

LA EJEMPLARIDAD EN EL AUTO DE *EL JUICIO FINAL*. UNA LECTURA HORIZÓNTICA¹

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL

*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Campus Monterrey*

A fines del siglo XVI fray Jerónimo de Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana*, afirmó que fray Andrés de Olmos:

Compuso en lengua mexicana un auto del juicio final, el cual hizo representar con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del virrey D. Antonio de Mendoza, y el santo arzobispo D. Fray Juan de Zumárraga y de innumerable gente que concurrió de toda aquella comarca.²

No es extraño encontrarnos, en las crónicas que narran la formación de la sociedad colonial, con referencias como la anterior. Contienen información sobre la multitud que se congregaba a presenciar las representaciones de las obras de teatro escritas en lengua náhuatl y cuya finalidad era servir como apoyo en la titánica labor de la evangelización, emprendida por los misioneros de las órdenes mendicantes. En la referencia de De Mendieta es preciso observar varias cosas: primero, el hecho de que atribuye específicamente a Olmos la autoría de esta pieza; segundo, que nos da información sobre la heterogeneidad del público presente; y tercero que entre los asistentes se encontraban, no sólo la multitud que había asistido de todos los rincones de la comarca, sino también los representantes de las más altas jerarquías novohispanas.

Seguramente la representación de la que habla De Mendieta debió haberse llevado a cabo entre 1535 y 1548, ya que son éstos los años en los que Mendoza y Zumárraga coincidieron en la Nueva España. Existen otros cronistas que también hacen referencia a diversas representaciones de *El Juicio Final*, y aunque difieren en la fecha y el lugar de la puesta en escena,³ coinciden todos

¹ *Nexcuitilmachiotl motenehua juicio final (El cuadro ejemplar que se llama juicio final)*. Atribuido a fray Andrés de Olmos, en *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna* (ed. y trad. Fernando Horcasitas). Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1974, pp. 568-573.

² *Historia eclesiástica indiana*. S. Chávez Hayhoe, México, 1945, t. IV, p. 98.

³ Sahagún y Chimalpahin lo presentan como un acontecimiento más temprano que se pudo haber llevado a cabo entre 1531 y 1533.

con De Mendieta al hacer hincapié en el carácter ejemplar y multitudinario del evento. Por ejemplo, fray Bernardino de Sahagún en el libro VIII del *Códice Florentino* asienta que: “Cuando reinaba don Pablo Xochiquen en Tenochtitlan se hizo en Tlaltelolco una cosa maravillosa, una representación ejemplar de cómo habría de terminar el mundo”.⁴ Esta misma noticia la repite Chimalpahin en sus *Relaciones originales de Chalco Amequameca*, pero él consigna el evento con una fecha del calendario mesoamericano, el año dos casa, esto es, en 1533: “...fue cuando se hizo una representación teatral allá en Santiago Tlaltelolco en México de cómo terminará el mundo; los mexicanos quedaron muy maravillados y espantados”.⁵ Por último, fray Bartolomé de las Casas reporta también haber presenciado una representación de *El Juicio Final* que a su entender resultó inolvidable para todos aquellos que se encontraban presentes:

Otra representación entre las muchas que hicieron en la ciudad de México los mexicanos del universal juicio, que nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres y para muchos años quedará memoria della por los que la vieron. Hobo en ella tantas cosas que notar y de qué se admirar, que no bastaría mucho papel ni abundancia de vocablos para encarecella...⁶

El común denominador en el discurso de los cronistas que dan cuenta de la representación es que se trató de un evento al que se califica como “admirable”, digno de “se admirar”, “cosa maravillosa” o con la que quedaron todos “maravillados y espantados”. De Mendieta incluso va más allá y habla del efecto que tuvo en los espectadores la representación de la obra:

que abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir, y a muchas mujeres erradas, para movidas de terror y compungidas convertirse a Dios.⁷

En este trabajo se intentará analizar qué significa, dentro del horizonte de expectativas de la audiencia, el maravillarse y acceder a un estado catártico, que lleva al auditorio, como dice De Mendieta, a ser movidos por la compasión

⁴ *Apud* Horcasitas, ed. cit., p. 562.

⁵ Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuantzin, *Relaciones originales de Chalco Amequameca* (paleografía y trad. S. Rendón). FCE, México, 1965, p. 228, *apud idem*.

⁶ Fray Bartolomé de las Casas, “Apologética historia de las Indias”, en *Historiadores de Indias*. NBAE, Bailly-Bailliére, Madrid, 1909, p. 334.

⁷ De Mendieta, *op. cit.*, p. 98.

y el terror. Se ha hablado mucho del carácter espectacular de la puesta en escena,⁸ y de lo impresionante que debió de haber sido para los indígenas presenciar una representación para la que seguramente fue indispensable tener un escenario vertical de varios planos en el que estuviesen representados el cielo, la tierra y el infierno; con sus escalinatas para subir al cielo y sus espacios infernales para empujar a los condenados, tal y como son sugeridos en las didascalias.⁹

De la misma manera se ha hablado del efecto avasallador que seguramente tuvo en los indígenas la utilización de la pólvora y los fuegos artificiales para ambientar los infiernos y darles a los demonios los accesorios necesarios para atormentar a los condenados; se ha reflexionado también sobre las características del vestuario de Lucía, la mujer destinada al castigo eterno, con sus aretes de mariposa de fuego, su collar y su ceñidor de serpientes de lumbre, como uno más de los elementos que contribuyeron a crear en los espectadores el estado de asombro del que hablan los cronistas.

Sin embargo, creemos que acercarnos a la obra a partir de las propuestas de la *Estética de la recepción* y especialmente del concepto de “horizonte de expectativas”, propuesto por Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*¹⁰ y retomado por Hans Robert Jauss (1987) en *La literatura como provocación*,¹¹ puede darnos luz sobre el texto y ayudarnos a entender el efecto que pudo haber tenido entre los espectadores novohispanos del siglo XVI.

Para Gadamer el horizonte está formado por las experiencias del receptor:

Toda vivencia implica horizontes anteriores y posteriores y se funde en última instancia en el *continuum* de las vivencias presentes de antes y después, en la unidad corriente de vivencias... (p. 308).

⁸ Garibay, Horcasitas y Arróniz han hablado sobre el tema. Othón Arróniz ha dicho al respecto que: “No es necesario subrayar cuánto este espectáculo va a impresionar profundamente a las mentes indígenas, cuyo primer encuentro con los recursos de la tramoya medieval es ese espectacular choque con el fuego del infierno y sus presentes castigos corporales”. *Teatro de evangelización en Nueva España*. UNAM, México, 1978, p. 26.

⁹ *Motlapoz ilhuicac. Halmotemohuiz San Miguel*, que Horcasitas ha traducido como: “Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel”. Es una de las acotaciones que encontramos en el texto y que transcribo como ejemplo. Auto de *El Juicio Final*, en Horcasitas, ed. cit., pp. 568-569.

¹⁰ *Verdad y método, fundamentos de una hermenéutica filosófica* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Ediciones Sígueme, Salamanca, 1988.

¹¹ *La literatura como provocación* (trad. Juan Godo Costa). Península, Barcelona, 1976; así como “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Arcos libros, Madrid, 1987.

También es preciso tomar en cuenta que la conciencia que el individuo tiene de esas experiencias determina el papel que este horizonte desempeña en el momento en que se está llevando a cabo la lectura, o en nuestro caso, en el que se está presenciando la puesta en escena. Para Jauss, en cambio, el horizonte de expectativas no debe ser entendido solamente como los antecedentes del lector; más bien actualiza preconocimientos, valoraciones, suposiciones, experiencias e incluso la fusión de los dos horizontes —el dado por el texto y el aportado por el lector.

Puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño... como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de experiencias.¹²

A partir de estos planteamientos van a resultar de suma importancia las preguntas con las que nos acercamos al texto, ya que en la medida que seamos capaces de reconstruir el horizonte de expectativas “ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado”, podremos acercarnos a comprender cómo pudo ver y entender el lector la obra.¹³ En el caso de *El cuadro ejemplar que se llama juicio final*, estamos frente a dos horizontes totalmente ajenos que se enfrentan y actualizan entre sí. Por un lado presenciamos la labor de un emisor que tiene una complicada agenda ideológica, que es preciso presentar e implantar en la cosmovisión indígena. Por el otro, tenemos un público heterogéneo formado por dos grupos, uno minoritario que ostenta el poder, y otro mayoritario constituido por los hablantes de náhuatl. Se utiliza aquí la palabra repertorio con el sentido que tiene en Iser; se trata de una estructura de organización de sentido que debe ser optimizada en la lectura del texto. El grado de optimización depende del lector y de su disposición de internarse en una experiencia que le es ajena. El repertorio está sustentado en el texto en torno a los sistemas de sentido de cada época.¹⁴ Analicemos ambos repertorios.

EL REPERTORIO DEL EMISOR

Al ser fray Andrés de Olmos, autor al que se atribuye la obra, un franciscano

¹² *Ibid.*, pp. 77-78.

¹³ Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: temas de la recepción literaria*. UNAM, México, 1993, p. 57.

¹⁴ Wolfgang Iser, “El acto de leer”, en *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989, p. 270 y ss.

que llegó a la Nueva España en 1528, o en su defecto ser la obra producto de la “mente colectiva franciscana”,¹⁵ es natural que busquemos en la construcción de la misma el repertorio ideológico de la orden, a la cual el papa Adriano VI había encomendado la evangelización de los territorios recientemente conquistados. Dicho repertorio tendría que estar formado por todas aquellas ideas que habían de ser implantadas de manera prioritaria en la mente de los indígenas, ideas que, por otra parte, también era preciso reforzar en la conciencia de los conquistadores y los colonizadores españoles.

La obra está estructurada en diez cuadros, de los cuales siete se centran en el papel salvífico de la iglesia. En el primero aparece el Arcángel San Miguel, quien introduce a los espectadores en el tema a tratar, hablándoles “de cómo se acabará, de cómo se perderá el mundo” y los impele a “vivir vuestras vidas rectamente en cuanto al séptimo sacramento” (p. 569). Ambos conceptos son los ejes ideológicos sobre los que se estructura la obra. Por un lado, tenemos la inminencia del fin de los tiempos y por lo tanto del juicio final; y por el otro, la necesidad de cumplir con el séptimo sacramento para obtener la salvación eterna. Esta noción será reiterada cada vez que aparece el personaje principal, una mujer de nombre Lucía que es condenada por no haberse decidido, en vida, a alejarse del pecado de la carne. No es extraño que sea precisamente éste el tema de la obra de teatro más antigua representada en la Nueva España, ya que como bien lo ha asentado Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España*:

Ni bastaban ruegos, ni amenazas ni sermones, ni otra cosa que con ellos se hiciera para que dejadas todas [sus mujeres] se casaran con una sola en la faz de la Iglesia... Y así aunque estos indios tenían muchas mujeres con quien según su costumbre eran casados, también las tenían por manera de granjería, porque las hacían a todas tejer y hacer mantas y otros oficios de esta manera.¹⁶

Motolinía, como se dijo antes, hace patente la honda preocupación de los misioneros para cambiar una forma de vida profundamente arraigada y que suponía implicaciones económicas difíciles de superar. La enorme novedad que plantea la pieza dramática es que aquí no se está haciendo la apelación a los hombres para que dejen a sus mujeres y opten por una vida monógama, sino que se pretende hacer reflexionar a las mismas mujeres sobre las conse-

¹⁵ Es un término muy acertado empleado por Horcasitas para tratar de entender de dónde surge la idea de utilizar el teatro como un vehículo evangelizador. Cf. Horcasitas, ed. cit., p. 75.

¹⁶ Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*. Juan Gil Editores, Barcelona, 1914, p. 127.

cuencias de permanecer unidas a sus hombres fuera del matrimonio.

Ahora bien, este mensaje destinado a abatir la poligamia involucraba de igual manera a los espectadores españoles. Con ellos se estaba viviendo un fenómeno similar, que desde los primeros años de la colonización obligó a la corona a legislar, en un intento de proteger los compromisos matrimoniales contraídos en la Península. Al respecto George Baudot apunta lo siguiente:

Desde la primera tentativa de colonización de 1501, la Corona exigió a los viajeros que fueran acompañados por sus esposas, al punto de que en 1504 el gobernador de Santo Domingo, Nicolás de Ovando, obligó a colonos ya casados en España a regresar a ella para traer a sus mujeres.¹⁷

Por esto, no es errado pensar que el mensaje relacionado con la poligamia y con el adulterio iba también dirigido a los espectadores españoles, de ahí el comentario de De Mendieta, quien asegura que la representación de *El Juicio Final* “abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir”.¹⁸

En el segundo cuadro aparecen cinco personajes de los cuales dos, el Tiempo y la Muerte, están destinados a reiterar la idea de la inminencia del fin del mundo, mientras que los otros tres: la Iglesia, la Confesión y la Penitencia se presentan a sí mismos como medios eficaces para lograr la salvación eterna, ratificando el paradigma antes planteado, en el cual se presenta a la iglesia, a sus medios y a sus ministros, como la columna vertebral para la obtención de la felicidad. De esa manera se sostiene que fuera de ella sólo cabe esperar la condenación y el lugar del tormento. Éste es un elemento recurrente en el discurso evangelizador franciscano que podemos observar ya desde los primeros textos de la cristianización, en obras como el *Coloquio y doctrina christiana*.

El *Coloquio* es la transcripción de un diálogo sostenido entre los doce frailes franciscanos y los sabios nahuas, que fue consignado por Sahagún. En él, como en el texto dramático, una y otra vez queda asentado que es gracias a la acción del Sumo Pontífice que se puede llevar a cabo la evangelización del pueblo indígena, y que sólo gracias a la función mediadora de la iglesia es posible acceder a la salvación eterna:

¹⁷ *La vida cotidiana de la América española en tiempos de Felipe II, siglo XVI*. FCE, México, 1983, p. 19. La proporción de mujeres españolas que llegaron a América según las cifras que maneja Baudot es la siguiente: en el periodo que va de 1493 a 1519 el 5.6% de los viajeros registrados eran mujeres; de 1520 a 1539 el 6.3%; de 1540 a 1559 el 16.4% (p. 20).

¹⁸ *Vid. supra* n. 7, p. 88.

La que se llama sancta Iglesia Católica,
 él la custodia, la gobierna,
 el gran sacerdote, Sancto Padre,
 él lleva consigo, la llave, [...]
 También él vigila Cómo se entra en el cielo.
 [Ninguno podrá entrar] si el Sancto Padre no lo concede,
 o uno por su mandato,
 porque él representa al Dador de la vida.¹⁹

En el tercero y cuarto cuadros del auto *El Juicio Final* la misma idea se repite, aunque desde otro ángulo. Lucía la pecadora desea confesarse, pero el sacerdote “espantado” por la magnitud de su pecado le niega la posibilidad de la salvación ya que considera que es demasiado tarde, puesto que el fin de los tiempos ha llegado:

¿Acaso no sabes que has cometido un pecado cuatrocientas veces mortal?... has seguido al demonio quien te ha apartado del séptimo sacramento bendito, del matrimonio... mereces que te toquen los suplicios infernales... (p. 575).

En el siguiente cuadro aparece el Anticristo, a quien los justos con facilidad reconocen como un impostor, pero a quien Lucía confunde ya que no es capaz de leer los signos visibles que sólo son entendidos desde la perspectiva de los iniciados en la doctrina de la nueva religión, por aquéllos que han abrazado las enseñanzas de la iglesia:

Aparecerá el Anticristo. Traerá puesta la túnica de los condenados. Traerá puesta la túnica por afuera. Levantará un dedo de la mano izquierda. Tronará la pólvora. Entrará (p. 577).

La túnica de los condenados puesta por fuera y el dedo de la mano izquierda erguido son signos inequívocos de la impostura del personaje que los catecúmenes con facilidad debían poder identificar como signos apócrifos.

Los últimos tres cuadros, el octavo, el noveno y el décimo sirven también para reiterar el camino de la salvación. En el octavo, el espectador es testigo del juicio propiamente dicho; en él se hace patente que la salvación depende del cumplimiento de los diez mandamientos. Es también evidente que castidad y matrimonio son equiparables y que haber renunciado a ellos es el factor clave para la condenación de Lucía. En el noveno cuadro presenciamos la subida al

¹⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *Coloquios y doctrina christiana* (ed. y trad. Miguel de León Portilla). UNAM, México, 1986, p. 131.

cielo de los justos y los tormentos a los que Lucía se ve sometida; en el décimo y último un sacerdote sale a escena para corroborar la enseñanza declarando:

¡Oh amados hijos míos, oh cristianos, oh criaturas de Dios! Ya habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ¡Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! Para que lo que sucedió no os vaya a pasar. Esta lección, este ejemplo, nos lo da Dios (p. 591).

La lectura del repertorio de señales que acompañan al texto, conforma el horizonte de expectativas, desde el cual el emisor construye su mensaje. Pero el comportamiento del lector-espectador frente al mensaje de la obra dramática es, en términos de Jauss, “siempre a la vez receptivo y activo”,²⁰ y desde esta postura tiene la capacidad de construir y apropiarse del significado.

EL REPERTORIO DE LOS ESPECTADORES

“Un análisis de la experiencia literaria del lector —apunta Jauss—, debe comprender los dos lados de la recepción texto-lector como proceso de mediación o fusión de horizontes”.²¹ En este punto, se tratará de puntualizar algunas de las marcas culturales del repertorio de los espectadores indígenas para intentar vislumbrar cómo es que se lograba convertir en significado actual el sentido potencial de la obra.

Posiblemente el elemento ideológico que constituía una importante brecha cultural entre los dos horizontes de expectativas que se actualizaban durante la puesta en escena de *El Juicio Final*, era aquél que estaba relacionado con el cambio de paradigma frente a la vida futura. Aprender que la suerte del individuo depende no de su forma de muerte (como enseñaba la antigua doctrina), sino de su forma de vida, debe de haber sido uno de los grandes choques culturales a los que se enfrentaban los indígenas y uno más de los elementos que entraban en juego para causar ese estado de asombro y espanto del que hablan los cronistas.

La idea del castigo eterno y de un lugar de tormento colocado en el inframundo es también una novedad para la cosmovisión de los nahuas, quienes concebían el orden del universo como una relación armónica entre los tres planos que lo conforman: por un lado, la esfera celeste o *ilhuitl* (traducido en el teatro de evangelización como “el interior del cielo”), que es la morada de los dioses. Por otro, el espacio terrestre o *tlalticpac*, en el que habitan los

²⁰ “El lector como instancia...”, ed. cit., p. 77.

²¹ *Idem*.

hombres y todas las criaturas. Y por último el inframundo o *mictlan* (traducido en el teatro de evangelización como infierno) que es la morada del señor de los muertos o *Mictlantecutli*.

En el pensamiento mesoamericano estos tres planos se encuentran tan íntimamente relacionados que dependen entre sí para su existencia. Era en el *mictlan* donde, en el pasado mítico, se custodiaban los huesos de las humanidades anteriores, y fue a partir de ellos y del sacrificio divino que la quinta generación había llegado a la existencia. De la misma manera los dioses dependen de los hombres y de sus sacrificios para mantener el orden del cosmos. Como dijimos antes, los misioneros tradujeron *mictlan* por infierno, y en este texto se amenaza a los espectadores con las terribles penas que habrían de sufrir en el *mictlan*. Si para los indígenas éste era un lugar mitológico, destinado a ser la mansión o morada de los muertos, ¿qué idea podría existir más insólita e irregular para ellos, que presentar el espacio inferior como un lugar de castigo y de sufrimiento eterno? En este punto no podemos menos que recordar las palabras del sabio náhuatl que en el texto de los *Coloquios y doctrina christiana*, asombrado replica a los doce franciscanos:

Habeis dicho
que no son verdaderos los dioses Nuestros.
Nueva palabra es esta,
la que hablais
y por ella estamos perturbados
por ella estamos espantados
Porque nuestros progenitores,
los que vinieron a ser, a vivir en la tierra,
no hablaban así.
En verdad ellos nos dieron
su Norma de vida
tenían por verdaderos,
servían,
reverenciaban a los dioses (pp. 149-151).

Existen otros elementos más: al declararse Lucía a sí misma *centzontlahueliltic*, cuatrocientas veces pecadora, cuatrocientas veces desdichada, alude de manera refleja, a través del numeral que es una cifra hiperbólica, a ciertos grupos de deidades menores (como los *Centzonthuitznahua*, o cuatrocientas estrellas del sur, o los *Centzontochtín* o cuatrocientos conejos) que en la mitología náhuatl se encuentran marcados por connotaciones negativas; los primeros por constituirse en oponentes de *Huitzilopochtli* en el mito del nacimiento y

los segundos por ser las deidades de la embriaguez.

A esto habría que agregar el vestuario de la Lucía condenada, tan espectacular a nuestros ojos, que con su mariposa de fuego, su collar y ceñidor de serpientes, no difiere mucho de los que se utilizan para representar a las *cihuateteo*²² o mujeres muertas en parto, que habían de compartir el cielo del sol para acompañarlo cada día desde el amanecer hasta el cenit.

De esta forma el hablante de náhuatl descubría, también en los códigos no verbales del texto, una serie de elementos que le resultaban sumamente familiares y a partir de los cuales transitaba en este proceso de actualización de significados, con lo que iba pasando de reconocimiento de lo extraño, a la aceptación (o rechazo, según fuera el caso particular) de la palabra evangélica, en el propio horizonte de experiencia. Mientras que por el otro lado, lo que el texto franciscano estaba haciendo era utilizar la condenación de una práctica (la poligamia), para satanizar a los antiguos dioses y las antiguas creencias.

²² Recuérdese en particular las piezas de la cultura huasteca que se encuentran en exhibición en el Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz.