuatzin, como pajes de Juan Diego, y su esposa, respectivamente, son personajes cómicos que intentan imitar el modelo del caballero y su paje, y el de la dama y su criada, sin llegar a desarrollarse por completo, como sí sucede en la comedia nueva.

Junto con los personajes, hay también un aumento de escenas que prolonga la acción del hecho final más importante: el milagro frente al obispo Zumárraga, escena con la que concluye la obra *El portento mexicano*. Las escenas tampoco aportan datos relevantes a la trama a excepción de las protagonizadas por el tío Juan Bernardino, las cuales profundizan en el personaje y en su enfermedad. El objetivo principal de estas escenas es aumentar la tensión que culminará con la escena final.

En el *Nican mopohua*, las escenas finales no concluyen con el milagro o señal que Juan Diego le presenta al obispo, sino con el testimonio de Juan Bernardino sobre la quinta aparición. En dicha escena, el obispo indaga sobre los hechos de la casa del tío de Juan Diego. Posteriormente, se narra cuál fue la vida que llevó Juan Diego después del suceso. La comedia también añade una breve conversación de la Virgen con el tío Juan Bernardino antes del milagro en el Tepeyac.

Aunque el subtítulo de *El portento mexicano* es *Comedia original escrita en verso mexicano*, la pieza es un auto y su extensión es de 1,300 versos, aproximadamente. En cuanto a “verso mexicano”, se refiere a que está versificada en lengua náhuatl, un aspecto que no se ha estudiado en la obra, ya que su

autor, Joseph Pérez de la Fuente y Quijada, escribió esta obra imitando la métrica española del Siglo de Oro.

Bärbel Brinckmann fue el único en tratar de identificar la versificación de *El portento mexicano* (Brinckmann 163-170). El investigador sugirió que el texto se encontraba en metro trocaico, propio de la versificación latina, ya que las palabras en náhuatl son llanas, por lo que el acento prosódico recae en la sílaba impar en cada verso. También identifica sonetos con versos alejandrinos, según su opinión. Su interés en conjeturar una versificación trocaica al estilo clásico no le permite explorar la versificación al estilo español que existe en la pieza. Se limita sólo a sugerir que es posible que se intente seguir dicha métrica.

Tampoco las ediciones más recientes de esta pieza realizadas por Barry Sell y Louis Burkhart, *Nahuatl Theater. Our Lady of Guadalupe* (Poole, *Introduction* 24-26) ni la edición póstuma de los trabajos inéditos de Fernando Horcasitas realizada por María Sten y Germán Viveros (Horcasitas 257-263) tratan el tema. Siguen lo propuesto por Bärbel Brinckmann o no lo mencionan. Por cuestión de espacio, me limito aquí a tratar sólo algunos aspectos de la versificación de la obra.

El portento mexicano contiene un total de 1,387 versos.¹ El autor se vale, en distintos casos, de diversas licencias poéticas para completar la métrica, así como de otros aspectos de la versificación como sinalefas, hiatos, complementaciones, versos partidos, aumento de sílabas, etcétera. La sinopsis de versificación de la pieza queda como sigue:

¹ La numeración de versos la he realizado yo como parte de la edición crítica de *El portento mexicano* que estoy preparando, la cual deriva del proyecto interinstitucional CONAHCYT Ciencia de Frontera (39598) “De la edición a la escena. Rescate, edición, estudio y puesta en escena del teatro virreinal de los siglos XVI a principios del XIX”.

1-143	romance en <i>o-a</i>	143
144-167	dodecasílabos	24
168-257	romance en <i>i-a</i>	90
258-315	dodecasílabo (tercetos)	58
316-319	tetradecasílabos	4
320-391	romance en <i>a-a</i>	72
392-445	dodecasílabos	54
446-479	romance en <i>a-a</i>	34
480-507	sonetos	28
508-567	redondillas	60
568-695	romance en <i>i-i</i>	127
696-711	verso francés o alejandrino	16
712-1066	romance en <i>a-i</i>	355
1067-1235	romance en <i>o-i</i>	169
1236-1387	dodecasílabos blancos	152

La versificación que mejor logra el autor es la del romance. Para ello, aplica distintos tipos de sinalefas o hiatos, o suprime marcas de objeto o sujeto para lograr la métrica, cuando éstas son obvias por el contexto. También toma las sílabas *-hua*, *-hue*, *-hui* de manera simple por *a*, *e*, *i*. Por ejemplo, este romance en rima *a*, *a*:

TOTOPOCHTLI	¿Tlein nochiaz? Ca nomati, noca timocacay ahua . Nelli ca tiichpochtlatzihqui. Yuhqui in axcan mohuap ahuah .	450
CACAHUATZIN	¡Amo xinechtatziliqui, Totopochtli! ¡Xinech ahua ! ¡Ximochia! Intla ticnequi... tlacamo, occepa tihu allaz .	455
TOTOPOCHTLI	¿Tlein on cuix notlayehuico? Nelli ca amo tipin ahua ,	

quema, zan timochichihuaz,
inon huel titeyac**ana**,

Algunos ejemplos de las adaptaciones o licencias que lleva a cabo el autor para ajustar la métrica se pueden observar en el fragmento anterior. En el verso 450 aparece la palabra *nochiaz*, la forma frecuente es *noconchiaz*, pero el autor suprimió la marca de objeto para conservar la métrica, ya que la terminación *-chiaz* la consideró un hiato. Un caso similar ocurre en el verso 458 con la palabra *notlayehuico*, donde la forma frecuente es *ninotlayehuico*, pero el autor suprimió la marca de sujeto también para conservar la métrica.

El autor también aumenta sílabas o ligaduras en las palabras para completar la métrica, las cuales no afectan el significado, la mayoría de las veces. Algunos ejemplos se encuentran en el verso 299 con la palabra *ilhuicahuacanca-yoc*, ya que la forma frecuente es *ilhuicacayoc*; en el verso 405 aparece la palabra *ixtlahuacantli*, donde la forma frecuente es *ixtlahuacan*; en el verso 492 aparece la palabra *etizihuiizqui*, mientras que la forma frecuente es *etizihuiiz*.

En algunas ocasiones, Pérez de la Fuente presenta algunas dificultades para completar la métrica en versos de más de ocho sílabas, principalmente con el de arte mayor o dodecasílabo. Utiliza el verso de doce sílabas con rima consonante en distintas combinaciones como tercetos o sonetos, y hacia el final de la obra sólo dodecasílabos blancos, es decir, sin rima. En el caso del soneto utiliza el dodecasílabo forzando a veces sinalefas o hiatos, y en algún caso la complementación.

JUAN DIEGO	Ma mitzmotlazotlancaizmalhuilitzino	A 480
	Dios, noteochalchihZuapiltziné	B
	noteoyeyocaZuapiltzecuyotziné,	B
	onicchiuh, onimitznotlacamachitizino	A
	Onihuia campa otinechmihualitzino,	A
	yece, noZuapilhueihuacatziné,	B 485
	toZuapilteicnelianicatzine,	B
	macamo xonmotequipachotzino	A

yca intlein axcan nimitznolhuiliz,	C
ca mitalhuia in teopcatlatohuani	D
monequi yollic motaz in tlein motlani.	D 490
Amo huelliti zan niman moneltiliz,	C
ca nel etizihuizqui in tlein tocotlani.	D
Amo huelliti zan niman nitlananquiliz.	C
Auh Zuapilhueihuacatzintlé, ximotilitzino,	A
ca macihui qualli onechmonanquilili,	B 495
niman itechtzinco onconnotilili	B
ca amo omoyolpachihuitzino.	A
Yhuan achi omoonyollohualihuitzino.	A
Auh ipampa inon, ma xicmonemilili	B
ma aca, occeztin teuctli, quimohuiquilili	B 500
inin ihualloyotl. Ma xicmopepenilitzino	A
ce teuctzintli necuiltonlicé,	C
can nehuatl zan nicnomacehualtzintli.	D
Ma yehuatzin mohuica in iximachilize,	C
oquic ca nehuatl nihicnotlacatzintli.	D 505
Yehuatzin conmochihuiliz, in yotlapaltlicé,	C
ca amotle nohuelli, in natlapaltzintli.	D

Los versos más largos que utiliza son los tetradecasílabos, pero sólo son doce. Ocho son parte del verso francés y una cuarteta que conforma la despedida de Juan Diego hacia la Virgen en la primera aparición.

JUAN DIEGO Nimitznotlacamachititzinohua, ye nonyatiuh,
noZuapiltheotziné, macamo quen mochihua,
motlazoteochalchiuhyollotzin noconhuallicaz
in ycuepca, iquac in tonalli calacticaz. *Vase*

La redondilla es otra de las formas de versificación que aparece en la pieza con un total de sesenta versos. Son cuartetas octosílabas con rima consonante *abba*. Se utilizan en un diálogo que tiene la Virgen y Juan Diego.

LA VIRGEN	Miactim niquinnopielia notetlayecolticahuan in notetlazotlakahuan,	510
	nechmotlazotlatilia. Noxocoyouh, ma xicmati ca intla nonequitizquia ceme inin niquihuazquia,	515
	inon ca ye toconmati. Tlaipanti tehuatl ticchihuaz ihuan no tinentlamatiz. Ca nocontlazocamatiz in tlein nopampa ticchihuaz.	

Dentro de la variedad de versificaciones, también se encuentra el empleo del verso francés o alejandrino, que consiste en cuartetas de tetradecasílabos y heptasílabos intercalados con rima *AbAb*. En la obra hay un total de dieciséis versos con esta estructura.

LA VIRGEN	Tla tel yuhqui omitzonmolhuili in tlatohuani ihuan monequitia ca ze machionezcayotl noconnotitlaniani, axcan nonequitia toconmohuiquililitiuh in machionezcayotl.	700
	Moztla ticmohuiquililiz, ypampa ca inin chalchiuhtlazotlancayotl ca toconmotquililiz. Yxpantzinco conneltilitiuh noihualloyotzin, ca ica moyollehuaz.	705

- Cantares mexicanos*. 3 vols., editado por Miguel León-Portilla, traducido por Librado Silva y Miguel León Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México / Fideicomiso Teixidor, 2011-2019.
- Carreón Blaine, Emilie. “Un giro alrededor del ixiptla”. *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 247-274.
- Dehouve, Danièle. *Rudingero el borracho y otros exempla medievales en el México virreinal*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- División de Manuscritos y Archivos, Biblioteca Pública de Nueva York. “Serie I. Volumen 2”. *Colecciones digitales de la biblioteca pública de Nueva York. 1600-1900*. <https://digitalcollections.nypl.org/items/4ff6a120-bcf0-013a-6117-0242ac110004>
- Gómez, Jesús. “Precisiones terminológicas sobre la figura del donaire y gracioso (siglos XVI-XVII)”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 82, 2002, pp. 233-257.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Traducido por Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Huey Tlamahuizoltica omonexiti in ilhuicac tlatocaçihuapilli Santa Maria Tōtlaçonantzin Guadalupe in nican huei alpetenahuac Mexico itocayocan Tepeyac. Editado por Luis Lasso de la Vega. Imprenta de Juan Ruiz, 1649.
- León-Portilla, Miguel. *Tonanztlin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican Mopohua”*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- León-Portilla, Miguel. “Lorenzo Boturini Benaducci (1702-1755)”. *Obras de Miguel León-Portilla. Tomo IV. Biografías*. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio Nacional, 2009, pp. 375-406.
- Lockhart, James. *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios de México central, del siglo XVI al XVIII*. Traducido por Roberto Reyes Mazzoni. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- López Austin, Alfredo. “Las señales. La palabra tetzáhuitl y su significado cosmológico”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 57, 2019, pp. 13-29.
- Manuscrito Mexicain 301 de la Colección Goupil de la Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10087683g/fl.item>
- Manuscrito Mexicain 303 de la Colección Goupil de la Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108775798.r=mexicain%20303%20mexicain%20303?rk=21459;2>
- Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Edición facsimilar, estudio de Miguel León-Portilla. Porrúa, 1970.
- Poole, Stafford, “Introduction. The Virgin of Guadalupe in two Nahuatl dramas”. *Nahuatl theater. Our Lady of Guadalupe*, 4 vols., tomo 2, editado por Barry D. Sell, Louise M. Burkhart y Stafford Poole. University of Oklahoma Press, 2006.
- Poole, Stafford. *Our Lady of Guadalupe. Origins and Sources of a Mexican National Symbol 1531-1797*. University of Arizona Press, 1995.
- Poot Herrera, Sara. “El Mercurio encomiástico, una compilación de festejos religiosos novohispanos en náhuatl y en español”. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, editado por Judith Farré. Iberoamericana, 2009, pp. 203-216.
- Poot Herrera, Sara. “Joseph Antonio Pérez de la Fuente, vecino y paisano de Sor Juana”. *Unidad y sentido de la literatura novohispana*, editado por José Pascual Buxó. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009b 359-380.
- Sell, Barry D., Louise M. Burkhart y Stafford Poole. *Nahuatl theater. Our Lady of Guadalupe*. 4 vols., tomo 2. University of Oklahoma Press, 2006.
- Zugasti, Miguel. “Loas, encomios, jácaras y otros textos autógrafos de Pérez de la Fuente, en náhuatl y español (a propósito también de la loa infantil de Sor Juana, que sigue perdida)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 66, núm. 2, 2018, pp. 555-625.

APUNTES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO Y DRAMÁTICO
DE LA PASTORELA DIECIOCHESCA EN NUEVA ESPAÑA:
NOTAS PRELIMINARES PARA EL ESTUDIO DE LA *COMEDIA
FAMOSA DE LA APARICIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE*
CONSIDERADA COMO UNA PASTORELA¹

Rey Fernando Vera García

La pastorela contemporánea no constituye un género dramático independiente, sino una expresión teatral festiva que se representa durante la temporada invernal, particularmente en el Adviento y la Novena a la Virgen María. En la actualidad, su temática principal gira en torno a la adoración de los pastores e indígenas al Niño Dios.

¹ Este trabajo se inscribe en la misma línea de investigación que “Apuntes sobre la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*” (Vera, 2023) y “El teatro popular guadalupano del siglo XVIII y sus espacios de representación” (Vera, 2024), ambos resultado de una investigación desarrollada en el marco del proyecto CONAHCYT Ciencia de Frontera “De la edición a la escena”, cuya finalidad es la preparación de una edición crítica de la *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*. En el primer trabajo me ocupé del análisis textual de la comedia, y en el segundo, del contexto escénico y material del teatro guadalupano. Algunas de las ideas aquí vertidas provienen de esos estudios preliminares, en los que puede encontrarse un desarrollo más amplio y detallado de diversos aspectos abordados en el presente artículo.

En el siglo XVIII, sin embargo, la pastorela, conocida comúnmente como *coloquio*, abordaba una variedad de temáticas, algunas de carácter profano, aunque usualmente vinculadas con celebraciones del calendario litúrgico, es decir, era teatro de ocasión. La Navidad representaba un momento central para la cristiandad, lo que explica que las pastorelas más populares recrearan este acontecimiento. Por su carácter popular, incorporaban bailes y cantos propios del pueblo, particularmente de pastores e indígenas, incluyendo también escenas jocosas protagonizadas por personajes sencillos.

En el contexto de la práctica escénica y la vida cotidiana de su público, los términos *coloquio* y *pastorela* se usaban de manera indistinta. Ambas denominaban una representación teatral con elementos musicales, coreográficos y cantados, destinada a celebrar eventos del calendario religioso. Estas pastorelas no se limitaban al ámbito colegial o conventual; en realidad, formaban parte habitual de las carteleras de las casas de comedias. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en un bando emitido en 1834 que, a pesar de su fecha posterior, sintetiza las disposiciones virreinales del siglo XVIII, las cuales permanecieron con variaciones mínimas y que señalaba que era obligatoria una licencia y censura del gobierno para las pastorelas en las que se exigiera un pago; por lo demás, el horario de las funciones no debía ser en días laborales y menos aún terminar después de las ocho de la noche (“Bandos”).

En el siglo XVIII, cualquier vecino, gremio o institución podía organizar una pastorela, ya fuera con fines lucrativos o como obsequio. En ambos casos, era necesario obtener una licencia, finalizar antes de la medianoche y cumplir con los requisitos de censura. Generalmente, se solicitaba al interesado una copia del texto del coloquio para que un censor, habitualmente un sacerdote del Colegio de San Gregorio, realizara la revisión correspondiente. Este paso constituía el procedimiento más exigente. Una vez superada la censura, se concedía el permiso necesario para la representación. Por ejemplo, en 1790, Manuel Peña obtuvo autorización para representar un coloquio sobre el nacimiento de Jesús en el patio ubicado en el número 10 de la calle de Banegas, hoy conocida como Emiliano Zapata (AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, exp. 12, sf).

Aunque se han planteado orígenes remotos para la pastorela (Romanía; Romero), su configuración actual proviene del siglo XVIII. Su consolidación como teatro tradicional ocurrió ya en el siglo XIX (Ortiz 19). En las letras mexicanas, destaca como prototipo *La noche más venturosa o Pastorela en dos actos*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, reconocida por su notable calidad literaria (Reyes). No obstante, debemos admitir que carecemos de un corpus suficientemente amplio de pastorelas dieciochescas o de los primeros años del México independiente para contrastar esta obra con otras. Por ahora, la relevancia de la pieza del Pensador Mexicano radica en la falta de ejemplos comparables.

Junto con la tonadilla, las pastorelas representaron los géneros más populares a lo largo del siglo XVIII. Este hecho nos lleva a cuestionar los supuestos avances de *La noche más venturosa*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, que, según él mismo, logró cautivar a un público mayor y más sofisticado. La obra se estrenó en el Teatro Principal, anteriormente conocido como Coliseo Nuevo de México, fue escrita para actores profesionales y empleó un lenguaje convencional, alejado del utilizado por el pueblo iletrado (Romero, *La pastorela y el Diablo* 11). Estas afirmaciones reflejan un evidente menosprecio por los espacios y los asistentes típicos de las pastorelas, que solían representarse fuera del Coliseo Nuevo, en las llamadas Casas de Comedias. Estos espacios, aunque más informales en cuanto al tipo de público que admitían, no desmerecían en calidad escénica, ya que, en la mayoría de los casos, las representaciones eran realizadas por actores profesionales.

De este modo, José Joaquín Fernández de Lizardi no fue un innovador, sino un entusiasta y destacado continuador de las formas y géneros teatrales en boga durante su tiempo. Este hecho no implica ningún demérito en la calidad literaria de su obra, ya que en la época del Pensador la refundición era un ejercicio literario plenamente aceptado. Conviene recordar que, después de la prensa, el teatro constituía el medio más codiciado por los literatos para alcanzar notoriedad. Quien tenía presencia en las tablas ganaba también visibilidad en la vida pública.

Para 1817, cuando se publicó por primera vez *La noche más venturosa* (Reyes 11), las pastorelas ya tenían varias décadas de popularidad en la

Ciudad de México. La acogida que estas piezas recibían era tal que pronto comenzaron a imprimirse, permitiendo que cualquier persona pudiera disfrutarlas sin necesidad de asistir a los espacios de representación. Un anuncio de 1815 en la *Gaceta de México* mencionaba la impresión de una pastorela famosa: “Impresos. Una pastorela famosa para celebrar con dignidad y decoro en los monasterios y casas particulares el nacimiento del Niño Dios. Se hallará en la librería Jáuregui al precio de 2 reales” (“Impresos”). El hecho de calificarla de “famosa” indica, más allá de un recurso retórico, que fue una pieza previamente representada con éxito, lo que confirma el gusto del público por este género.

En este contexto de celebraciones anuales reguladas por la Iglesia, el entretenimiento se convirtió en un negocio rentable para quienes buscaban vivir del teatro o complementar sus ingresos. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se organizaron representaciones en casas particulares con motivo de diversas festividades, ya fuera el santo de un personaje destacado o la celebración de una advocación mariana o un santo. Estas obras, conocidas como pastorelas o coloquios desde el siglo XVI, podían incluir o no escenas protagonizadas por pastores o villanos. En la Ciudad de México, estas figuras frecuentemente encarnaban a indígenas, llamados “inditos” durante la época independiente. Incluso, las comedias profanas se incluían bajo esta denominación si se representaban durante las Pascuas.

Las casas particulares destinadas a las comedias eran, en esencia, grandes patios de vecindad o estructuras de madera arrendadas temporalmente para montar espectáculos. Estas pastorelas solían competir con las representaciones del Coliseo Nuevo, pese a la connotación peyorativa asociada a los términos *coloquio* o *pastorela*. A pesar de esta percepción, muchas alcanzaron gran fama, convirtiéndose en verdaderas rivales del teatro oficial. Por ejemplo, Mariano Pérez organizó en febrero un coloquio en una casa junto al templo de Santa Teresa Nueva, propiedad de Antonio de Oriñuela, alcalde del barrio. Este evento, que cumplía con todas las formalidades exigidas, fue censurado favorablemente por Vicente Ramón de Hoyos y Lacuesta, sacerdote del Colegio Real de San Gregorio, quien certificó que la

obra no contravenía la fe ni las buenas costumbres (AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, exp. 10, sf).

Cerca de 1806, Juan Villena solicitó a las autoridades una licencia para organizar coloquios durante la Cuaresma, periodo en el que cesaban los entretenimientos profanos en la capital. Esta noticia resulta notable, ya que Villena llevó a cabo estas representaciones en uno de los patios del mismo Coliseo Nuevo de México. Según detalla en su carta, ésta no era la primera vez que realizaba tal actividad, sino que se trataba de un negocio regular, por el cual pagaba a la Real Hacienda 19 pesos por cada función. A sus coloquios los denominó no sólo *pastorelas*, sino también *zarzuelas*, lo que, aunque podría parecer irrelevante, evidencia la naturaleza profana y espectacular del teatro novohispano del siglo XVIII, al que los habitantes de México estaban más que habituados (AHMNAH, Hospital Real de Naturales, vol. 102, ff. 246-247).

Lo anterior nos lleva a pensar que el término *pastorela* se empleaba de manera genérica para designar distintas obras teatrales representadas en casas particulares durante las diferentes festividades. Esta práctica era común al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII. Por ejemplo, en 1778 se presentó un oficio ante las autoridades civiles solicitando que las representaciones teatrales en casas particulares continuaran, pese a las prohibiciones, y se permitiera que se realizaran en los lugares acostumbrados por las personas habituales, en este caso, dos esclavos negros: “[Expediente:] Para que se puedan representar las comedias durante el tiempo acostumbrado, satisfaciendo el alquiler de la casa y demás pertrechos y para que en dichas funciones puedan actuar los dos esclavos negros” (AGN, Instituciones Coloniales, General de Parte, vol. 57, exp. 443, f. 326v).

Las representaciones de comedias o pastorelas en casas particulares solían organizarse bajo dos modalidades. Ambas consistían en espectáculos que generaban ingresos y podían considerarse masivos, ya que convocaban a un gran número de espectadores. La primera modalidad consistía en un coloquio relacionado con una celebración religiosa, llevado a cabo en una casa alquilada específicamente para ese propósito. Estos eventos eran or-

ganizados generalmente por vecinos piadosos de la localidad. La segunda modalidad no difería sustancialmente de la primera, salvo que las obras no estaban necesariamente vinculadas a una festividad religiosa, aunque esto era lo ideal. En este caso, los eventos eran promovidos por grupos teatrales o por asentistas profesionales, quienes buscaban obtener ganancias a través de la venta de entradas, el alquiler de asientos o la venta de golosinas y refrescos.

La rentabilidad de las casas de comedias dedicadas a pastorelas fue tal que incluso la Colegiata de Guadalupe podría haber tenido la suya propia. Este espacio, conocido como la Casa de las Comedias, estaba ubicado en una propiedad heredada por un comerciante adinerado a principios del siglo XVIII. Tanto el nombre del lugar como el hecho de que se realizaran comedias en sus patios de vecindad sugiere con solidez que allí se representaban pastorelas.

El éxito de las comedias en casas particulares o pastorelas fue evidente en el periodo de entre siglos. No sólo la población general organizaba coloquios, sino también miembros del ejército, quienes los representaban en los cuarteles para el disfrute de la tropa y para el público en general. Esta costumbre era particularmente común entre los cuerpos de artilleros, quienes, con motivo de fiestas patronales o celebraciones marianas, ponían en escena obras dramáticas. Éstas podían ser interpretadas por los propios soldados o por actores profesionales contratados.

El 10 de febrero de 1798, a pesar de las prohibiciones existentes, se llevó a cabo un coloquio en el cuartel de artilleros a las cinco de la tarde. La tropa había distribuido “boletines” por la ciudad para anunciarlo. El jefe de la plaza, al tener conocimiento del evento, informó al virrey Branciforte que dicho coloquio había durado hasta las cuatro y media de la mañana. Al solicitar explicaciones, los soldados declararon que contaban con un permiso superior, lo que sorprendió al comandante, pues las licencias sólo podían ser emitidas por el corregidor, cuya figura estaba ausente en ese momento. Por esta razón, el comandante solicitó orientación al virrey sobre cómo proceder. Branciforte respondió que, ante la ausencia del corregidor, la autorización correspondía al propio comandante, quien debería notificar al virrey en futuros casos (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3403, exp. 005, f. 1).

El promotor del coloquio en el cuartel de artilleros fue el comandante Pedro Ruiz Dávalos, quien, al ser cuestionado, explicó que este evento formaba parte de las tradiciones anuales de los regimientos del ejército realista. Indicó que era común que los cuerpos militares ofrecieran pequeños festejos nocturnos tras las celebraciones religiosas de sus santos patronos. Estos festejos podían incluir bailes, comedias, coloquios, autos sacramentales u otras piezas teatrales, según las preferencias de los organizadores (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3403, exp. 005, f. 4).

El virrey Branciforte, satisfecho con las explicaciones, instó al capitán a garantizar que no se produjeran desórdenes en este tipo de diversiones, las cuales, aunque realizadas sin el debido permiso, habrían sido autorizadas sin impedimento de haber sido solicitadas (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3403, exp. 005, f. 4).

Este caso aporta detalles significativos sobre las representaciones teatrales privadas. En su carta explicativa, Pedro Ruiz indicó que estas diversiones convocaban principalmente a trabajadores domésticos y familiares de los soldados. Las comedias se realizaban a puerta cerrada y con orden, aunque, según el propio Ruiz, la asistencia terminaba incluyendo a otros invitados, lo que ampliaba el carácter del evento. Finalmente, “la concurrencia se componía de las mismas familias de los oficiales, sargentos, cabos y soldados que había en el cuartel, y de muy pocas mujeres de distinción que, por amistad, asistieron invitadas por aquellos” (AGN, Indiferente Virreinal, caja 3403, exp. 005, f. 6).

En suma, aunque las comedias en casas particulares solían considerarse eventos domésticos, ciertamente en muchos casos no lo eran. El teatro doméstico, como tal, no requería una licencia especial para su realización, pero las funciones que atraían a un público mayor que el círculo íntimo de amigos y familiares se convertían en un teatro popular, comercial y masivo. Por ejemplo, Pedro Talado, en 1800, solicitó permiso al virrey para representar coloquios, argumentando que serían funciones limitadas a “familias decentes” de su amistad. Sin embargo, también expresó su intención de “tener ocupada a su familia en una diversión honesta” y obtener la “gracia” del

virrey, es decir, un permiso para trabajar y generar ingresos (AGN, Indiferente Virreinal, caja 1800, exp. 019, f. 1).

Por otra parte, era común que las pastorelas en casas particulares, conmemorando el nacimiento de Cristo, se ofrecieran también en febrero, no sólo en diciembre. Los temas de estas obras abarcaban la Epifanía, la Encarnación, la tentación de los pastores e incluso títulos de carácter profano. Muchas pastorelas fueron adaptaciones de obras españolas, como *Las astucias de Luzbel*, que parece haber sido una copia o versión del auto alegórico *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías. En aplauso de la natividad de Nuestro Señor Jesucristo*, de Marcial Barros Quiroga, impreso en Sevilla en el siglo XVIII. Aunque esta última está perdida, se sabe que fue representada en la Ciudad de México y aprobada por el padre censor del Colegio de San Gregorio, Vicente de Hoyos (AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, exp. 10).

Como ya se mencionó, las representaciones teatrales en casas particulares incluían una variedad de temas, casi siempre bíblicos, aunque también se realizaban funciones de teatro profano. En enero de 1795, Pedro Arenas llevó a escena *La creación del mundo y diluvio universal y castigo del pecado*, probablemente una adaptación de la obra de Lope de Vega *La creación del mundo y primer culpa del hombre*. Aunque Arenas planteó que su evento era doméstico, solicitó licencia, comprometiéndose a cumplir con las disposiciones legales, incluyendo la supervisión del alcalde del cuartel para garantizar el orden (AHCDMX, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, exp. 10).

El caso del teniente Manuel Beléndez, suspendido de su cargo por montar una pastorela en 1818, resulta también ilustrativo. Este veterano del regimiento de infantería provincial de la Ciudad de México organizó una función en un patio de la calle Estampa de Regina. Debido a conflictos personales con el alcalde del barrio, Juan de Zubeldía, Beléndez fue arrestado y multado. El teniente argumentó que las representaciones domésticas no requerían licencia y que la entrada a su pastorela fue gratuita, pero de todos modos se le acusó de incurrir en excesos comerciales y de carecer de permiso oficial (AGN, Indiferente Virreinal, caja 1849, exp. 009).

El teniente Beléndez, en su defensa, destacó que las funciones fueron limitadas a dos noches, realizadas por actores y cantantes profesionales, y que no se registraron desórdenes. También acusó a Zubeldía de malquerencias personales y comportamiento poco apropiado durante los eventos:

En primer lugar es falso que la pastorela se hiciera varias funciones en la referida casa pues solo ha sido dos noches. La primera fue el día 6 y la segunda el 8. En ambas se le convidó y asistió con su familia y otras personas al dicho don Juan Zubeldía, no como dice por casualidad sino con boleto que le dio don José Palacios (Indiferente Virreinal, caja 1849, exp. 009).

Beléndez no pudo evitar la multa de 25 pesos ni el arresto, pero su caso revela cómo las representaciones en casas particulares se convertían en eventos comerciales, donde se obtenían ganancias mediante la venta de comida, bebidas y el alquiler de mobiliario, incluso cuando no se cobraba por la entrada. Estos detalles ilustran la complejidad y la naturaleza semipública del teatro en espacios domésticos durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX.

En otro orden de ideas, la cercanía de la pastorela con asuntos religiosos ha llevado a asociarla con el teatro catequístico y el teatro colegial y conventual. Debido a que la Compañía de Jesús promovía activamente el teatro como herramienta educativa, se ha asumido que la pastorela formó parte de su labor evangelizadora. Algunos estudios la colocan como el último eslabón en una evolución desde las arcadias latinas, pasando por los autos sacramentales españoles y los coloquios renacentistas novohispanos (Muro 7). Además, documentos sobre coloquios en lenguas indígenas referentes a la Navidad han reforzado la idea de que los jesuitas, promotores de la figura de San Miguel, incorporaron la pastorela en su teatro evangelizador (Romero, *La pastorela y el Diablo* 6-7).

Sin embargo, la pastorela no tuvo intención catequística, y los jesuitas no continuaron la tarea evangelizadora franciscana. Su relación con la pastorela se limita al aprecio de los jesuitas por el teatro. En 1572, los seguidores de San Ignacio de Loyola llegaron oficialmente a Nueva España para pro-

mover la catequesis, considerando el teatro como un poderoso instrumento educativo (Sabido 280). Aunque la pastorela guarda similitudes con el ejercicio ignaciano de “Las dos banderas”—donde se representa la lucha entre el Demonio y San Miguel—, no se puede afirmar que este género derivara directamente de la tradición jesuita. Más bien, la confusión radica en la equivalencia terminológica entre los coloquios renacentistas y las pastorelas, ya que ambos eran piezas teatrales con música, aunque las pastorelas incluían acciones dramáticas propias de pastores.

El teatro jesuita tenía un propósito moralizante y pedagógico, dirigido principalmente a personas ya catequizadas. Germán Viveros ha demostrado que el objetivo de este teatro era celebrar eventos escolares, certámenes literarios o premiaciones, tanto en Nueva España como en España (Viveros 31). La pastorela, por el contrario, era un género profano y destinado al entretenimiento.

Joel Romero Salinas (*La pastorela mexicana; La pastorela y el Diablo*) sostiene que la pastorela tiene sus orígenes en el teatro colegial jesuita. Sin embargo, sus argumentos son discutibles. Por ejemplo, Romero cita el caso de Cayetano Cabrera y Quintero como prueba de que la pastorela es de origen jesuita. Aunque es cierto que dramaturgos como Cabrera pudieron estar influenciados por el teatro humanista de la Compañía, esto no indica que los jesuitas desarrollaran el género. Además, el teatro jesuita era generalmente privado, lo que limita su influencia en el teatro popular y masivo.

El teatro conventual y colegial que se conserva en los archivos históricos, como el del Colegio de San Miguel de Belén o el Colegio de San Gregorio, corresponde a un momento en que la industria teatral de Nueva España estaba consolidada. Muchas de estas obras pudieron haber llegado a los colegios desde teatros públicos. Por ejemplo, *El indio criado*, clasificado como teatro colegial, probablemente se copió en el colegio tras ser representado en el Coliseo Nuevo. De igual manera, *El paseo de Iztacalco*, atribuido al teatro conventual carmelita, tiene su origen en el Coliseo Nuevo y fue llevado al Colegio de San Gregorio para su censura.

Establecer una genealogía de la pastorela a partir del teatro colegial o conventual implica descontextualizar el drama novohispano, que incluía

manifestaciones diversas con objetivos específicos. El teatro colegial jesuita era formativo y exclusivo, lo que dificulta que haya influido ampliamente en las representaciones populares. En cambio, las compañías de teatro público, los cómicos de la legua y los títeres tuvieron un alcance mucho mayor.

El 17 de diciembre de 1793, un vecino de Puebla presentó una queja ante el inquisidor Mier Bergosa Prado sobre los excesos en las representaciones de temas sagrados por cómicos, particularmente en la escenificación del conflicto entre San Miguel y el Demonio (AGN, Inquisición 1312, f. 138 y ss.; cfr. Romero Salinas, *La Pastorela y el Diablo* 9). Sí existía una prohibición para representar temas similares, pero esta medida fue ineficaz. La teatralización de temas sacros era una manifestación de la devoción popular, motivo por el cual no se aplicaba un control estricto, como lo demuestra el caso de las representaciones de la Pasión de Cristo (Vera, “*Las representaciones teatrales*”).

Así pues, aunque la pastorela conserve características de géneros antiguos y pese a que la Compañía de Jesús también se sirvió del teatro para sus fines, lo cierto es que la pastorela es un género moderno, propio del siglo XVIII. De estar emparentada directamente con algún teatro, éste sería con el repertorio de las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos y Belenes Móviles, que se instalaban por toda Europa y América (Badiou). Sabemos que uno de los temas recurrentes de los títeres era la Navidad, recreada en una mezcla de piadosa celebración y divertida chocarrería, como lo atestigua la representación de 1792 de *El nacimiento de Jesús o el más humilde cordero*, citada anteriormente.

A pesar de esta evidencia, si tuviéramos que ubicar un origen más claro para la pastorela mexicana dieciochesca, éste estaría en las comedias de santos (y por extensión en la comedia de magia), pero también en los sainetes, tonadillas, entremeses y otros géneros breves representados en coliseos públicos y casas de comedia durante la temporada de invierno. Estas piezas solían abordar el tema de la Navidad, como el jugueteo nuevo de José Agustín de Castro titulado *El charro* (Ortiz 18). Durante el invierno confluían varias festividades importantes para el ciudadano novohispano, entre ellas el Día de la Inmaculada, el de la Virgen de Guadalupe del Tepe-

yac y, por supuesto, Navidad, Epifanía y Candelaria. En todas estas fechas se ofrecían pastorelas y coloquios. Con el tiempo, los coloquios y pastorelas sobre la Navidad se convirtieron en los más populares hasta volverse parte del teatro tradicional.

Desde principios del siglo XVIII, era común introducir bailes y cantos populares en los intermedios de las comedias. En las comedias de santos, esto ocurría durante la segunda jornada, cuyo descanso incluía villancicos teatrales (término acuñado por José Subirá), que celebraban el descubrimiento del nacimiento de Cristo por parte del santo en cuestión. Estas escenas, representadas mediante bailes y cantos de pastores —es decir, pastorelas—, sólo tenían sentido en vísperas de la Navidad (Roldán 405). Es razonable suponer que estos pasajes, dotados de una espectacularidad acorde con el gusto de los asistentes, pasarán de los teatros a las calles. En Nueva España, aunque falta una revisión exhaustiva de las comedias de santos y de magia, sabemos que se incluían piezas breves sobre la Navidad dentro de las jornadas teatrales, como lo demuestra la *Loa al nacimiento de nuestro Señor* de Cayetano Cabrera Quintero, representada en 1725 junto con la comedia *No hay contra lealtad cautelas* (Parodi).

Por lo anterior, considero que en el estudio de la pastorela como género representativo del siglo XVIII se deben considerar los siguientes puntos: 1) la pastorela no perteneció al teatro de evangelización ni al teatro conventual o colegial; 2) la pastorela, aunque pueda guardar relación con géneros antiguos, lo cierto es que es un género dieciochesco, cuyo antecedente directo más antiguo está en las comedias de santos, los sainetes, las tonadillas y otros géneros musicales breves representados en invierno, tanto en el Coliseo como en las casas de comedias, y 3) el espacio y tiempo de representación de las pastorelas fueron principalmente en las casas de comedias y en los festejos del calendario litúrgico.

Ha resultado indispensable documentar la argumentación anterior, ya que fundamenta la siguiente afirmación: la *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, editada recientemente por Cristina Fiallega (2012; 2015), no pertenece al género de las comedias de santos o

magia, ni al teatro de evangelización como se ha pretendido, sino que constituye una pastorela, es decir, teatro de ocasión.

En primer lugar, no aborda la vida de ningún venerable, y en segundo lugar, el teatro catequístico fue un fenómeno exclusivo del siglo XVI. Si se interpretara como una comedia de santos o magia por su contenido religioso y espectacular, el texto carece de elementos esenciales de estas obras, como el enredo amoroso o el restablecimiento del orden mediante intervención mágica o la piedad de un santo. Aunque presenta cierta similitud formal y un marcado sentido espectacular, la *Comedia famosa* parece configurarse como una celebración mariana de la temporada de invierno. Se trata, por lo tanto, de un teatro especializado, vinculado a festividades específicas entre el 8 y el 12 de diciembre, fechas que conmemoran las fiestas marianas, sobre todo las Apariciones del Tepeyac.

Como ya hemos dicho líneas arriba, el consenso general ubica el origen de la pastorela mexicana en el teatro de evangelización jesuita (Romandía; Romero). Sin embargo, como hemos insistido, no existió un teatro de evangelización jesuita, pues esta modalidad escénica la desarrollaron los hermanos mendicantes franciscanos y dominicos exclusivamente durante el siglo XVI (Viveros 14-27); además, los datos disponibles sugieren que la pastorela, tal como la conocemos hoy en día —es decir, una representación que combina teatro, música y danza para celebrar una festividad litúrgica—, se originó en el siglo XVIII y se consolidó durante el México independiente. En este periodo es cuando comenzó a centrarse exclusivamente en el tema del Nacimiento. Así pues, las pastorelas no pueden considerarse teatro catequístico, ya que surgieron en un contexto de debilitamiento del teatro religioso y de desacralización propia del Siglo de las Luces. El tema religioso se convirtió en un pretexto para dar forma a un espectáculo que incorporaba música, danza y escenarios populares, con protagonistas como pastores o indígenas en el caso de Nueva España, dirigido a un público amplio y urbano.

Cristina Roldán Fidalgo demostró que la pastorela comenzó como un pasaje breve dentro de las comedias de santos con motivo de la celebración navideña. Con el tiempo, y debido a las prohibiciones reiteradas de teatrali-

zar temas sagrados en los coliseos públicos, su representación se relegó a los géneros breves, que fueron los preferidos durante la Ilustración y los que más interacción generaron con el público.

Es razonable suponer que este teatro de ocasión llegó a México, capital del Virreinato, por la ruta de la Carrera de Indias. Uno de sus elementos distintivos, la seguidilla o aguinaldo, tiene ese origen (García 184-185). Resulta lógico pensar que estas piezas pasaron de los géneros breves a las calles, estableciéndose en territorio americano, especialmente en la Ciudad de México y posteriormente en el Bajío (Muro; Híjar). Si bien, al inicio la pastorela se enfocaba en el Nacimiento, en México se transformó en un teatro musical religioso representado durante el ciclo de Adviento y Navidad, asociado a celebraciones del calendario litúrgico (Vera, *El teatro popular novohispano*).

Tradicionalmente, la pastorela mexicana busca representar la redención humana a través de la derrota del Demonio a manos del Arcángel San Miguel, acompañada de la revelación de un misterio teológico. No obstante, su propósito no era catequético, sino de entretenimiento, e incluía música y danza. La característica central de la pastorela mexicana es la lucha entre Miguel y el Demonio, quien siempre es derrotado debido al poder divino. La inclusión del Diablo en estas piezas se convirtió en un elemento distintivo en la Ciudad de México y el Bajío. Finalmente, la revelación del misterio y la integración de música y villancicos refuerzan el carácter festivo y especializado de estas obras, circunscritas a un momento preciso dentro del calendario litúrgico (Romero; Híjar; Huet).

Joel Romero Salinas (*La pastorela y el Diablo*) describe la estructura de una pastorela típica como sigue: loa o presentación, caminata con cantos y bailes, coros, diálogos entre diablos, diálogos entre pastores, petición de posada por parte de José, confrontación entre pastores y demonios, lucha entre San Miguel y el Diablo, llegada a Belén, ofrecimiento de villancicos y despedida. Por su parte, Híjar Ornelas indica que la pastorela tradicional, basada en textos anónimos del siglo XVIII, respetaba los elementos de la tragedia griega, según la *Poética* de Aristóteles: prólogo, episodios, éxodo y coro, dividido en párodo y estásimo.

En mi opinión, la pastorela dieciochesca no constituye un género en sí misma. Las características antes mencionadas corresponden a ejemplos rescatados de la segunda mitad del siglo XIX, periodo en el que los textos anónimos del siglo XVIII se refundieron y fijaron. Actualmente, carecemos de un corpus significativo de pastorelas dieciochescas representadas en casas de comedias o en el Teatro de los Gallos. En los repositorios documentales, por ejemplo en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, no aparecen los títulos de las obras.

No obstante, el análisis del reparto de personajes en ciertas funciones permite inferir algunos rasgos argumentales y estructurales. Tal es el caso de la función representada el 7 de abril de 1821 en beneficio del hospital, en la que intervinieron personajes como San Dimas, Gestas, San José, la Virgen, San Miguel, San Gabriel, Simeón y Santa Isabel, junto con figuras infernales como Lucifer, Asmodeo y el Pecado, además de pastores cómicos y personajes alegóricos o farsescos como Feliciano, Silvio, Lelio, Arminda, Livia y Gila (AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 797, exp. 33). Esta combinación apunta a una pastorela compleja que probablemente desarrollaba no sólo el nacimiento de Cristo, sino también su pasión y redención, en una estructura dramática que incluía enfrentamientos entre demonios y ángeles, intervenciones de personajes bíblicos y momentos de sátira o humor popular, reforzados por intermedios de canto, contradanzas y entremeses. En lugar de configurarse como un género literario cerrado, este tipo de representación funcionaba como espectáculo sobre todo festivo, inserto en un marco de religiosidad popular y adaptado al calendario litúrgico y a las prácticas escénicas locales, pero sin ser teatro religioso en el sentido estricto.

Además, muchas características atribuidas a las pastorelas podrían corresponder a otro tipo de teatro, al que, por falta de información, se ha denominado *posadas* (Vera, *El teatro popular en el México*). Sabemos poco sobre estas manifestaciones teatrales, salvo que se realizaban en fiestas en casas, colegios y conventos durante los nueve días previos a la Navidad. Por fortuna, se han identificado recientemente dos títulos de posadas: *Entremés que sirvió en la quinta posada*, *Loa para las posadas de Belén* y *El charro* (Vera, *El teatro*

popular en el México). Estas piezas incluían caminatas con cantos y bailes, rogativas a la Sagrada Familia y la representación del Nacimiento.

En cambio, las pastorelas novohispanas del siglo XVIII se enfocaban en la revelación de un misterio y en la lucha entre el bien y el mal, como lo podemos advertir del citado caso de 1821, descrito líneas arriba. Así lo demuestra la pastorela en dos actos de José Joaquín Fernández de Lizardi, una recreación notable de este género. Es preocupante que la bibliografía sobre la pastorela en México omita testimonios de primera mano y se base únicamente en fuentes secundarias. Enrique de Olavarría y Ferrari, en su *Historia del teatro en México*, no proporcionó ni títulos ni procedencias de las pastorelas citadas, lo que limita su valoración dentro del contexto dramático dieciochesco.

Entre los documentos más valiosos se encuentra la *Pastorela de Amozóchil*, rescatada y paleografiada por José Muro Ríos, así como *La mayor dicha del hombre y confusión de Luzbel*, manuscrito queretano de 1819 hallado en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ambos textos representan importantes aportaciones al estudio del teatro novohispano.

La pastorela fue teatro popular y de ocasión del siglo XVIII, desligado de la intención pedagógica de los primeros teatros evangelizadores y enraizado estrictamente en la celebración festiva. Su evolución responde a un proceso de desacralización propio del Siglo de las Luces, donde el tema religioso se transformó en un pretexto para construir obras espectaculares que combinaban música, danza y elementos jocosos.

De esta manera, la pastorela emergió como un teatro representativo del periodo invernal y con el paso del tiempo se fue enriqueciendo por tradiciones locales. Aunque tenemos limitaciones debido a la escasez de testimonios dieciochescos completos y a la dependencia de fuentes secundarias, podemos decir con cierta autoridad que la *Comedia famosa* es una pastorela, pues comparte cierta similitud con otras como *La pastorela de Amozóchil* y *La mayor dicha del hombre y confusión de Luzbel*, antes que con el teatro de evangelización. En última instancia, la pastorela novohispana se configura como

un teatro de celebración y entretenimiento, cuya riqueza formal y simbólica evidencia su lugar central en la cultura escénica del México colonial.

Comprendemos, sin embargo, que este estudio es todavía preliminar y que sigue pendiente la construcción de un corpus sólido y sistemáticamente contrastado de comedias y coloquios que puedan ser identificados con certeza como pastorelas. El reto no es menor: por ejemplo, la *Comedia famosa a la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* requiere ser comparada críticamente con *El iris de Salamanca: Nuestra Señora de Guadalupe de México*, editada recientemente por Alejandra Ángeles Dorantes, así como con otras obras como la pieza anónima *Las cuatro apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe* y, en general, con los textos incluidos en el volumen colectivo *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos* (Universidad Veracruzana, 2012). Por ahora, no obstante, consideramos pertinente presentar este estudio como una propuesta analítica introductoria que, sin agotar el tema, busca abrir un camino para investigaciones posteriores de mayor alcance.

REFERENCIAS

- Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX)
- Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, expediente 10, sin foja.
 - Ayuntamiento, Diversiones Públicas, vol. 796, expediente 12, sin foja.
- Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia (AHMNAH), Hospital Real de Naturales, vol. 102, ff. 246-247.
- Archivo General de la nación (AGN), Indiferente V irreinal, caja 1800, expediente 019, f. 1.
- Indiferente Virreinal, caja 1849, expediente 009.
 - Indiferente Virreinal, caja 3403, expediente 005, f. 1.
 - Inquisición 1312, ff. 138 y ss.
 - Instituciones Coloniales, General de Parte, vol. 57, expediente 443, f. 326v.

- Badiou, Maryse. “Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real”. *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, dirigido por Francisco J. Cornejo. Unima Federación España, 2016, pp. 151-168.
- “Bandos”. *El Fénix de la libertad*, 20 de febrero de 1834.
- Fiallega, Cristina, coordinadora. “Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XVIII)”. *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*. Universidad Veracruzana, 2012, pp. 107-119.
- Fiallega, Cristina. *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*. Libros de Godot / INBA / CONACULTA, 2015.
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Híjar Ornelas, Tomás de. *Las pastorelas de Jalisco*. Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2008.
- Huet, Charlotte. “Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: la pastorada leonesa y la pastorela mejicana”. *EHumanista*, vol. 17, 2011, pp. 220-239.
- “Impresos”. *Gaceta del Gobierno de México*, 5 de diciembre de 1815.
- Muro Ríos, José. “Las pastorelas en Occidente”. *Pastorela de Amozochil*. Gobierno del Estado de Jalisco, 1985.
- Ortiz Bulle Goyri, Alejandro. “Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVIII”. *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil et al., Paidea / FFYL, 2004, pp. 13-22.
- Parodi, Claudia. “Introducción”. *Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Edición crítica de Claudia Parodi. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Reyes Palacios, Felipe. “La pastorela de Fernández de Lizardi: el hallazgo de su primera edición y avatares bicentenarios”. *Literatura Mexicana*, vol. 22, núm. 2, 2011, pp. 7-28.
- Roldán Fidalgo, Cristina. “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII”. *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XVI-XIX)*. Editado por Esther Borrego y Javier Marín Reichenberger, 2019, pp. 403-422.
- Romandía de Cantú, Graciela. “La tradición de las pastorelas mexicanas”. *La tradición de las pastorelas mexicanas*, coordinado por Manuel Ramos Medina. Compañía Minera Autlán / Un Olivo Ediciones, 1996, pp. 85-116.
- Romero Salinas, Joel. *La pastorela mexicana. Origen y evolución*. FONART / SEP, 1984.
- Romero Salinas, Joel. *La pastorela y el Diablo en México*. Porrúa, 2005.
- Sabido, Miguel. *Teatro sagrado. Los “coloquios” de México*. 2a. ed., Siglo XXI Editores, 2016.
- Vera García, Rey Fernando. “Las representaciones teatrales de la Pasión de Cristo durante la segunda mitad del siglo XVIII, el caso de La pasión de Tenango”. *Revista de Literaturas Populares*, núm. XIX-1, 2019, pp. 5-49.
- Vera García, Rey Fernando. *El teatro popular novohispano del siglo XVIII (1753-1825): estudios y selección de textos inéditos*. Universidad Nacional Autónoma de México (tesis doctoral), 2020.
- Vera García, Rey Fernando. *El teatro popular en el México de entre siglos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.
- Vera García, Rey Fernando. “Apuntes sobre la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*”. *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*, núm. 5, 2023, pp. 30-61. <https://doi.org/10.22201/ffyl.29543479e.2023.5.1943>.
- Vera García, Rey Fernando. “El teatro popular guadalupano del siglo XVIII y sus espacios de representación”. *Literatura Mexicana*, vol. 35, núm. 2, julio-diciembre de 2024. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2024.2/00sw17s0x84712>.
- Viveros, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LA TRADICIÓN GUADALUPANISTA
EN EL *AUTO MARIANO* DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI

Angélica Graciela Crescencio Núñez

*Nuestra religión, con la santidad de su instituto,
con la solidez de sus pruebas, con la excelencia de su dogma
y justificada moral, brilla sin necesidad de falsos espejuelos ni oropeles.
La Quijotita y su prima, JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI*

El continente americano es testigo de múltiples advocaciones marianas. El caso de Nueva España es uno de los más sonados del continente. Pronto corrieron las noticias de las apariciones de la virgen de Guadalupe. Símbolo de la implantación del cristianismo en nuevos territorios, la virgen de Guadalupe gozó de diversas expresiones literarias. La producción guadalupana va desde los cantos con raíces indígenas, hasta los poemas de tradición épica. La mariofanía guadalupana fue un tema ampliamente cultivado en la literatura, la teología, la historiografía y la oratoria.¹ Y aunque no sobrevive

¹ El tema guadalupano constituye uno de los conjuntos documentales más amplios. Para más información remito al lector a los más importantes estudios históricos que realizan

mucho, las piezas teatrales que se conocen constituyen un testimonio del avance y la difusión del culto guadalupano. La mayoría de los escritos correspondientes al siglo XVII presentan los primeros tratados teológicos que relacionan la mariofanía guadalupana con los dogmas cristianos de Occidente. La segunda mitad del siglo XVII se caracteriza por sus tratados teológicos y de la imagen.

Durante la segunda mitad del siglo XVII surge una ola de tratados y narraciones que relatan las apariciones, además de los milagros adjudicados a Guadalupe. Producto de esta ola son las obras de Miguel Sánchez, quien elabora su *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* en 1648 (Sánchez 152-281); de Luis Lasso de la Vega, titulada *El gran acontecimiento. Historia de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, publicada en 1649 (Lasso 282-308); de Luis Becerra Tanco, conocida como *Origen milagroso del santuario de nuestra señora de Guadalupe*, publicada en 1666 (Becerra 309-333); y la conocida obra de Francisco de Florencia, titulada *La estrella del norte de México* (Torre 359-399), publicada en 1668. Aunque los escritos de tema guadalupano son muy amplios, sólo se tienen registros de dos obras teatrales guadalupanas pertenecientes al siglo XVII, ambas escritas en lengua náhuatl.² Sin embargo, se conservan varias obras teatrales del siglo XVIII y los primeros

un recuento de las fuentes documentales primarias. Al respecto, véase la obra pionera de Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano* (1984), así como los importantes estudios de David Brading, *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición* (2002), de Jackes Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México* (1983), de Richard Nebel, *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe: continuidad y transformación religiosa en México* (1996), y más recientemente el estudio de Gisela Von Wobeser, *Orígenes del culto de Nuestra Señora de Guadalupe, 1521-1688* (2021).

² La Biblioteca Nacional de Francia resguarda dos manuscritos con obras en lengua náhuatl. Me refiero a los manuscritos 301 y 303 de la Colección Mexicana, también conocida como Colección Goupil. En dichos manuscritos se conservan los testimonios más antiguos del teatro guadalupano, que son las obras tituladas *Coloquio a la aparición de la Virgen de Guadalupe Señora Nuestra* y *El portentoso mexicano*. Estas dos obras son una muestra de la importancia del tema guadalupano, así como de su temprana utilización en el teatro.

años del siglo XIX. La presente investigación centra su atención en el *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe* de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada por vez primera en 1813.³ En el presente trabajo propongo revisar el *Auto mariano* a la luz de la teología guadalupana. Para ello necesito establecer el funcionamiento y la estructura de estos tratados mariológicos.

Dedicados a exaltar la devoción mariana y a difundir los dogmas mariológicos entre la población en general, las narraciones de las apariciones guadalupanas mencionadas muestran una carga religiosa proveniente de la mariología occidental. Los primeros modelos narrativos que generan las apariciones conservan las características propias de las relaciones cristianas

³ El Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, como parte del Seminario de Cultura Literaria Novohispana, presenta su catálogo digital Sibila. En él se trata de organizar las fuentes primarias y secundarias de la literatura novohispana. En la entrada correspondiente al *Auto* de Fernández de Lizardi, deja constancia de cuatro testimonios. El primero de ellos es la edición digital del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, disponible en su página *Obras de José Joaquín Fernández de Lizardi* con el siguiente enlace <https://www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi/>. El segundo testimonio corresponde al manuscrito de 1842 que se resguarda en la Biblioteca Nacional de México con la signatura RLAf 105. El tercer testimonio es otro ejemplar de la edición de 1842, que encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y se proporciona el link, donde se puede consultar la digitalización <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124687&page=1>. El cuarto testimonio es el de mayor interés para la datación de la obra. Éste se trata de un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de México con la signatura RLAf 104. En el catálogo Sibila, este testimonio aparece con fecha de 1813 y aseguran que se trata de una fecha tomada de la investigación de Raffi-Bérout. La información que proporciona la citada investigadora dicta: “A lo largo de 1813 salieron otros números de *El Pensador mexicano*, y en el suplemento del 13 de diciembre Fernández de Lizardi anunciaba que el texto de su obra teatral *Auto Mariano para recordar la milagrosa aparición de nuestra Madre y Señora de Guadalupe* estaba a la venta en la imprenta de Jáuregui o en los puestitos del Portal, por 3,5 reales. La fecha no era gratuitamente elegida por el autor: del 12 al 14 de diciembre se celebraban, como ahora, las apariciones de la Virgen de Guadalupe, y 1813 era año del apogeo del movimiento encabezado por Morelos que, como Hidalgo, había encomendado sus fuerzas a la Virgen símbolo de América y de su Independencia” (Raffi-Bérout 81).

que el medioevo manejaba sobre la Virgen María. Algunas de las figuras aplicadas a la virgen de Guadalupe son análogas a las otras hierofanías europeas, aunque no son idénticas entre sí debido a que la producción americana se singulariza con elementos propios. Tal como lo señala Antonio Rubial, las narraciones guadalupanas son herederas:

[...] de una tradición que se remonta a la Edad Media y que tiene sus orígenes en las narraciones de milagros atribuidos a la Virgen María escritos por autores como Gonzalo de Berceo y Alfonso X. A partir de la Contrarreforma el aparicionismo recibió un fuerte impulso, sobre todo en España, donde dos imágenes fueron objeto de especial atención: la Virgen del Pilar en Aragón y la Virgen de Guadalupe en Extremadura (Rubial 122).

Las narraciones de hierofanías marianas se van modificando con el tiempo. En cada una de las advocaciones se puede percibir un intento de posesión de la simbología católica. El resultado es una interpretación particular de cada suceso. Lo anterior permite una multiplicidad de textos, aunque cada uno de ellos posee una estructura bastante bien definida. Antonio Rubial señala su disposición:

[...] en primer término se narraban los hechos prodigiosos que rodearon la aparición de la imagen; ésta, surgida de manos de un artesano o de factura divina [...] Además, la presencia de un indígena como principal receptor del milagro se presentaba como la ratificación celestial del éxito de la evangelización y como una defensa de la capacidad espiritual de los indios [...] En seguida venía la descripción del objeto, pintura o escultura, elegido por Dios para mostrar su poder [...] Una descripción del santuario, con su templo [...] El espacio sagrado, un cerro o una cueva, son elementos comunes a todas las leyendas de este tipo [...] La obra concluía generalmente con una serie de *exempla*, narraciones de los milagros individuales y colectivos que debían atribuirse a la imagen y eran presentados como pruebas de su procedencia divina (Rubial 123).

Así pues, cada mariofanía desarrolla y entreteje sus propias secuencias narrativas. Éstas responden a motivaciones particulares del autor y tienen mucho que ver con el periodo histórico en el que se elaboraron. Las estructuras racionales guadalupanas están encubiertas bajo este armazón citado arriba y se repiten con muy pocas variantes en todas las narraciones de los llamados *evangelistas guadalupanos* (es decir, Miguel Sánchez, Luis Lasso de la Vega, Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia).⁴

Como resultado de esta estructura compartida en las obras aparecen unidades coercitivas que ejemplifican relaciones establecidas entre autores y épocas. Así, en las diversas manifestaciones literarias guadalupanas existen elementos de carácter repetitivo identificables en el discurso. Todos ellos fueron establecidos por los *evangelistas* y retomados por los autores posteriores. Cada uno de estos elementos constituye una herramienta coercitiva que da unidad a las obras. No sólo es el tema guadalupano lo que se repite, sino que hay una serie de motivos asociados a todas las obras de temática guadalupana. Aunque cada autor realice sus propias elecciones y favorezca a unos por encima de los otros. Identifico siete motivos citados a continuación:

1. Apariciones de la Virgen. Pueden variar en número, aunque siempre son cuatro o más. Algunos autores agregan una quinta aparición a Bernardino.
2. Desacreditación inicial a las apariciones hechas a Juan Diego.
3. El reverdecimiento del Tepeyac.
4. La imprimación divina del ayate juandieguino.
5. Enfermedad de Bernardino.

⁴ Pionero en la labor de clasificación de la literatura guadalupana, Francisco de la Maza en su conocida investigación *El guadalupanismo mexicano* introduce tópicos y epítetos que serán retomados por sus sucesores en los estudios posteriores. Es él quien otorga el nombre de *evangelistas* a aquellos cuatro personajes que realizan informes guadalupanos en el siglo XVII (Maza 54-73), inmortalizando los nombres de Miguel Sánchez, Luis Lasso de la Vega, Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia.

6. Juan Diego entrega el ayate al obispo Zumárraga.
7. Narración de la curación de Bernardino.

Mi hipótesis central establece que el *Auto mariano* de Fernández de Lizardi recoge los motivos sustentados en las obras de los llamados *evangelistas guadalupanos*. De modo que la interpretación del *Auto mariano* de Fernández de Lizardi está determinada por relaciones contextuales, que a su vez están enmarcadas por la teología occidental. Un análisis de estas obras me permitirá esclarecer los motivos que Fernández de Lizardi retoma de la tradición guadalupanista para plasmar en su *Auto*. Del mismo modo, al identificar el uso de estos recursos, espero poner en evidencia los mecanismos mediante los cuales fueron trasladados a la escena. Iniciaré con el motivo de las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac. Para poder establecer las relaciones temáticas entre obras y autores, véase tabla I.

En la tabla se puede apreciar que Fernández de Lizardi, al igual que los *evangelistas*, da cuenta de cuatro apariciones en el cerro del Tepeyac, la imprimación del ayate juandieguino y una quinta aparición a Bernardino. Vemos, pues, que sigue muy de cerca a los evangelistas. Es decir, los componentes del relato diegético en las narraciones se homologan con los miméticos en la obra teatral de Fernández de Lizardi. Sin embargo, a diferencia de los evangelistas, en el auto de Fernández de Lizardi no hay tramas secundarias. Para conservar la unidad de acción en su obra, Fernández de Lizardi realiza la elección de un solo momento. En el *Auto mariano* elige representar una sola acción, la narración de las apariciones. No incluye personajes ajenos al relato seleccionado, tampoco lo extiende con tramas alternas; no incluye la fundación del primer templo, el traslado de la imagen, ni relata milagros relacionados con su culto. Aunque sabemos que las apariciones guadalupanas acontecieron en un periodo de tiempo considerable, Fernández de Lizardi se inclina por presentar una sucesión episódica que respeta la unidad de tiempo. Los hechos ocurren en varios días, pero se presentan episódicamente, simulando una sucesión de acciones que da la impresión de un presente constante para el espectador. Las acciones ocurren de forma tan fluida que no se permite al espectador la duda.

TABLA 1. CUADRO TEMÁTICO EN LOS EVANGELISTAS GUADALUPANOS Y EL AUTO DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI

Miguel Sánchez	<ol style="list-style-type: none"> 1) Fundamento de la historia a manera de prólogo. 2) Justificación teológica. Estructuración figural que equipara a la Virgen de Guadalupe con la mujer del <i>Apocalipsis</i> de San Juan. 3) Narración de las apariciones (4 apariciones + imprimación de ayate + 1 Bernardino). 4) Descripción del ayate de Juan Diego y la milagrosa imagen con sustento teológico. 5) Descripción del santuario. 6) Milagros de la imagen.
Lasso de la Vega	<ol style="list-style-type: none"> 1) Narración de las apariciones. 2) 4 apariciones + imprimación del ayate + 1 Bernardino. 3) Descripción del santuario. 4) Cualidades del ayate y la imagen guadalupana. 5) Milagros obrados por la imagen guadalupana.
Becerra Tanco	<ol style="list-style-type: none"> 1) Prólogo. 2) Narración de las apariciones (4 apariciones + imprimación del ayate + 1 Bernardino). 3) Probatorios teológicos de la tradición guadalupana. 4) Probatorios testimoniales de la tradición guadalupana. 5) Relatos de los milagros de la imagen guadalupana.
Francisco de Florencia	<ol style="list-style-type: none"> 1) Descripción del sitio de las apariciones. División entre gentilidad y pueblo elegido para la aparición guadalupana. 2) Narración de las apariciones (4 apariciones + imprimación del ayate + 1 Bernardino). 3) Descripción del santuario. 4) Descripción de la imagen y el ayate de Juan Diego. 5) Relato de milagros y manifestaciones devocionales.

Fernández de Lizardi	<p>1) Salida de Juan Diego a Tlatelolco y primer encuentro con la Virgen (vv. 1-165).</p> <p>2) Juan Diego vuelve y pide a la Virgen enviar otro mensajero. La virgen se niega. Nuevo encuentro con el obispo (vv. 259-332).</p> <p>3) Tras perder a los pajes, Juan Diego regresa al cerro y pide señal para el obispo. La virgen le pide regresar el próximo día (vv. 549-567).</p> <p>4) Juan Diego demora 2 días debido a la enfermedad de Juan Bernardino. Florece el Tepeyac (vv. 576-632).</p> <p>5) Transubstanciación de las flores (vv. 633-667).</p> <p>6) Imprimación de la imagen guadalupana en el ayate juandieguino (vv. 772-799).</p> <p>7) Relato de la sanación de Bernardino (vv. 923-1012).</p>
-----------------------------	--

El segundo motivo es la incredulidad y desacreditación de la palabra de Juan Diego ante los pajes y el arzobispo. Aunque el motivo aparece en diversas ocasiones a lo largo de la obra, ejemplificaré con los siguientes pasajes:

[PAJE SEGUNDO] Que son unos embusteros,
brujos y supersticiosos,
ignorantes y hechiceros (vv. 679-681).

PAJE PRIMERO Cosa que se fía a un indio
no importa mucho por cierto,
y así espérate allá fuera,
o vuelve mañana o luego (vv. 181-184).

OBISPO (No creo *Aparte*
lo que ese neófito dice

¿Si será algún embustero?,
o ¿si el demonio, tal vez,
lo habrá alucinado?) Tiento
es menester, hijo mío,
para estas cosas... (vv. 238-244).

OBISPO Hijo, tu ignoras sin duda,
que lo que dices es raro,
y que no se pueden creer
tan fácilmente milagros
de esta clase, y que es preciso
con prudencia averiguarlos; (vv. 452-457).

En estos pequeños fragmentos puede notarse que Lizardi realiza una clara jerarquización de personajes. Como bien lo señala Raffi-Bérout, “lo que opone Juan Diego a los españoles no es sólo un motivo religioso sino también una desconfianza basada en una noción de raza: español superior a todos y detentor de la Fe contra indio inferior y recién convertido” (98). De inicio, al personaje de Juan Diego le es encomendada una tarea: convencer al obispo Zumárraga de construir un templo para la Virgen en el cerro del Tepeyac. Juan sólo podrá llevar a cabo esta misión si logra vencer todos los obstáculos que se le presentan y encuentra sus principales adversarios en la desconfianza de los pajes y el recelo del obispo. Lo mismo ocurre en la narración de los tratados guadalupanos, Juan Diego enfrenta las mismas vicisitudes y cada una de ellas es superada de igual forma. Por tanto, los elementos miméticos de los que se vale Lizardi para construir la ficción teatral son equivalentes a los recursos diegéticos de los *evangelistas guadalupanos*.

Ahora me ocuparé del tercero de los motivos guadalupanos provenientes de la tradición teológica. Es evidente que la narración de las distintas apariciones marianas a Juan Diego es el eje principal del repertorio literario guadalupano. Sin embargo, el punto álgido de estas obras se encuentra en la cuarta aparición. Me refiero a aquélla que da cuenta del reverdecimiento del

Tepeyac y su posterior imprimación de la imagen en el ayate. Por su enorme carga de simbolismos, se manifiesta la superioridad de este pasaje. El relato nos dice que la intervención divina hace renacer en suelo estéril un jardín. La mayoría de los escritores de tema guadalupano aborda el fenómeno de la transubstanciación. Todos ellos hablan de las flores y la impresión de la imagen. Tomo por caso la obra de Miguel Sánchez:

Juan, sin replicar el tiempo, era Diciembre helado invierno, destrucción de las plantas, sin argüir con la naturaleza del monte o cerro, que todo es pedernales y pedazos de peñas, sin alegar la experiencia de que las veces que él había subido a su llamado, no había visto rosas ni flores [...] al instante se le ofrecieron a los ojos diversas flores, brotadas a milagro, nacidas a prodigio, descapulladas a portento, convidándose las rosas con su hermosura, tributando las azucenas leche, los claveles sangre, las violetas celos, los jazmines ámbar, el romero esperanzas, el lirio amor y la retama cautiverio: emulándose ansiosas y al aparecer hablándole a las manos, no solamente para que las cortase, sino que las prefiriese, y con ocultos impulsos adivinando la gloria para qué se cortaba (Sánchez 187).

Más adelante en su relato, Sánchez realiza una metalepsis entre su tratado teológico y la tradición europea al mencionar que el reverdecimiento del Tepeyac es equiparable al florecimiento de la vara de Arón. Sánchez menciona en su tratado:

Ya es tiempo que saquemos la consecuencia legítima, que será ejecutoría del título de grande en aquesta señal, uniendo las dos varas, la profetizada por Isaías y la florida de Aarón en el mandato de Dios [...] siendo la imagen de María, en nuestro mexicano de Guadalupe, la única, singular, sola y rara, que en toda la cristiandad se ha pintado de flores, apareció en ellas y conservándose como vara florida, ha de gozar entre todas las milagrosas imágenes de María, la dignidad suprema de milagro y la primacía de milagrosa: magnum (Sánchez 205-206).

El sustento teológico de esta relación simbólica entre la Virgen y la vara se encuentra en el libro de los Números (17: 16-26). La fábula de este capítulo da cuenta del gobierno de Yahvé sobre el pueblo de Israel. Cierta día, Dios pide a Moisés que traiga al santuario una vara por cada tribu del pueblo judío, una por cada jefe hasta llegar a doce (que son el número de pueblos que salieron de Egipto). Moisés escribiría el nombre de cada jefe en la vara correspondiente. En la varilla de Leví irá el nombre de Arón. Todas las varas son depositadas en la tienda frente al testimonio. Aquel jefe cuya vara florezca será el sacerdote elegido para defender los testimonios. Un día después, Moisés acude con los israelitas; la vara de Arón había florecido. Así, la vara es la estirpe del pueblo elegido por Dios, mientras que la flor sirve para anunciar la renovación del pacto. Volviendo al relato guadalupano, el florecimiento del Tepeyac se adelanta al tiempo de la floración. La Virgen de Guadalupe hace renacer un jardín del mismo modo que Dios hizo florecer la vara de Arón. El sustento teológico elaborado por Sánchez se diluye en el *Auto mariano* de Fernández de Lizardi. El relato de este pasaje se reduce a los siguientes versos en voz de la Virgen y la Música:

VIRGEN	Sube, tierno hijito mío muy amado, allá a la cumbre del cerro, donde me has visto otras veces, y hallarás un vergel hecho de rosas; corta las que halles y en tu capa luego tráelas y yo te diré lo que haz de hacer y decir
MÚSICA	Sube, Juan, confiado que aunque hoy es invierno, una primavera se han vuelto cerros. ¡Qué mucho produzca

rosas este suelo
 si lo santifica
 María nuestro dueño! (vv. 634-650).

En este pasaje hay una evidente inclinación hacia la racionalización ilustrada. El lenguaje de Lizardi es mucho menos emotivo y adornado que el de Sánchez. Lizardi se desprende del discurso retórico elaborado y opta por un lenguaje sencillo y directo que refleja el habla natural de los distintos estamentos sociales de sus personajes. El lenguaje en el *Auto mariano* está más inclinado a la sencillez y a la discreción. Muy probablemente la razón de su prudencia lingüística se encuentra en la finalidad última de cada obra. El tratado de Sánchez está pensado para la lectura silenciosa, y su evidente destinatario es el erudito que estudia en solitario. Mientras que la obra de Lizardi está hecha para la representación, se desenvuelve en el mundo de la vocalización y la visualización, y su receptor ideal es el espectador teatral. El sustento teológico propuesto por Sánchez se ha difuminado tanto en el *auto* de Lizardi que sólo se presenta en un parlamento de la Música como “Qué mucho produzca / rosas este suelo / si lo santifica / María nuestro dueño!” (vv. 647-650). Entonces, esta reducción de recursos retóricos no se debe a la ignorancia, sino a la necesidad de esclarecimiento de sus contenidos. El *Auto mariano* está pensado para cualquier tipo de receptor. Es decir, que la simplicidad del lenguaje en Lizardi es una respuesta inmediata al problema de la multiplicidad de receptores.

Como cuarto motivo a analizar me ocuparé de la imprimación divina del ayate juandiegüino. Todos los escritos guadalupanos hablan, o por lo menos hacen referencia, al mito del Tepeyac. Y cada uno de ellos culmina en la estampación de la imagen guadalupana, gracias a un fenómeno que es conocido como la transubstanciación o transfiguración de las flores, mismas que otorgan sus virtudes para recrear la imagen. El objeto a representar es la virgen María en su advocación de Guadalupe. Los *evangelistas guadalupanos* ocupan una sección importante de sus escritos para describir las características del ayate (estructura, tela, manufactura y materiales). Del mismo modo,

dedican tiempo a describir las características de la imagen. La imagen del ayate es la constancia más verídica del milagro guadalupano, aunque es difícil ligarlo con la producción literaria del siglo XVI. Su iconografía se adhiere más a la teología ancestral y a los postulados dogmáticos de la cristiandad. Miguel Sánchez, a lo largo de su monumental obra, describe las semejanzas simbólicas que la guadalupana guarda con las vírgenes apocalípticas (Sánchez 159-163; 165-177; 201-236). La guadalupana es una representación de María que porta manto estrellado, vestida de luces, rodeada de una mandorla que representa al sol, parada sobre una luna, coronada de estrellas. Su presencia viene a manifestar la fundación de una ciudad, tras el vencimiento del dragón de la idolatría (Sánchez 169-171). El único atributo que alude al portento del Tepeyac en la imagen del ayate juandiegüino es la túnica rosa bordada con flores de oro que porta la imagen en el original. La túnica florida hace patente la participación de las flores en su creación (Sánchez 199). Este manto es un atributo que no lucen el resto de las vírgenes apocalípticas, así que es propio de la guadalupana, y tratándose de su caso merece resaltarse dicho rasgo.

Por su parte, Lizardi favorece la descripción de la imagen, en una écfra-sis reconstruye su indumentaria y omite hablar de la transubstanciación de las flores. Sigue conservando el motivo de la transfiguración de las flores en la imagen de la virgen de Guadalupe, pero reduce la descripción. No se retrata el proceso de la imprimación divina, sino que se opta por señalar la realidad. Es decir, Lizardi se limita a describir a la Virgen, lo cual sucede en dos momentos. Primero por Juan Diego cuando relata uno de sus encuentros:

Viste de oro bordada,
 una túnica roja o encarnada,
 a la que a su cintura
 un cingulo morado la asegura
 y cierra junto al cuello
 un gracioso botón, de luz destello,
 que en el medio grabada

tiene una negra cruz. Esta adornada
 con un manto decente,
 que de pies a cabeza honestamente
 la cubre; su color, ¡oh, consuelo!,
 ¡Cuál otro puede ser sino del cielo!
 Mirase guarnecido
 de un dorado filete, muy pulido,
 y en el centro del manto en luces bellas
 una corona peina
 la cabeza imperial de esta gran reina;
 a toda esta belleza, cual ninguna,
 sirve de peana la menguante luna;
 ¿y qué mucho si un ángel con ternura
 también está a los pies de su hermosura?
 Este dibujo la rudeza mía
 es el que puede hacerte de María.
 Si tu, pagre, vieras
 como yo logre verla, ¿qué dijeras?
 Dijeras que era linda, que era hermosa
 como el sol, como luna, como rosa,
 la criatura más bella
 que hay después de Jesús; si encarecella
 quisieras más, ¡oh, pagre!, ¿qué dirías?
 Nada por cierto, porque no podrías
 retratar con viveza
 tanta hermosura, gracia y gentileza
 de niña tan preciosa y peregrina
 madre piadosa, Emperatriz divina (vv. 416-451).

Más adelante, la descripción es de Bernardino, cuando da cuenta del milagro de su curación:

Yo no puedo, yo no puedo
 decir cómo era tan lindo:
 ona tónica rosada
 vestía de oro guarnecido
 y ataba con ona cinta
 debajo de sus bracitos;
 on manto de azul celeste
 ribeteado de lo mismo
 tenía desde la cabeza
 hasta sus pies peregrinos,
 con cuarenta y seis estrellas
 que lo parecían zafiros
 ona corona imperial
 tenía so cabeza lindo,
 y servía a tan gran belleza
 on luna negro de piso
 —que delante de María
 está oscuro todo brillo—;
 también lo está a sos pies
 on hermoso mochachito
 contento como la pascua
 de estar en tan buen servicio (vv. 968-990).

En ambos pasajes podemos notar un marcado énfasis en el retrato de la Virgen, no sobre lo inverosímil del milagro. Fernández de Lizardi no retrata el fenómeno divino de la estampación, sino únicamente el resultado final, es decir, la imagen estampada en el ayate. Es decir, en el *Auto mariano* la mariofanía guadalupana se acepta como real por ser hecho histórico ya certificado por la tradición. Como parte del contrato de ficcionalidad, el espectador debe aceptar el mito guadalupano sin poner en tela de juicio su veracidad. En esta obra, Lizardi entretiene la ficción y la realidad para comprobar la veracidad de las apariciones. Por ello sólo incluye a los personajes

auténticos del relato. El obispo Zumárraga, Juan Diego y Juan Bernardino fueron establecidos por los *evangelistas* como personajes de carácter “histórico”. Pero la verosimilitud histórica también puede encontrarse en otros componentes de la obra. Tal es el caso de la utilización de espacios escénicos reales, es decir, ligados a la realidad tangible del espectador. Tales como el cerro del Tepeyac, Tlatelolco, la casa arzobispal. Para volverlos aún más tangibles, Fernández de Lizardi se valió de señalizadores lingüísticos de localización espacial real (cerro, monte, veredas), para así homologar el auténtico paisaje de la zona con el de sus descripciones. De este modo:

JUAN DIEGO ¿Qué es esto? Vuelvo a decir,
 ¿no es Tepeyac este cerro?
 ¿Pues cómo está tan vestido
 de resplandores y aseo?
 Cada hoja de sus espinos
 es un esmeralda bello;
 cada tronco es on robí;
 cada peñasco on locero.
 Los pajarillos parece
 que el música los aprendieron,
 segon lo forman alegres
 dulces coros en el viento.
 ¡Qué plumas tan exquisitas!
 Jamás los vide más bellos.
 Toda esta inculta maleza
 es on pensíl, es on cielo, (vv. 96-111).

Todas estas marcas geográficas cercanas a la realidad del espectador favorecen la percepción de que el acontecimiento guadalupano realmente sucedió. Un fenómeno similar ocurre con el habla de los personajes. A lo largo de su auto, Fernández de Lizardi trata de representar la alteridad social. La herramienta principal de la que se vale es la reproducción del habla

coloquial de los personajes, según el estamento social al que pertenece cada uno de ellos. Aunque este rasgo está presente en todos los personajes, es mucho más evidente en los diálogos de Juan Diego y Bernardino. Véase por caso el siguiente pasaje:

JUAN DIEGO Voy, magresita, Señora,
 a obedecer to precepto
 quédalos en hora buena,
 y bendícelos to siervo (vv. 155-158).

En los discursos de los indígenas puede notarse corrupción en la pronunciación, errores de concordancia en el género y número, así como alteraciones en la construcción sintáctica. Como puede notarse en el diálogo anterior, Fernández de Lizardi realiza una transcripción del habla coloquial de Juan Diego. La enfatización de las variantes dialectales en el habla de los personajes también es resultado de la búsqueda de la verosimilitud. Adicionalmente, esta ficcionalización de la oralidad proporciona rasgos de personalidad que ayudan a construir a los personajes que participan de la escena.

El siguiente motivo a revisar está estrechamente ligado a la veracidad histórica que se le otorga al milagro guadalupano. Me refiero a la enfermedad del tío Bernardino. Fernández de Lizardi da cuenta del asunto en voz de Juan Diego en los siguientes términos:

magresita; tengo on tío
 muy malísimo en mi pueblo
 de cocolixtle, y está
 que ya no tiene remedio:
 quién sabe si a la hora de esta,
 magresita, se habrá muerto;
 por eso no viene ayer (vv. 599-605).

Con este pasaje, Fernández de Lizardi ubica en un espacio temporal específico a la mariofanía guadalupana. Es sabido que durante los primeros años de la conquista surgieron una serie de enfermedades epidémicas que asolaron a la población nativa. La mayoría de estas enfermedades fueron agrupadas con el nombre de *cocoliztle*. Si la enfermedad de Bernardino fue *cocoliztle*, es natural pensar que el acontecimiento guadalupano tuvo lugar durante los primeros años del siglo XVI. Con la mención de la enfermedad, Fernández de Lizardi espera que el espectador ubique su auto en una línea temporal específica. En los tratados guadalupanos, así como en la obra de Fernández de Lizardi, es importante remarcar la enfermedad de Bernardino, no sólo por su carácter histórico, sino porque ésta será el germen del primer milagro atribuido a la imagen. Me refiero a la curación de Bernardino, de la cual hablaré un poco más adelante.

El penúltimo de los motivos que proporcionan unidad coercitiva entre los *evangelistas guadalupanos* y Fernández de Lizardi se encuentra en el pasaje que narra la entrega del ayate al obispo Zumárraga. En los tratados teológicos, el hecho se reduce a una pequeña acción. Tomemos por caso ese mismo pasaje narrado por Francisco de Florencia en su *Estrella del norte*:

Después de buen rato gastado en la admiración de tan soberano objeto, se levantó el ilustrísimo prelado, y con devoción y respeto, desato el nudo del cual estaba pendiente la manta en el cuello de Juan Diego; y llevando en ella la santa imagen, la puso en su oratorio; adornándola, según permitió la brevedad del tiempo, con la decencia y aseo que pedía Señora de tal grandeza y visita de tanto porte; haciéndose por entonces depositario de gran reliquia (Florencia 372).

El resto de los teólogos guadalupanos coinciden en la descripción del pasaje, sin introducir añadidos que interrumpen la narración central. Sin embargo, Fernández de Lizardi introduce una pequeña variación en su auto. La escena transcurre del siguiente modo: el obispo está sentado bajo su dosel a la espera de Juan Diego. Al entrar, el indio se hinca ante la autoridad

obispal y relata los acontecimientos ocurridos desde su último encuentro. Posteriormente, desata su tilma y muestra la imagen impresa por intervención divina en el ayate. Después de contemplar el milagro de la imprimación divina, Zumárraga se hinca ante el indio y adora la imagen estampada en el ayate. Finalmente, el obispo mismo es quien desata la tilma de Juan Diego mientras dice el siguiente diálogo.

¡Feliz indio a quién María *El Obispo en pie*
 hoy ha quitado el ayate;
 No ya como la mujer
 de Putifar, por vengarse
 del casto José, la capa
 le quitó y fraguó el ultraje
 mas horroroso; sino
 para mostrársenos Madre,
 y ampararnos liberal
 en nuestras necesidades!;
 deja que yo con respeto
 a tan celestial imagen,
 te la quite de los hombros,
 y mientras el templo se hace,
 la ponga en el oratorio,
 donde esté presea tan grande;
 si no como ella merece,
 a lo menos como es dable (vv. 784-794).

Al contrario de los tópicos hasta aquí revisados, en Fernández de Lizardi hay una relación de un hecho bíblico. El obispo Zumárraga le anuncia a Juan Diego que la Virgen le ha despojado de su tilma con toda la reverencia que el acontecimiento acredita, confrontando la acción con el pasaje bíblico de José, hijo de Jacob, y la mujer de Putifar. En el libro del *Génesis* (39: 1-23) se da cuenta de la historia de Putifar, guardia del faraón en tiempos

de Jacob. Vendido como esclavo por sus propios hermanos, José es llevado a la casa de Putifar, donde es requerido sexualmente por su mujer. Aunque ella es rechazada en múltiples ocasiones, logra despojar a José de su capa. Con el manto robado es inculcado por violación y, al ser un esclavo, José es torturado y llevado a una mazmorra. En el antiguo testamento, una mujer despojó por lujuria a un hombre de su manto, mientras que en el Tepeyac otra mujer despoja a un hombre de su ayate para brindarle protección a toda una nación. El hecho es significativo y para Fernández de Lizardi mereció el foco de su atención.

Me parece que la innovación de Fernández de Lizardi va en función del *principio de acción y no narración* propio del teatro. Los tratados teológicos guadalupanos son sucintos en su descripción de este pasaje, se ciñen a los márgenes de la mariofanía. Sin embargo, en Fernández de Lizardi todo lo que acontece en este pasaje está pensado con el fin de la dramatización. Contrario a lo narrado por los *evangelistas*, en Fernández de Lizardi el discurso debe ir acompañado de las acciones que se representan en escena. El obispo, quien adora hincado la imagen, se pone en pie y se dirige a Juan Diego; pide con reverencia le sea permitido despojarlo del ayate. No obstante, no sólo se lleva a cabo la acción de despojar a Juan Diego de su ayate en escena, sino que el discurso del arzobispo refrenda la importancia de la acción. El obispo enaltece su acción justificándola como el símbolo de protección de María sobre el territorio mexicano.

El último de los motivos que establecieron los evangelistas guadalupanos, y que retomaron sus sucesores, es el relato de la curación de Juan Bernardino. Con muy ligeros detalles, los *evangelistas* coinciden en la narración de este pasaje. En todos ellos, Bernardino cuenta que la virgen se le apareció y le otorgó salud. Al despedirse de él, la Virgen le pidió que relatara su encuentro al obispo y le refrendara su deseo de que se le fundara un templo. Veamos este pasaje en la obra de Francisco de Florencia:

Juan Bernardino, entonces, se afirmó en que había pasado así, y que a la hora misma que se lo había revelado a su sobrino la Virgen, la había visto él

en su cabecera, en aquella forma y traje que contaba se le había aparecido en su santa imagen; y le había dado entera y perfecta salud; y mandándole refriese al obispo cuánto había pasado por él [...] Y a la verdad era argumento de mucha persuasión las vivas y puntuales señas que daba del talle, el rostro y traje de la Santísima Virgen, que hacía creer que se le había aparecido el original de la santa imagen de Guadalupe, porque sin haberla aún visto, la describía y la pintaba tan conforme a su milagroso retrato, como si lo tuviera delante de sus ojos (Florencia 373).

Florencia no aclara cuáles son esas “vivas y puntuales señas” que relata Bernardino, cosa que sí sucede en Fernández de Lizardi. Al tratarse de un discurso directo, el personaje de Bernardino tiene la oportunidad de puntualizar los rasgos característicos de la imagen. Tal es el caso de la éfrasis guadalupana que se menciona arriba. Además, Bernardino tiene la oportunidad de proporcionar imágenes visuales de la aparición que él presencia en su jacal. Pongo ejemplo de esto último:

cuando vide on resplandor
dentro de mi jacalito,
que le faltaba de fuego
lo que le sobraba en brillo;
vide dentro del jacal
volando onos mochachitos
tan robusto, tan bonitos,
que cantaban no sé qué,
que no me cansaba oírlos: (vv. 940-949).

De nuevo, los recursos teatrales favorecen la materialización de las apariciones guadalupanas. El espectador ya ha visto en escena la imagen que se desplegó en el ayate y puede comparar las descripciones de Bernardino con el ‘original’. En ese momento, las apariciones y la imagen guadalupana se vuelven tangibles y reales a ojos del espectador. Con ello se hace

partícipe del milagro a los espectadores. Es decir, se crea la ilusión de que el espectador participó y fue testigo del fenómeno guadalupano.

Finalizaré mi trabajo con unas pequeñas conclusiones generales. El *Auto mariano* de Fernández de Lizardi es una clara muestra de la multiplicidad de manifestaciones artísticas que retoman el tema guadalupano. Todas ellas tienen un código compartido, poseen un mismo referente: la epifanía guadalupana en el cerro del Tepeyac. En el *Auto mariano* hay un fuerte condicionamiento del hecho teatral a su fase textual. Los conceptos ya fueron previamente determinados por la teología y contenidos dentro de los límites de la mariofanía guadalupana. Sin embargo, el genio de Fernández de Lizardi se encuentra en la superposición de significados. Es decir, en trasladar los conceptos de un código narrativo a uno teatral. Fernández de Lizardi retoma los motivos ya establecidos por los *evangelistas guadalupanos* y los aplica en función de la acción. Todo con la finalidad de llevar la mariofanía guadalupana a la representación escénica. Podría decirse entonces que el *Auto mariano* de Fernández de Lizardi es sencillo en su lenguaje, corto en sus descripciones y conciso en la elección de acciones a representar.

REFERENCIAS

- Becerra Tanco, Luis. “Origen milagroso del santuario de nuestra señora de Guadalupe”. *Testimonios históricos guadalupanos*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 309-333.
- Brading, David. *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. Taurus, 2002.
- Florencia, Francisco de. “La estrella del Norte de México”. *Testimonios históricos guadalupanos*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 359-399.
- Lafaye, Jackes. *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Lasso de la Vega, Luis. “El gran acontecimiento. Historia de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”. *Testimonios históricos guadalupanos*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 282-308.
- Maza, Francisco de la. *El guadalupanismo mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Nebel, Richard. *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe: Continuidad y transformación religiosa en México*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Raffi-Bérout, Chaterine. *En torno al teatro de Fernández de Lizardi*. Rodopi, 1998.
- Rubial García, Antonio. “Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana”. *Andamio. Historias*, núm. 69, enero-abril 2008, pp. 121-132.
- Sánchez, Miguel. “Imagen de la Virgen María Madre de dios de Guadalupe”. *Testimonios históricos guadalupanos*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 52-281.
- Torre Villar, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda. *Testimonios históricos guadalupanos*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Von Wobeser, Gisela. *Orígenes del culto de Nuestra Señora de Guadalupe, 1521-1688*. Fondo de Cultura Económica, 2021.

SOBRE LOS AUTORES

ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM

Doctor por la Universidad de Wuppertal en Literatura Moderna. Realizó la Habilitación (2º Doctorado en Alemania) en la Humboldt-Universität de Berlín en Filología Antigua. Impartió clases en las Universidad de Wuppertal, Universidad Estatal de Hamburgo, Freie Universität Berlin y en la Humboldt-Universität Berlin. Tradujo y coordinó ediciones al alemán de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, César Vallejo, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Desde 2010 es profesor investigador titular C en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) para las materias de lírica mexicana, española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Coordina por parte de la UAM, junto con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), el proyecto Base de Datos de la ópera mexicana. Actualmente termina el proyecto de rescate, índices y digitalización de la *Revista América* (1940-1967), publicación cultural y literaria patrocinada por la Secretaría de Educación Pública. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI).

JUAN CARLOS TORRES LÓPEZ

Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y doctor en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son la literatura y la cultura náhuatl de época prehispánica y novohispana. Ha impartido clases de literatura, historia del arte y lengua náhuatl en diversas universidades. Fue asistente de investigación del Dr. Miguel León-Portilla

en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (2016-2019). Actualmente es profesor de “Literatura mexicana I y II” en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. También ha formado parte de distintos proyectos de investigación y ha participado en diversos congresos y encuentros nacionales e internacionales. Asimismo, ha publicado varios artículos, capítulos de libros y traducciones.

REY FERNANDO VERA GARCÍA

Es investigador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es doctor en Letras por la misma universidad y especialista en literatura mexicana del siglo XX por la Universidad Autónoma de México (UAM) Azcapotzalco. Sus investigaciones se centran en la dramaturgia, el teatro popular mexicano y las diversiones populares del siglo XVIII al siglo XX. Ha publicado diversos artículos académicos sobre teatro novohispano y popular mexicano, destacando estudios sobre la tonadilla escénica y las comedias de muñecos.

ANGÉLICA GRACIELA CRESCENCIO NÚÑEZ

Es licenciada en Letras Hispánicas por Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Egresada de la Maestría en Humanidades-Literatura por la UAM, donde desarrolló la tesis titulada *El repertorio de villancicos guadalupanos del periodo virreinal a la luz de la teología occidental*, galardonada con la Medalla al Mérito Universitario. Realizó estudios doctorales en Humanidades-Literatura en la UAM, donde desarrolló la tesis titulada *El modelo petrarquista en el Cancionero de la Universidad de Pennsylvania, Ms. Codex 193*. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de la literatura novohispana y la literatura de tema guadalupano. Desde 2021 forma parte del equipo de investigación del proyecto CONAHCYT Ciencia de Frontera “De la edición a la escena: rescate, edición, estudio y puestas en escena del teatro virreinal de los siglos XVI a principios del XIX”. Ha sido invitada a dictar conferencias en diferentes instituciones académicas y ha participado en coloquios y congresos tanto nacionales como internacionales.

DAVID OSVALDO EUDAVE ROSALES

Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato y doctor en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Forma parte del Centre de Recerca en Arts Escèniques de la misma universidad y de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos. Investiga y publica, principalmente, sobre la interrelación de los discursos artísticos en la puesta en escena en el contexto contemporáneo y sobre la pedagogía de las artes en el nivel superior. Desde el 2016 es profesor de tiempo completo adscrito al Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato. Además, es actor, director de escena y dramaturgo, con varias obras publicadas.

ANUAR JALIFE JACOBO

Es profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis. Recientemente editó la edición facsimilar de la revista estridentista *Actual N° 3* (Universidad de Guanajuato, 2022). Es autor de los libros *Novo* (Universidad de Guanajuato, 2018) y *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista Ulises (1927-1928)* (El Colegio de San Luis, 2014). Ha publicado ensayos en revistas como *Este País*, *Letras Libres*, *Nexos*, *Tierra Adentro*, *Armas y Letras*, *Confabulario*, entre otras. Ha sido becario del PECDA Guanajuato y del FONCA en la categoría de ensayo.

De la devoción y la escena. Nuevas perspectivas de estudio del teatro guadalupano se terminó de editar y digitalizar en febrero de 2026, en el Departamento de Letras Hispánicas, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de David Osvaldo Eudave Rosales, Anuar Jalife Jacobo y Flor E. Aguilera Navarrete.



OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN



*Más allá de la torre de marfil.
Relaciones entre literatura y sociedad
en México y Chile*
Andreas Kurz (coord.)

La violencia en la literatura mexicana
Felipe Oliver Fuentes
y Anuar Jalife Jacobo (coords.)

*Inflexiones de la autobiografía.
Un proyecto editorial y una generación
de escritores mexicanos*
Claudia L. Gutiérrez Piña (coord.)

*El espejo es una herramienta.
Cinco obras literarias hispanoamericanas
frente al poder y la violencia*
Anuar Jalife Jacobo (coord.)

Pocas tradiciones escénicas concentran con tanta intensidad el cruce entre lo simbólico, lo religioso y lo político como el teatro guadalupano. En él se entrelazan palabra y rito, imagen y leyenda, fervor popular y construcción de imaginarios que han sido centrales para la cultura novohispana y mexicana. Este libro propone una relectura crítica de ese corpus dramático, subrayando su complejidad histórica, estética y cultural.

Los cuatro estudios que integran el volumen abordan la dramaturgia guadalupana desde perspectivas históricas, filológicas, lingüísticas y escénicas, con el fin de ampliar el horizonte de los estudios novohispanos y ofrecer nuevas rutas de interpretación.

En conjunto, estos trabajos contribuyen a la recuperación y actualización crítica de una tradición teatral fundamental, y muestran su vigencia como objeto de estudio y como espacio de cuestionamiento simbólico. El volumen invita a reconsiderar el teatro guadalupano como un territorio vivo, multívoco y abierto al diálogo entre la historia, la literatura y la escena.

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias