



HAL
open science

Del Auto de los Reyes Magos a Comedia de los reyes. Hacia la transculturación

Raphaèle Dumont, Gilles Del Vecchio

► **To cite this version:**

Raphaèle Dumont, Gilles Del Vecchio. Del Auto de los Reyes Magos a Comedia de los reyes. Hacia la transculturación. Montes de Oca Vega, Mercedes / Pérez Luna, Julio Alfonso (editores). El imperial colegio de Santa Cruz de Tlatelolco: fenómenos de transculturación y traducción, Secretaría General de la UNAM, 2020, 9786073046251. hal-04608615

HAL Id: hal-04608615

<https://hal.science/hal-04608615>

Submitted on 11 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Del Auto de los Reyes Magos a Comedia de los reyes

Un viaje hacia la transculturación

Gilles Del Vecchio

Raphaèle Dumont-Dimier

El Colegio de Tlatelolco fue el crisol en el cual la tradición medieval, importada por los religiosos, se refundía y se adaptaba a un nuevo público. En ese proceso desempeñaron un papel relevante no sólo los franciscanos involucrados en el proyecto de educar a los hijos de la nobleza mexicana sino los mismísimos alumnos del Colegio que tomaron parte activa en su propia formación. Así, “por medio de una alquimia que no es la del mestizaje sino más bien la de la doble pertenencia cultural, los monjes se hacen los redactores de la historia de sus protegidos indios mientras éstos cantan la gloria de Jesucristo y ayudan a los predicadores a componer sermones que servirán para la erradicación del paganismo” (Duverger, 1987: 222).

En el seno del Colegio se escribieron y se pusieron en escena piezas de teatro procedentes de la Europa medieval. El manuscrito original de la obra lleva por título completo: *Comedia de los reyes, conpoesto a noetro padre fray Ioan Vauhtista / guardia de santa Teología de Santiago Tlatelulco México / del y sietecientos años*. Aunque persisten dudas acerca de la autoría de la pieza y de la fecha (que Horcasitas interpreta como siendo del año 1607) nos atrevemos a pensar que aunque el manuscrito pudo ser una copia de la obra original, es muy probable que se fuera gestando en el ámbito del Colegio en la época primitiva de la evangelización novohispana. Varios elementos apuntan a ello como, en particular, la lengua, propia, según Garibay, del náhuatl prehispánico así como los motivos indígenas que abundan en ella y que disminuyeron sensiblemente a medida que los textos producidos se alejaban de la época de la conquista.

Las diferencias que se pueden apreciar entre el episodio fundador y la obra que nos interesa se deben a que las necesidades de la evangelización novohispana inspiraron a los frailes – y probablemente a sus alumnos – unos cambios que convierten esa pieza en una entidad algo híbrida, que mezcla elementos de la cultura occidental con ingredientes propios de la cultura de los vencidos.

Se considera a la vez común e inevitable el proceso de reescritura en el ámbito de la producción literaria. Según las teorías relativas al concepto de la intertextualidad, estamos condenados a

escribir lo que ya se escribió en un momento dado. Las teorías de Julia Kristeva (Kristeva, 1969) hasta rechazan cualquier forma de intencionalidad por parte del autor. El contexto de elaboración también influye considerablemente. El intertexto bíblico figura entre los más solicitados a lo largo de la producción medieval y aurisecular. El capítulo 2 del *Evangelio* de San Mateo presenta una serie de 18 versículos que constituyen la base intertextual de los textos dramáticos que vamos a analizar a lo largo de esta ponencia: *Auto de los Reyes Magos* (Pérez Priego, 2009) y *Comedia de los Reyes* (Horcasitas, 2004). Este corpus revela una clara motivación didáctica, aunque dentro de contextos particularmente específicos. En efecto, no es lo mismo concebir un texto dramático con la intención de hacer hincapié en un episodio bíblico cuyo contenido se somete a la reflexión de un público que ha integrado perfectamente el contenido del mensaje bíblico en general – o por lo menos que lo acepta en su globalidad – y redactar una obra destinada a evangelizar al público o confirmar la fe de los recién convertidos.

Dentro de esta perspectiva, nos proponemos poner de realce los mecanismos de reescritura que conducen a la elaboración del corpus así delimitado. En un primer movimiento, destacaremos la materia textual común que permite federar el conjunto de las obras e insistiremos particularmente en el proceso de dramatización. Luego pondremos de realce el paulatino deslizamiento desde el ámbito religioso hasta la dimensión política que se observa a lo largo del tiempo. Acabaremos considerando el fenómeno de transculturación de la fe en un tercer movimiento.

1. La reescritura del hipotexto bíblico

1. 1. La materia unificadora

El desarrollo narrativo ofrece una serie considerable de rasgos específicos en el tratamiento de la materia bíblica. El episodio del *Evangelio según San Mateo*, aunque se limita a 18 versículos, propone una trama narrativa que va más allá de lo que ofrece el texto del *Auto de los Reyes Magos*. Da cuenta de la inquietud que se apodera de Herodes con insistencia. Gran parte del capítulo 2 se organiza en torno a la figura política de Herodes: sus preocupaciones (versículo 3), su solicitud de los sabios del reino (4), la entrevista con los reyes (7), la misión que les encarga (8). Incluso cuando se alejan los reyes, guiados por la estrella, el personaje de Herodes sigue orientando la acción. En sueño, los reyes comprenden que volver hacia Herodes y transmitirle la información reclamada constituye un peligro (12). La huida a Egipto no provoca la desaparición del personaje del Emperador que ordena masacrar a los recién nacidos (16).

El *Auto de los Reyes Magos* descarta prácticamente todo lo posterior al advenimiento del hijo de Dios. Los sueños premonitorios, la huida a Egipto, la muerte de los niños, el viaje a Galilea y el establecimiento en Nazaret ni se mencionan en el auto. Nos encontramos ante un caso de simplificación selectiva destinada a hacer hincapié en un episodio único con el objetivo de evitar la dispersión del público. Las motivaciones de semejante reducción (Genette, 1982) pueden explicarse también por la complejidad teatral que implicaría la multiplicación de los marcos espaciales: reino de Herodes, Belén, Egipto, Israel, Galilea, Nazaret.

Comedia de los Reyes, por su parte, presenta un caso de reescritura más complejo y elaborado en la medida en que combina el proceso de la reducción y el de la amplificación. Si el texto no insiste en el episodio de la huida a Egipto, ni en el establecimiento del niño en Nazaret, sí amplifica considerablemente el motivo de la inquietud de Herodes que lo lleva a ordenar lo irreparable. Dentro del proceso de amplificación, la adoración de los reyes sirve de punto de arranque para un desarrollo extra bíblico que consiste en la elaboración de un diálogo mecánico entre cada uno de los reyes y la Virgen María.

Por consiguiente, la materia intertextual que une a los tres textos procede de la aparición de una estrella, la interpretación del fenómeno, el desplazamiento de los reyes y la inquietud de Herodes que goza de un desigual desarrollo según la versión dramática considerada.

1.2. El proceso de dramatización

La repartición de la palabra contribuye ampliamente, en ambos casos, a la dramatización del contenido evangélico. Los personajes presentes en el escenario transmiten su punto de vista así como sus anhelos o preocupaciones, reflexionan en voz alta y elaboran diálogos característicos.

El *Auto de los Reyes Magos* ofrece, dramáticamente hablando, un caso de distribución de la palabra que coloca al lector / espectador en el universo dramático nada más empezar la representación. En efecto, los reyes, tras una observación muy atenta del cielo, descubren la estrella tan esperada y esbozan una primera interpretación del fenómeno. Proceden de la misma manera, contemplan la misma estrella, llegan a la misma interpretación. Todo esto lo hacen simultáneamente, pero en la representación esta simultaneidad se representa mediante la yuxtaposición de tres escenas parecidas. Este efecto dramático cobra todo su sentido si nos situamos desde la perspectiva de la demostración científica que se pretende llevar a cabo. En primer lugar, quienes hacen esta observación son unos sabios. Por otra parte, no se precipitan

interpretando la aparición celeste sino que aplazan su dictamen con la intención de efectuar una comprobación suplementaria: Caspar “Otra noche me lo cataré; / si es verdad, bien lo sabré.” (Pérez Priego, 2009: 122, v. 9-10); Baltasar: “Por tres noches me lo veré / y más de vero lo sabré.” (v. 27-28); Melchior: “Veer lo é otra vegada / si es verdad o si es nada.” (v. 46-47).

El soliloquio se impone tanto en el *Auto de los Reyes Magos* como en *Comedia de los Reyes*. En los tres casos comentados hasta ahora, corre pareja con la integración de preguntas retóricas cuya función esencial consiste en expresar la admiración, el desconcierto y / o el entusiasmo: “¿Nacido es el Criador, / que es de las gentes señor?” (Pérez Priego, 2009: 121, v. 6-7); “¿Biene es verdad lo que yo digo?” (v. 11); “¿Non pudo seer otra señal?” (v. 13); “¿Por qué es aquesta señal?” (v. 21); “¿En todo, en todo es nacido?” (v. 29); “¿Es? ¿Non es?” (v. 44).

Comedia de los Reyes coloca, desde el principio de la obra, a los tres sabios en contacto con otros personajes, lo cual privilegia el recurso al diálogo dramático. De hecho, si la modalidad dialogística está perfectamente presente en ambos textos, es inevitable observar que la trama y la estructura de *Comedia de los Reyes* ofrecen un mayor número de combinaciones en cuanto a diálogo. Básicamente se establecen los siguientes grupos unificados por el intercambio de réplicas: 1 Emperador / Capitán / Vasallos; 2 Reyes / Herodes / Judíos; 3 Sacerdotes; 4 Virgen / Ángel. Al contrario, en el *Auto de los Reyes Magos*, el diálogo se limita a los dos esquemas que siguen: Reyes / Herodes y Herodes / Sabios. Al multiplicar las combinaciones dialogadas en *Comedia de los Reyes*, se hace hincapié en el interés primordial de la noticia y se subraya la rapidez de la divulgación asimilable a una fuerza imposible de contener.

Globalmente la modalidad dialogística vinculada con la dimensión dramática del texto dinamiza el conjunto de la acción, multiplica las interferencias entre los personajes, favorece la solicitud así como la petición de datos. También es un vínculo idóneo para expresar la admiración o la inquietud, según los casos. Contribuye a una amplia divulgación de la noticia y subraya la fuerza de la palabra frente a la ley, cuya representación escrita es lo propio del poder político.

En este proceso surgen elementos propios de la tradición indígena, tales como la referencia al calendario mexica, el accesorio de la estrella y la integración en el decorado del motivo de la montaña como espacio ritual.

Brutalmente desposeídos de sus dioses, de sus creencias y de sus rituales, los indios se encontraron repentinamente abandonados y sumidos en el caos más absoluto. Para despertar en ellos el interés por un nuevo dios y una nueva fe que se les imponía desde arriba, los franciscanos

recurrieron a sutiles procesos de sustitución que permitían envolver lo desconocido en elementos más familiares para los indígenas y así conseguir la adhesión de un público a veces reticente.

Así, ciertos aspectos de *Comedia de los Reyes* no dejan de sorprendernos. Pensemos, por ejemplo, en la alusión al “mes de Tititl” que remite directamente al calendario azteca y reemplaza la mención del mes de diciembre que aparece en el *Auto de los Reyes Magos* (Pérez Priego, 2009: 122, v. 15-16). Uno de los vasallos del Emperador, acechando la llegada de la estrella que anunciará el nacimiento de Jesús, ordena al principio de la obra: “Vamos a observar [el cielo] ya que el tiempo está bueno, ya que todavía está lejos el mes de Tititl” (Horcasitas, 2004: 365). Tal mención, que insertaba la escena en una temporalidad muy concreta para los indígenas, hacía más palpable y conmovedor el episodio del nacimiento de Cristo. Pero tal vez esa ocurrencia revele otra estrategia. Este mes correspondía, en el calendario de los antiguos *mexicas*, al decimoséptimo mes del año que cubría, según Sahagún, el período que transcurría entre el 19 de diciembre y el 7 de enero. Pero se trataba también, según el franciscano, de una fiesta en honor a la divinidad azteca Ilamatecuhtli así como a otra, asociada a la primera, Tona (“Nuestra Madre”) que tenía lugar durante el mes de enero (Sahagún, 1956: 129-130). Es interesante comprobar que los festejos asociados a esas divinidades se relacionaban con la cuestión del envejecimiento y, por lo tanto, de la regeneración que seguía, en la tradición azteca, la celebración del fin de un proceso. Para los antiguos nahuas en efecto, la muerte “no representa el fin último de las cosas sino una transición hacia otro estado, u otra fase de un ciclo” (Johansson, 2002: 59). Esa dialéctica existencia / muerte, muy afín a la filosofía nahua tiene una resonancia particular a la hora de evocar el motivo de la epifanía. La estrella, símbolo del nacimiento de Dios supone el advenimiento del dios verdadero. Ahora bien, este episodio adquiere una dimensión singular si consideramos que en el caso de *Comedia de los Reyes*, venía representado delante de un público que acababa de perder a sus antiguos dioses y de asistir, por lo tanto, al fin de un ciclo. La mención de Tititl y lo que supone en términos de fin de un proceso y de advenimiento de otro nos ha parecido digno de interés en el marco de la evangelización novohispana. Si consideramos con Patrick Johansson que “así como salió un día de la esencia materna para *existir*, el anciano o la anciana salen del ámbito diurno existencial para reintegrarse orgánicamente al vientre materno” (Johansson, 2002: 60), la fiesta de Tititl y su concomitancia con el nacimiento del niño Jesús adquiriría una resonancia interesante. Un tiempo se estaba terminando, dejando lugar a otro nuevo: el penúltimo mes del calendario azteca *Tititl* era, de hecho, “el último del desplazamiento

periférico del tiempo antes de su regreso al centro y su subsecuente renacer” (Johansson, 2002: 71). Con todo, resulta arduo enterarse si tal concomitancia entre tradición indígena y cristiana había sido voluntaria o si los misioneros dejaron que se insertara en la obra sin enterarse de lo que suponía esa superposición entre antiguas y nuevas creencias. Al fin y al cabo, a través de esa afortunada yuxtaposición de los dos calendarios, azteca y cristiano, los indígenas podían crearse una ocasión de seguir festejando a una antigua diosa prehispánica.

El nacimiento de Dios y, por lo tanto, de una nueva era, viene realzado, en el texto dramático, por el motivo de la estrella cuya presencia hace hincapié en la dialéctica luz / tinieblas, una dicotomía muy fácil de entender para un público poco propenso a comprender todas las sutilidades del dogma; un motivo, también, capaz de despertar en las almas indígenas la adhesión a la nueva religión. Así, Baltasar, en la obra, alude al recién nacido mediante la oposición luz / tinieblas que permitía sugerir la ruptura tajante entre un antes y un después de la Revelación y sugerir el error que suponía para los antiguos *mexicas* la adoración de sus falsos dioses: “Ha nacido el amado Hijo de Dios para dar luz al mundo que vivía en las tinieblas” (Horcasitas, 2004: 369). Poco antes, uno de los vasallos del Emperador había puesto especial énfasis en el carácter particularmente reluciente del cuerpo celeste: “Es preciosa: con sus rayos ilumina a todo el mundo. Brilla más que cualquier otra estrella” (Horcasitas, 2004: 366). En otra pieza muy similar que también se representó en la Nueva España, *Adoración de los Reyes*, se sugería incluso que la estrella que anunciaba el nacimiento de Cristo brillaba más que el mismo sol (Horcasitas, 2004: 316). Esa comparación pudo tener un impacto enorme entre el público indígena. En efecto, el astro solar y la divinidad asociada a él ocupaban en el panteón azteca un lugar preeminente. ¿Sería esta estrella brillante un sustituto al antiguo sol precolombino? En el plano simbólico, esa estrella que brilla más que cualquier otra ocupa, de manera muy oportuna, el lugar dejado por el dios del sol, situado en la cumbre de un panteón azteca entonces derrotado. Jaime Lara, en un artículo dedicado a la cuestión del culto solar entre los pueblos precolombinos, tiende a confirmar tal hipótesis al afirmar que, de manera deliberada, “los misioneros [...] trataron de rehabilitar la imagería solar para el proceso de evangelización, refiriéndola al Dios cristiano, a Jesucristo y a su presencia eucarística” (Lara, 1999: 30). Tal estrategia presentaba un interés que no podían ignorar los religiosos que, por este medio, lograban colocar al Nuevo Dios en el mismo lugar preeminente que ocupaba la antigua deidad. Claro está que al intentar aproximar las dos religiones, los misioneros ignoraban o se negaban a ver, tal vez, los inconvenientes inherentes a

tal propósito: los indígenas, que siempre habían optado por un panteón aglutinante, tal vez accederían a adoptar ese nuevo dios como otro más entre muchos, sin adherirse para nada al paradigma del dios único.

Otro motivo muy propio de la tradición indígena parece haberse colado entre las líneas de la comedia novohispana; un detalle que, por cierto, no aparece en el antiguo *Auto* y que puede resultar anecdótico para un lector actual pero que en el contexto novohispano no podía pasar desapercibido. La primera didascalia del cuadro primero nos ofrece una precisión interesante al informarnos de que el Emperador manda al Capitán de los Reyes y a dos vasallos a “hacer guardia en la montaña” (Horcasitas, 2004: 364). En ese mismo cuadro surge dos veces el motivo de la montaña, una vez en boca del Emperador – “así pues mirad y observad desde lo alto de la gran montaña” – y otra vez en una réplica del Capitán de los Reyes – “vayamos, vayamos adonde nos mandas, a la cima del cerro” – (p. 365). El cuadro segundo se abre sobre una didascalia que retoma el mismo tema (“Se irán a vigilar en la cima de la montaña”) acompañado, esta vez, por una precisión relevante: “Ofrecerán incienso y rezarán” (p. 365). Centrémonos ahora en la conjunción de dos elementos: la ofrenda de incienso en la cima del cerro. El incienso o copal formaba parte de las ofrendas más comunes que se hacían a los dioses, como lo atesta Sahagún: “Ofrecían incienso en los *cúes* los sátrapas, de noche y de día, a ciertas horas [...]. En la ofrenda del incienso o copal usaban estos mexicanos y todos los de la Nueva España, de una goma blanca que llaman *copalli* – que también ahora se usa mucho – para incensar a sus dioses” (Sahagún, 1956: 242-243). Harto es conocido, por lo demás, el gusto de los indígenas por los cultos al aire libre. Así, en la religión de los antiguos mexicanos, los cerros eran los lugares elegidos por los sacerdotes para realizar ciertos rituales y, en particular, para hacer ofrendas a sus dioses. Sahagún dedicó, de hecho, un apéndice de su *Historia general de las cosas de la Nueva España* a “las idolatrías principales, antiguas, que se hacían y aún se hacen en las aguas y montes” (Sahagún, 1956: 351), donde evoca la relación que existía en las creencias mexicas entre el agua y los cerros (Ruiz Medrano, 2001). La tradición de los sacrificios ofrecidos encima de las montañas viene relatada también por Motolinía: “Un día en el año salían los señores y principales para sacrificar en los templos que había en los montes, y andaban por todas partes cazadores a cazar de todas animalias y aves para sacrificarlas a el demonio” (Motolinía, 2001: 51). En *Comedia de los Reyes*, si los animales han sido sustituidos por el incienso, la montaña ocupa un lugar especial. ¿La política de sustitución de los franciscanos habría funcionado una vez más? Según Ethelia

Ruiz Medrano, “este tipo de método de conversión ofrece casos interesantes, especialmente en lo que se refiere al culto de los cerros” (Ruiz Medrano, 2001: 163) que fueron lugares idóneos, en particular, para la edificación de las Iglesias. Esos lugares, portadores de una fuerte carga sagrada pudo servir de puente entre las tradiciones antiguas y las nuevas, pero siempre con el riesgo de crear confusiones en las mentes indígenas. Ya en fechas tempranas, el propio Sahagún advertía a sus lectores sobre ese peligro: “Bien creo que hay muchos lugares en estas Indias, donde paliadamente se hace reverencia y ofrenda a los ídolos, con disimulación de las fiestas que la Iglesia celebra a Dios y a sus santos” (Sahagún, 1956: 354).

2. El paulatino desplazamiento desde el ámbito religioso hacia la dimensión política

2.1. El necesario reconocimiento de Dios

Un objetivo principal une los dos textos considerados. Se trata de la reafirmación del mensaje bíblico relativo al nacimiento del Redentor. El acontecimiento alrededor del cual se estructura la totalidad del episodio del Evangelio trasparece con insistencia en nuestro corpus. En el *Auto de los Reyes Magos*, el aislamiento inicial de los tres sabios presenta el interés de amplificar la divulgación de la noticia tan esperada. Se puede leer este primer movimiento como una forma de reescritura de la Anunciación, sólo que a partir de un esquema diferente, más amplio, que garantiza la difusión de la información. El intercambio entre el Arcángel y la Virgen no rebasaba el marco reducido de la intimidad. En el caso del auto, el soliloquio amplificado por la triple repetición desemboca sobre una convergencia y una difusión que abarca hasta a los representantes del poder político más elevado. La constatación adquiere, después de una comprobación complementaria, el valor de una declaración afirmativa que no tolera ningún matiz: “Nacido es Dios, por ver, de fembra, / in aquest mes de december” (Pérez Priego, 2009: 122, v. 15-16); “Certas nacido es en tierra / aquel qui en pace y en guerra / señor à a seer [...]” (v. 23-25); “Nacido es el Criador / de todas las gentes mayor” (v. 48-49). Dentro de este contexto preciso, la repetición ternaria adquiere una clara dimensión religiosa. No carece de interés tampoco la reacción de los tres protagonistas una vez considerada como auténtica la noticia transmitida por la estrella. Su decisión, también tres veces afirmada, de ir a adorar al recién nacido refleja la determinación de los magos así como su humildad frente al Redentor. La inmediatez de su reacción contribuye a reforzar la sumisión y el respeto que les inspira el acontecimiento. La multiplicación de verbos en futuro da a entender que nada puede impedir

semejante impulso: “Allá iré, o que fuere, aoralo é, / por Dios de todos lo terné” (v. 17-18); “iré lo aoraré, / y pregaré y rogaré” (v. 31-32); “iré allá, por caridad” (v. 51). El desplazamiento programado y anunciado desde el principio desemboca en un encuentro anhelado que les brinda a los reyes la oportunidad de afirmar su reconocimiento y su fe mediante la oración: “Sálvete el Criador, Dios te curie de mal” (v. 74); “Dios te dé longa vida y te curie de mal” (v. 76). La referencia a las profecías (v. 140) y a Jeremías (v. 141) aportan un grado de autoridad considerable al remitir a la tradición escrita.

Comedia de los Reyes, evidentemente, no puede descartar este contenido religioso pero lo explota de forma diferente. La obra no se abre con la aparición en el escenario de los reyes magos. La religiosidad la transmiten otros actores del drama como el capitán – “¡Te saludamos, oh Dios, Dios padre!”, (Horcasitas, 2004: 365) o uno de los vasallos: “¡Arrodillémonos y oremos a Dios padre [...]”, (p. 366); “[...] ha nacido el glorioso rey del mundo”, (p. 367). Notemos de momento cómo el poder divino comparte el espacio escénico y el espacio textual con el poder temporal. Desarrollaremos este aspecto a continuación. La superioridad divina sólo se deja percibir en algunos detalles simbólicos perceptibles a través de los accesorios imprescindibles en una representación dramática: “Brilla más que cualquier otra estrella” (p. 366). De hecho, la estrella coexiste en las acotaciones escénicas con el estandarte para sugerir que el reconocimiento del poder divino no puede excluir la presencia del poder político: “*Un hombre llevará la estrella en alto; otro llevará un estandarte*” (p. 370).

El clímax de la religiosidad se desplaza, en el caso de *Comedia de los Reyes*, de la reescritura de la Anunciación hacia una dramatización de la Adoración. El cuadro XXIII (p. 381-384) se estructura exclusivamente en torno a este episodio. Esta iniciativa está estrechamente relacionada con el objetivo didáctico del conjunto. El *Auto de los Reyes Magos* se propone consolidar la fe de un público que ya ha asimilado la doctrina cristiana. *Comedia de los Reyes* se dirige a un público recién convertido. De ahí una marcada preferencia por la Adoración, un episodio más concreto y por tanto más fácil de representar dramáticamente hablando. La identificación posible del público ofrece mayores garantías con el caso concreto de la entrega de regalos a un recién nacido.

La paradoja estriba en que la fe no exige pruebas ni se adquiere a base de demostración. De ahí la importancia de primer plano de la palabra divina, inmaterial y fugaz. El ángel, mensajero de Dios padre, avisa a los reyes del peligro que supondría volver al palacio de Herodes (p. 384-385).

Predomina ampliamente el léxico de la transmisión oral: “deciros”, “habéis oído”, “el aliento”, “la palabra”, “hemos escuchado”, “se nos ha predicado la palabra de Dios”. La búsqueda incesante de lo concreto implica la presencia de la palabra escrita como contrapeso de la autoridad oral y divina. El texto es el soporte de la empresa evangelizadora. Por eso Herodes convoca a sus sacerdotes, detentores de una autoridad, para interpretar los textos. Se les encomienda encontrar la huella textual de los acontecimientos en el Libro Divino. El cuadro XVI (p. 376-377) dramatiza esta indagación con detalles de un pragmatismo primario: “*Pondrán el Libro Divino sobre la mesa y cada uno lo irá leyendo*” (p. 376). El léxico subraya este aspecto: “letras”, “Libro Divino”, “nombre”, “leed”, “escudriñemos”, “escrito” (p. 377). Si se hace hincapié con tanta insistencia sobre la palabra escrita, es porque el texto constituye un denominador común entre el poder divino (Libro Divino) y el poder político a través de la promulgación de leyes. Por eso, un elemento destaca por su protagonismo: el Libro. El libro divino, invocado como elemento indispensable a la hora de conocer la verdad sobre la aparición de la estrella se menciona una docena de veces entre el Cuadro XIV y el siguiente. El énfasis puesto en una tradición escrita ajena a la cultura de los antiguos indígenas sugiere el principio de una nueva era para los antiguos adoradores de Quetzalcoatl, la preeminencia de una tradición y, por lo tanto, de una religión, sobre otra. Los antiguos *mexicas*, persuadidos de que sus dioses les habían abandonado en el momento del derrumbe de su imperio, no podían tener ya la menor duda sobre la supremacía de la palabra cristiana sobre la de sus antiguos códigos. Basta con observar las réplicas de los diferentes protagonistas para averiguarlo: “¡Buscad bien en las letras!” ordena un sacerdote, “¡Venid y leed [...]! ¡Veamos en qué parte está escrito lo que quiere saber!” añade otro mientras un tercero replica: “Escudriñemos todo el Libro Divino a ver qué aparece, a ver qué está escrito allí” (p. 377). Por si fuera poco, decimoséptimo cuadro se cierra sobre esas palabras: “Es cierto, real y verdadero lo que está escrito, oh rey, oh señor, lo que está inscrito con tinta en la escritura del Libro Divino” (p. 378).

2.2. La aceptación del poder temporal

La manifestación del poder temporal se vuelve palpable en el *Auto de los Reyes Magos* gracias a la presencia del personaje de Herodes. No por nada las intervenciones verbales de dicho protagonista sistemáticamente connotan la autoridad. Es él quien solicita a los personajes para dejar patente su superioridad política: “Pues catad, / dezidme la verdad / si es aquel omne nacido,

/ que estos tres rees m'an dicho" (v. 131-134). Los imperativos abundan en las réplicas del rey, representante supremo del poder temporal: "Pues andad y buscad, / y a él adorad / y por aquí tornad" (v. 103-105). El estilo acumulativo pone de realce sus órdenes así como el carácter implacable de su autoridad: "Idme por mios abades / y por mis podestades / y por mios escrivanos / y por meos gramatgos / y por mios estrelleros / y por mios retóricos" (v. 119-124). Al entrar en contacto con los tres reyes estrelleros, su reacción es abrumar a los sabios con un interrogatorio que por su estructura cumulativa adquiere un matiz inquisitivo: "¿Qué decides? ¿Ó ides? ¿A quién ides buscar? / ¿De cuál tierra venides? ¿Ó queredes andar? / Decidme vostos nombres, no'm los querades celar" (v. 79-81). Herodes percibe en el nacimiento del hijo de Dios una competencia intolerable que amenaza el poder político por él asumido:

¿Quién vio numquas tal mal?
¡Sobre rey otro tal!
¡Aún no só yo muerto
ni so la tierra puosto!
¿Rey otro sobre mí?
Numquas atal non vi.
El seglo va a çaga,
ya non sé qué me faga.
Por verdat non lo creo
ata que yo lo veo. (v. 108-116)

El mismo contexto y la perspectiva de una rivalidad incompatible entre los dos poderes desencadenan la furia de Herodes en *Comedia de los Reyes*: "¿Qué es eso de que ha nacido el que será Señor del Mundo? ¿Acaso no sabéis que yo soy el Señor del Mundo? ¡Nadie me iguala en mi reino, en la ciudad de Jerusalén!" (Horcasitas, 2004: 373).

Sin embargo, *Comedia de los Reyes* opta por una puesta en escena más significativa del poder temporal. Si el objetivo espiritual es comparable en ambos textos, la comedia se propone alcanzar un doble objetivo. La instrucción religiosa vinculada por la obra no debe revelar cualquier atisbo de incompatibilidad con el poder temporal. Se le invita al público tanto a adquirir un sólido conocimiento de la cultura evangélica, como a aceptar la dominación del poder político. Esta orientación se manifiesta a través de muchas iniciativas. El primer personaje en salir al escenario es precisamente un representante del poder temporal. Los personajes que lo rodean sugieren la jerarquización estricta de una sociedad estructurada en torno a un poder político perfectamente organizado: "Aparecerá el Emperador acompañado del Capitán de los Reyes y de dos vasallos"

(p. 364). El accesorio del trono (p. 364 y 367) asociado al efecto sonoro producido por los tambores (p. 367) engrandecen al personaje que adquiere de este modo el estatuto de representante emblemático del poder temporal. Se menciona efectivamente a los reyes estrelleros pero no comparten el escenario con el personaje asociado al poder político. Su aparición se aplaza hasta el cuadro IV (p. 368). Ni siquiera son ellos quienes descubren la estrella. Este privilegio se le concede al capitán, es decir a un representante del poder militar: “Es preciosa; es linda. Ahora vayamos a ver al gran señor, al Rey Emperador” (p. 366). Se muestran los reyes magos especialmente respetuosos hacia el personaje de Herodes, lo cual subraya con insistencia la necesidad de saber compaginar las dos modalidades de autoridad.

El poder político impone sus principios y estructura la integralidad de la comunidad humana, como lo sugiere la perfecta y no menos rígida jerarquía varias veces escenificada en *Comedia de los Reyes*. En efecto, las órdenes las formula el Emperador y éste se las transmite al Capitán que, a su vez, informa a los vasallos (p. 365). La dramatización de la jerarquía social, cuya cumbre es el detentor del poder temporal, alcanza un grado casi caricaturesco mediante la reformulación de preguntas. El proceso consiste en afirmar que el poder político ejerce su superioridad sobre la sociedad regida por dicho poder:

Capitán judío

¡Oh gran señor, oh rey! Han llegado tres señores y creo que son extranjeros. Se nota que han padecido muchos trabajos.

Herodes

¿Pero quiénes serán? ¿Qué querrán? Que os digan de dónde vienen y qué es lo que desean.

[*Se va el capitán judío*]

Cuadro IX

[*Aparece el capitán judío ante los Reyes*]

Capitán judío

Estáis fatigados, estáis cansados, señores. El rey Herodes escuchó vuestras palabras, vuestro mensaje. Contestó: “Preguntadles de dónde vienen, dónde es su tierra. ¿Qué quieren? ¿Qué buscan?”

Gaspar

Jovencito, dile al gran rey que venimos de la gran ciudad de oriente, por donde sale el sol.

Capitán judío

Está bien. Así se lo diré al gran señor Herodes.

Cuadro X

[*Aparecerá el capitán judío ante Herodes. Sonarán las flautas.*]

Capitán judío

Ya les pregunté, oh señor rey. Dicen que vienen de oriente, de donde sale el sol.

Herodes

Muy bien. Que vengan ante mí. Llámalos y aquí los interrogaré.

[*Se va el capitán judío con los cuatro judíos*]

Cuadro XI
[*Aparecen los judíos ante los Reyes*]
Judío tercero
Venid, pues os llama el gran rey Herodes.
[...] (Cuadros VIII- XI, p. 371-373)

Herodes exige muchos datos antes de acceder a la petición de los tres reyes, recurre al imperativo, la adjetivación relativa a este personaje es halagadora, el sonido de las flautas anuncia que se le dirige la palabra. Pero sobre todo, al aplazar el encuentro con los magos, se sugiere la distancia que magnifica al representante del poder político.

3. Los síntomas de la transculturación

3.1. Las interferencias culturales

Algunos aspectos lexicales merecen nuestra atención. A pesar de ser, *Comedia de los Reyes* un texto escrito en náhuatl y traducido al español, algunos vocablos que remiten a una realidad propiamente prehispánica se transcribieron tal cual en la versión castellana. Tal vez más que en otras piezas del teatro evangelizador, aparecen aquí huellas de una cultura que no había desaparecido del todo y a la que apelaban los misioneros para despertar el interés de sus fieles. Así, por ejemplo, en el cuadro XXIII surgen tres ocurrencias de la palabra *cacaxtli* (en boca de Gaspar, Baltasar y Melchor) para evocar la carga simbólica llevada por el niño Jesús como futuro redentor de los hombres. El *cacaxtli* que era un objeto utilizado por los antiguos indígenas, más precisamente “una escalerilla de tablas para llevar algo” (*Gran Diccionario Náhuatl*), se emplea aquí en un sentido metafórico para sugerir el peso que carga el niño Jesús en sus hombros nada más nacer, una manera, tal vez, de conmovier con más facilidad al público indígena. Comprobamos, a través de ese ejemplo, el trabajo realizado conjuntamente por los franciscanos y sus alumnos para llegar a la elaboración de una pieza que por ser de tradición europea, no deja de tener un verdadero anclaje local: para lograr una mejor comprensión del episodio bíblico, los religiosos no dudaron en insertar en ella elementos propios de la cultura de los vencidos. En el mismo cuadro, Gaspar, para aludir a la choza de paja en la cual acaba de nacer el niño utiliza la palabra “jacalito”, derivado del náhuatl *xacalli*. Es de notar que en el texto original aparece la forma *xacaltzinco* – de *xacal*: choza y *-tzinco*, un sufijo que denota pequeñez con reverencia y/o afecto – (Sullivan, 1998: 172). El empleo de ese término permitía insistir a la vez en la humildad del Dios cristiano y en el respeto que debía infundir a los recién convertidos. Más adelante,

Baltasar en su discurso al niño, explica: “He aquí un poco de unguento precioso que vas a necesitar cuando te pongan en tu tumba de tepetate. Y he aquí un sarape blanco y fino para que cubran tu cuerpo amado” (Horcasitas, 2004: 382). Allí resurge una realidad local: la palabra *tepetate* proviene del náhuatl *tepetatl* que significa piedra volcánica, un detalle connotado geográficamente. Por lo demás, para evocar la mortaja o el santo suero de Cristo, los autores de la pieza utilizaron la palabra náhuatl *tilmatli* (manta o pieza de tejido rectangular llevada tradicionalmente por los hombres) que Horcasitas tradujo por *sarape*. Notemos que en los ritos funerarios aztecas, se solían utilizar mantas para envolver el cuerpo del difunto antes de enterrarlo o de llevarlo a la cremación (Johansson, 2003: 179). Por fin, el mismo Baltasar le regala al niño Jesús un “ungüento precioso”, expresión utilizada para referirse a la mirra, una gomorresina utilizada, en la tradición oriental, para embalsamar a los muertos, entre otros usos. Precisemos que el lavado del cuerpo era también una etapa esencial de los ritos funerarios de los antiguos nahuas que incluso podían llegar a perfumar el cuerpo del difunto (Johansson, 2003: 178). Ahora bien, en el texto náhuatl aparece la palabra *tlazopaatl*, de *paatl* “agua rosada, unguento suave, o cosa semejante para recrear el cuerpo” (*Gran Diccionario Náhuatl*): los franciscanos no eligieron aquí la palabra “mirra” (que aparecerá sin embargo más adelante) por miedo a suscitar la incompreensión de los indígenas. Conocedores de las tradiciones prehispánicas, los misioneros y/o sus alumnos prefirieron utilizar un término indígena para facilitar la comprensión de la escena.

La búsqueda de equivalentes en náhuatl para evocar aspectos propios de la religión cristiana encuentra probablemente su mayor ilustración en el *Tloque Nahuaque Ipalnemohuani*, calificativo que encontramos dos veces en la comedia donde designa a Dios Padre. Tal expresión viene seguida, según el caso, por las perífrasis “El Que Está Cerca y Junto”, “El que Nos Da la Vida” o bien “Por Quien Vivimos”. Tales calificativos remitían, en la cosmogonía azteca, a Tezcatlipoca (De Durand-Forest, 1993: 162) que, en el momento de la llegada de los españoles, era uno de los dioses más importantes del panteón azteca. Es de notar también que en todo el repertorio teatral franciscano, sólo las dos piezas que cuentan el episodio de la Epifanía utilizan tales calificativos, lo cual no puede ser una mera casualidad: podemos imaginar que los franciscanos, aprovechando el episodio de la revelación de Cristo a los gentiles, intentaron construir una pasarela entre la antigua y la nueva religión. De hecho, quizás esta idea la habían tomado prestada de los mismísimos indígenas: los *Coloquios de Sahagún* nos dejaron una huella

del encuentro clave que tuvo lugar en los primeros años de la evangelización novohispana entre los sabios indígenas y los doce franciscanos. A lo largo de este encuentro, se debatieron asuntos teológicos, cada una de las dos partes tratando de convencer a la otra de la superioridad de su fe. El capítulo VII nos ha llamado la atención en la medida en que en él los sabios indígenas designan al Dios cristiano de la misma manera que lo harían, más adelante, los actores de la comedia:

Vosotros os hace ojos suyos,
A vosotros os hace labios suyos el Dueño del Cerca y del Junto.
Aquí vosotros, de algún modo, vemos en forma humana,
Aquí como a un humano hablamos,
El Dador de la Vida,
Al que es noche, viento,
Porque vosotros soís su imagen, su representante” (Sahagún, 1956: 147).

En este fragmento de los *Coloquios*, Jesucristo es retratado como un Dios *mexica*. Según Danielle Dehouve, aquí, “la deidad que representan los Doce es, para los indígenas, claramente prehispánica. El que es “noche, viento” es Tezcatlipoca” (Dehouve, 2002: 210). Sahagún dedica uno de los capítulos de su *Historia general* a ese “Dios llamado Tezcatlipoca, el cual generalmente era tenido por Dios entre esos naturales de esa Nueva España” y del cual nos dice el franciscano que era “otro Júpiter” (Sahagún, 1956: 44). Llama la atención la dimensión bélica de ese Dios: “era tenido por verdadero dios e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno [...] movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos” (Sahagún, 1956: 44). Por eso, añade el franciscano, los indígenas “le temían y reverenciaban, porque tenían que en su mano estaba el levantar y abatir” (Sahagún, 1956: 44). Tal vez ese temperamento, transferido al Dios Cristiano, podía favorecer el respeto de los fieles hacia la nueva divinidad. De hecho, las características propias de Tezcatlipoca podían simbolizar la doble naturaleza de un Dios que, en la Biblia, es retratado a la vez como misericordioso pero también “terrible y celoso”. Al asociar, en la pieza, al Dios cristiano con el *Tloque Nahuaque*, se hacía de él un ser supremo cuya superioridad se hacía más concreta para los indígenas. El riesgo de confusión no parece haber desanimado a los religiosos que consideraron sin duda que esa política de sustitución era la más adecuada para lograr sus fines.

A nivel estilístico, la pieza toma prestados muchos elementos retóricos propios de la tradición indígena. Pensemos, por ejemplo, en los difrasismos, las metáforas, las exclamaciones e

interrogaciones que jalonan el texto o, también, en el ritmo muy singular de las réplicas que remiten a la antigua poesía náhuatl y a toda una tradición oral que precisaba de las repeticiones y de los paralelismos para ser memorizada con más facilidad.

Comedia de los Reyes es interesante por el uso que hace, en particular, de las metáforas. Éstas son muy numerosas, en particular las que se refieren a las piedras preciosas, a las flores o las plumas, una serie de materiales nobles utilizados desde tiempos remotos por los artesanos indígenas. Gaspar adora al niño exclamando: “Amado niño, jade que brilla más que todas las cosas [...] ¡Eres un collar, eres una pluma de quetzal” (Horcasitas, 2004: 181). Cuando Baltasar se dirige al niño Jesús, lo hace en esos términos: “¡tú eres una piedra de jade, tú eres una pulsera, tú eres una obsidiana emplumada!” (Horcasitas, 2004: 182). Esas metáforas, además de ser reveladoras de la presencia de la antigua cultura en una obra catequística, cobraban una significación particular para un público indígena. El niño Jesús adquiriría, a través de esas palabras, las cualidades asociadas a esos materiales, entre los cuales predominaba el color verde, lo cual no es anecdótico si consideramos que “las piedras de color verde poseían un sentido místico entre los antiguos, ya que representan tanto el corazón humano como la esencia divina que da la vida” (Ferrer, 2000: 216).

Una tradición oral, la de los *huehuetlatolli* o “discursos de los ancianos” condensa muchos de las modalidades estilísticas que acabamos de mencionar. En ellos se puede apreciar, en particular, el lenguaje florido de los antiguos mexicanos. Ahora bien, esa tradición parece revivir en algunos momentos de la comedia.

El franciscano Pedro de Gante, a la hora de evocar las ceremonias de los aztecas, parecía convencido de que bastaba con cambiar las palabras de los ritos antiguos para que los indios se adhirieran a la nueva fe (Izcalbalceta, 1971: 223-224). Tal estrategia que consistía en utilizar los antiguos moldes para hacer germinar el nuevo dogma en la mente de los fieles se dio en diversos ámbitos como los cantos o el teatro de evangelización. También lo podemos aplicar al modelo de los *huehuetlatolli*, discursos didácticos que se prestaban muy bien a la predicación. Procedentes de una larga tradición oral, esos discursos se solían utilizar para la formación de los jóvenes o también en momentos precisos de la vida de los individuos. El nacimiento de una criatura, por ejemplo, era una de esas ocasiones: los padres o familiares del recién nacido se dirigían a éste y a la madre que acababa de parir con la intención de transmitirles una serie de consejos. La

semejanza entre los ejemplos de esos discursos proporcionados por Sahagún y el momento de la adoración de los Reyes en la pieza es abrumadora.

Tenemos aquí un fragmento de uno de esos discursos cuyo contenido tiene mucho que ver con las réplicas hechas por los Reyes al niño Jesús y a la Virgen María. En un capítulo que evoca “la plática que los viejos hacían a la criatura y a la madre”, Sahagún cuenta lo siguiente: “Al niño le decían: Nieto mío, has venido al mundo donde has de padecer muchos trabajos y fatigas, porque estas cosas hay en el mundo [...] y luego comenzaban a saludar a la madre, diciendo de esta manera: Hija mía, o señora mía, habéis sufrido trabajo en parir a vuestro hijo que es amable como una pluma rica o piedra preciosa” (Sahagún, 1956: 362) ¿Cómo no ver aquí un parentesco con esa réplica de Gaspar?: “Amado hijo, jade que brilla más que todas las cosas, has padecido y sufrido trabajos aquí en medio del llano [...]. ¡Eres un collar; eres una pluma de quetzal!” (Horcasitas, 2004: 381). El mismo mago añade, un poco más adelante, dirigiéndose a la Virgen: “Y tú, noble señora, doncella, aquí sufriste, aquí pariste en medio del llano [...] diste a luz al precioso y amado hijo de Dios” (Horcasitas, 2004: 382). Esos ejemplos, que podríamos multiplicar, dan la medida de los fenómenos de transculturación presentes en la obra.

3.2. Del seudo científicismo a la dimensión profética

El *Auto de los Reyes Magos* privilegia el alcance religioso de la trama dramática. *Comedia de los Reyes* lo restituye también, pero lo compagina con otra forma de poder para afirmar que la instrucción religiosa no supone el abandono de las normas sociales impuestas por el poder temporal. En realidad, las dos modalidades fusionan perfectamente desde el punto de vista semántico. El poder religioso exige la fe más absoluta, mientras que el poder político necesita garantizar la lealtad del conjunto social jerarquizado para mantenerse. Fe y lealtad son pues los términos claves sobre los que se apoyan las dos concepciones del poder y ambas remiten a una noción común: la verdad. La fe hace creer en lo que se considera como verdadero, y la lealtad implica que sólo y siempre se diga la verdad. De ahí la especial insistencia sobre esta noción primordial. La única preocupación de los magos en el *Auto de los Reyes Magos* es proceder a un examen estricto del fenómeno para descartar cualquier posibilidad de error. De la garantía así establecida depende la integralidad de la trama. Por eso son ellos, los estrelleros, los que primero se manifiestan en el texto. Por eso se otorgan un tiempo de reflexión antes de difundir la noticia y de emprender el viaje. Por eso se muestran deseosos de aplazar las conclusiones y de repetir la

experiencia varias veces. Este rigor científico es lo que les permite no poner en tela de juicio el resultado de la observación atenta y detenida. De hecho, nadie en la obra, ni siquiera el mismo Herodes, contradice la afirmación de los tres reyes. Esta manera de proceder es la que permite pasar de una fase de duda (“Non es verdad, non sé qué digo; todo esto non vale un figo”, v. 7-8; ¿Biene es verdat lo que yo digo?, v. 11) a la afirmación más rotunda: “Aquesto es y non es ál” (v. 14); “biene lo veo que es verdad” (v. 50). Las primeras réplicas intercambiada entre los reyes son particularmente significativas al respecto y reflejan el carácter obsesivo que implica la búsqueda de la verdad: “Dezidme la verdat, de vos sabelo quiero” (v. 53).

Comedia de los Reyes invierte la tendencia en la medida en que la demostración seudocientífica no se lleva a cabo, sino que el trabajo de investigación consiste, en este caso, en buscar las huellas de una profecía que pueda confirmar los hechos:

Sacerdote primero

Has de saber, oh rey y señor, que ya hemos descubierto la verdad: ha nacido el Señor del Mundo. Nació en la ciudad de Nazaret, en medio de los campos de Belén. Así lo habían predicho los profetas de la antigüedad: Jeremías, Moisés, Abdías, David y Salomón. Es tal como lo escuchas, señor soberano. (Horcasitas, 2004: 378)

La profecía se ha cumplido (“lo habían predicho los profetas”) y esto es lo que garantiza la autenticidad del hecho (“hemos descubierto la verdad”). El sacerdote confirma de paso la sinceridad de su propio discurso (“Es tal como lo escuchas”) porque el poder político no tolera la más mínima alteración y mucho menos cualquier intento de manipulación: Emperador: “[...] no quiero escuchar ninguna falsedad” (p. 367); “Tal vez no estéis mintiendo, pero es posible que estéis exagerando. En mi presencia no habéis de decir falsedades; decidme la verdad, señores” (p. 367).

Conclusión

La reescritura es el resultado de un largo proceso que garantiza la pervivencia del texto a lo largo del tiempo. El fenómeno no permite descartar la dimensión creativa del autor. Explotar la trama de un texto para edificar la base de una producción nueva es, para el autor, una manera de reivindicar cierto prestigio. La materia religiosa tal vez sea la más explotada. El nacimiento del teatro en lengua castellana está estrechamente conectado con esta temática. En el contexto de evangelización, esta materia se vuelve absolutamente imprescindible. El *Auto de los Reyes*

Magos así como *Comedia de los Reyes* integran la materia bíblica de los *Evangelios*. Pero lo hacen en contextos diferentes y siguiendo unos objetivos peculiares. Respecto al hipotexto bíblico, el trabajo de reescritura que unifica a los dos textos es, sin lugar a dudas, el proceso de dramatización. Diálogos y monólogos transmiten las reflexiones, las motivaciones o incluso las inquietudes de los protagonistas que comparten el espacio escénico. El decorado (trono, montaña) y la música (flautas, tambores) subrayan los momentos claves de la trama y magnifican a los protagonistas más emblemáticos. La afirmación del reconocimiento del acontecer divino es otro aspecto que une a los dos textos más allá de sus especificidades.

Difícil es determinar, en un caso como éste, la frontera entre los intentos voluntarios de inculturación de la nueva fe (un proceso ya ampliamente probados por los religiosos en otros campos) y los cambios hechos por los mismos alumnos indígenas de manera más o menos consciente y que tal vez pasaron desapercibidos a los ojos de los misioneros. Éstos, muchas veces cegados por el entusiasmo de su labor evangelizadora no siempre se enteraron del resurgimiento de antiguas tradiciones que convivían al lado de la nueva religión. Tales huellas, las encontramos diseminadas en el texto de obra mencionada y se manifiestan en diferentes campos: en el desarrollo mismo de la acción así como en el lenguaje y el estilo.

Comedia de los Reyes innova considerablemente en la medida en que va mucho más allá que el *Auto*, al concederle al poder temporal y político una importancia comparable a la que el espectador asocia al poder divino. La fe no puede erigirse en obstáculo frente a la lealtad necesaria para la preservación del poder temporal. De ahí la búsqueda constante de la verdad: la verdad de la palabra, la verdad de las profecías, la verdad del Libro Divino y la verdad de la ley promulgada. Si la verdad religiosa no tiene otra opción que la de ser única, debe insertarse en el marco del poder político para asegurar la armonía de una sociedad que no debe contar con el poder divino para sacudir el yugo de la autoridad política.

Bibliografía

Fuentes documentales

Colección de documentos para la historia de México (1971), ed. de Joaquín García Icazbalceta, México: Porrúa.

MOTOLINIA, Fray Toribio de (2001), *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. de Edmundo O’Gorman, México: Porrúa.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1986), *Coloquios y doctrina cristiana con que los doce frailes de san Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V convirtieron a los Indios de la Nueva España*, ed. de Miguel León Portilla, México: UNAM.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1956), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. de Ángel María Garibay K. México: Porrúa.

Fuentes bibliohemerográficas

DE DURAND-FOREST, Jacqueline (1993), “Evangélisation et náhuatl ou *del único modo de atraer a la gente educada en Nouvelle-Espagne*”, *Langues et cultures en Amérique espagnole coloniale*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 159-169.

DEHOUE, Danielle (2002), “Un diálogo de sordos: los *coloquios* de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 33, México: UNAM, 186-216.

DUVERGER, Christian (1987), *La conversion des Indiens de Nouvelle Espagne*, Paris: Seuil.

FERRER, Eulalio (2000), “El color entre los pueblos nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 31, México: UNAM, 214-230.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

Gran Diccionario Náhuatl, en <http://www.gdn.unam.mx/termino/search>

HORCASITAS, Fernando (2004), *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México: UNAM.

JOHANSSON, Patrick (2002), “La redención sacrificial del envejecimiento en la fiesta de Tititl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 33, México: UNAM, 57-90.

JOHANSSON, Patrick (2003), “Día de muertos en el mundo náhuatl prehispánico”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 34, México: UNAM, 167-203.

KRISTEVA, Julia (1969), *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.

LARA, Jaime (1999), « Cristo-Helios americano : la inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núms. 74-75, México: UNAM, 29-49.

RUIZ MEDRANO Ethelia (2001), “En el cerro y la Iglesia. La figura cosmológica *atl-tepetl-ozotl*”, *Relaciones*, Núm. 86, Vol XXII, Zamora: El Colegio de Michoacán, 142-183.

SULLIVAN, Thelma D. (1998), *Compendio de la gramática náhuatl*, México: UNAM.

Teatro medieval (2009), edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra.