

# “EL HIJO PRODIGO”: UN AUTOSACRAMENTAL CUZQUEÑO DEL SIGLO XVII

## INTRODUCCION

Dentro del ámbito específico de las investigaciones relacionadas con el fenómeno de la incorporación, a lo largo de los siglos XVI-XVIII, de los pueblos precolombinos al cristianismo, desde hace algunos años a esta parte, se comienza a notar nuevamente una marcada y saludable preocupación por conocer y divulgar los “*métodos*” y “*recursos pedagógicos*” que los misioneros se vieron necesitados a idear y poner en práctica para facilitar la trasmisión del mensaje evangélico a los diversos núcleos culturales indígenas. Entre ellos, la atención de los historiadores se ha centrado, de un modo particular, en el estudio del así llamado “*teatro religioso*”, “*misionero*” o “*catequístico*”<sup>1</sup>.

1 Sobre este teatro (características, finalidades, piezas, montaje, resultados, etc.), véase: CONSTANTINO BAYLE: “*Notas acerca del teatro religioso en la América Colonial*”, en *Razón y Fe* (Madrid, 1947), 47/541, 220-234; 47/541, 335-348; MANUEL PAZOS: “*El teatro franciscano en México durante el Siglo XVI*”, en *Archivo Iberoamericano*, XI (Madrid, 1951), Nro.12, 129-187; JOSE MARIA GARIBAY K.: “*El teatro catequístico*”, en *Historia de la Literatura Náhuatl*, II, 121-159. México, 1954; ALFONSO REYES: “*Teatro misionero*”. México, 1948; “*Los autos sacramentales en España y América*”, en *América*, Boletín de la Academia Argentina de Letras, 5, (Bs. As., 1937), 349-360; FERNANDO HORCASITAS: “*El teatro náhuatl. Epoca novohispana y moderna*”, I. México, 1974; REX EDWARD BALLINGER: “*Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en Nueva España*”. México, 1952; PEDRO HENRIQUEZ UREÑA: “*El teatro en América durante la época colonial*”, en *Cuadernos de Cultura Teatral*, 3, (Bs. As., 1936), 9-50; OTHON ARRONIZ: “*Teatro de evangelización en Nueva España*”. México, 1980; GUILLERMO LOHMAN VILLENA: “*El arte dramático en Lima durante el Virreynato*”. Sevilla, 1945; RUBEN VARGAS UGARTE: “*De nuestro teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII, XVIII*”. Lima, 1974; CARLOS LEONHART: “*Datos históricos sobre el teatro misional en la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay, en Estudios*, (Bs.As., 1924), 46-59; JOSEFINA PLA: “*Teatro religioso medieval: su brote en el Paraguay*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291, (Ma-

La participación en un Seminario sobre el "*Teatro Catequístico Hispanoamericano*" (Siglos XVI-XVIII), organizado recientemente por el Departamento de Historia de la Iglesia de nuestra Facultad de Teología, nos ha ofrecido la oportunidad de ponernos en contacto documental y bibliográfico con este curioso y eficazísimo medio de comunicación masivo que utilizó ampliamente la pedagogía misional indiana. Tras su conclusión nos ha parecido oportuno prolongar el tratamiento del referido tema en la lectura y comentario de una de las tantas "piezas" o "dramas" que se llevaron al escenario para instruir y deleitar a los naturales del Nuevo Mundo.

Para cumplir con este propósito, dentro del extenso y variado repertorio teatral de cariz misional que brotó espontáneamente de la creativa pluma de aquellos abnegados operarios evangélicos, hemos elegido, con la precisa finalidad de realizar un detallado "análisis" de su contenido, un "auto sacramental" peruano del siglo XVII, "*El Higo Pródigo*", cuyo autor es Don Juan Espinosa Medrano de los Monteros, conocido por sus contemporáneos con el mote o apodo de "el Doctor Lunarejo", o simplemente "El Lunarejo"<sup>2</sup>.

El presente estudio queremos ofrecerlo con una modesta, pero novedosa contribución<sup>3</sup> a los esfuerzos bibliográficos que se han venido desplegando, sobre todo a partir de las indagaciones "histórico-pastorales" de los Padres Constantino Bayle, Manuel Pazos y José María Garibay K.<sup>4</sup>, para rescatar definitivamente del olvido, (y a su vez revalorizar), estas aleccionadoras y siempre actuales escenificaciones didácticas destinadas, ante todo, a difundir la fe y la vida cristianas entre los neófitos indígenas.

La obra en cuestión se nos presenta como un ejemplo tardío de las producciones teatrales evangelizadoras que en el siglo XVI comenzaron a representarse en Nueva España, principalmente por la notable acción de las Ordenes Mendicantes.

drid, 1974), 666-680; y GUILLERMO FURLONG: "*Misiones y sus pueblos guaraníes*", cap. VIII. Posadas (Argentina), 1978. En cuanto a la "guía bibliográfica" más reciente, véase RENE ACUÑA, "*El teatro popular en Hispanoamerica. Una bibliografía anotada*". México, 1979.

2 El texto de "*El Higo Pródigo*" puede leerse en JORGE BASADRE: *Literatura Inca*. Biblioteca de Cultura Peruana, I, Serie 1, (París, 1938), pp. 265-334. Basadre utilizó el único ejemplar conocido cuyo poseedor era el Dr. D. Mariano Macedo. E.W. Middendorf. (1891) había publicado su versión alemana en "*Dramatischen und lyrischen Dichtungen der Keshua Sprache: Die Einheimischen Sprachen Perus*", 4 Bnd.

3 Decimos novedosa porque según la "guía bibliográfica" (99, nro. 363) de René Acuña hasta estos momentos solamente existe un brevísimo estudio sobre el "*Hijo Pródigo*" (dos páginas), realizado a fines del siglo pasado por JOHANNES BOLTE, "*Ein peruanisches Drama von verlorenen Sohn: Auto Sacramental del Hijo Pródigo, del insigne poeta Don Juan de Espinoza Medrano de los Monteros...*", en *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 5, (Berlín, 1892), 404-405. Propiamente se trata de una breve "reseña" o "nota bibliográfica" destinada a registrar la existencia de la obra.

4 Cfr., nota 1.

El análisis que nos proponemos realizar en estas páginas comienza con una introducción general, referida a las “finalidades” y “características” de aquellas producciones en los principales centros evangelizadores donde florecieron con cierta exuberancia: Méjico, Perú y Paraguay (I). Pero debemos advertir que no nos detendremos tanto en el estudio de sus particularidades históricas (obras, autores, autenticidad, cronología, etc.), cuanto en su *esencia* como un fenómeno teatral *peculiar*, cuyas raíces por cierto se hunden en la fértil tierra del teatro medieval, español y prehispánico<sup>5</sup>.

A continuación, abordaremos directamente el estudio del “*Hijo Pródigo*”, obra originalmente escrita en quechua, y que posee interesantes valores idiomáticos y teológicos, con momentos literarios de innegable belleza. Sucesivamente nos ocuparemos del “*autor*” (sobre quien lamentablemente mucho no sabemos) (II), de los “*personajes*” y del “*argumento*” mismo, que intentaremos analizar buscando los “*rasgos alegóricos*” (III) y la “*caracterización psicológica*” de los personajes (IV). Nuestro trabajo concluirá con algunas referencias sobre el “*montaje*” de la pieza y otros “*complementos teatrales*” (como son la música y la danza) utilizados en el transcurso de su puesta en escena (V).

## I. FINALIDADES Y CARACTERISTICAS DEL TEATRO DE EVANGELIZACION HISPANO-AMERICANO

El teatro de evangelización que los misioneros hicieron realidad en los pueblos indígenas de Méjico, Perú y las Misiones Guaraníticas, era una *forma pedagógica de instrucción y formación religiosas, fundamentalmente evangelizadora y bíblica*.

La abundancia de sus medios sensitivos y pintorescos, en contraste con la sobriedad de los teatros españoles del Siglo XVI, indica la actitud creativa del evangelizador. Los escenarios se prepa-

5 Cfr. LUCIEN DUBECH: “*Histoire générale illustrée du théâtre*”, I, 9-105; KARL YOUNG: “*The drama of the medieval Church*” (2 vols.). Oxford, 1933; GIANFRANCO CONTINI: “*Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi del secole VII al secole XV*”. Milán, 1949; FERNANDO LAZARO CARTER: “*Teatro medieval*”. Valencia, 1958; NARCISO DIAZ DE ESCOBAR: “*Historia del teatro español*” (2 vols.). Barcelona, 1924; BRUCE W. WARDROPPER: “*Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*”. Madrid, 1953; NICOLAS GONZALES RUIZ: “*Estudio Introductorio al Teatro Teológico Español* (2 vols.). BAC. Madrid, 1954; R.B. DONOVAN: “*The liturgical drama in medieval Spain*”. Toronto, 1958; REX EDWARD BALLINGER: “*Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en Nueva España*”. México, 1952; CONSTANTINO BAYLE: “*El teatro indígena en América*”, en *Razón y Fe*, (Madrid, 1946), 133, 21-41, 126-144; CLEMENTE H. BALMORI: “*Teatro aborigen americano*”, en “*Estudios Americanos*”, 9, (Sevilla, 1955), 577-601; MIGUEL LEON PORTILLA: “*Teatro náhuatl prehispánico*”, en *La Palabra y el Hombre*, 9 (Enero-Marzo), (Xalapa-México, 1959), 13-36; MARIA DE LA PAZ HERNANDEZ ARAGON: “*Teatro indígena prehispánico*”. México, 1965; y SAMUEL MARTI: “*Canto, danza y música precortesianos*”. México, 1961.

rabán minuciosamente y en la redacción del texto se buscaba la mayor fidelidad al Evangelio. En general las obras tenían un carácter simbólico, cuya finalidad era la transmisión de ideas y normas de conducta. No es un teatro de enredo o episódico sino, más bien, una serie de cuadros edificantes que divertían a los indígenas. Los misioneros no tuvieron motivaciones estéticas, sino principalmente de predicación evangélica<sup>6</sup>.

Es destacable la actitud que éstos adoptaban en la evangelización, conformándose al idioma de los indígenas (*náhuatl, guaraní, quechua*) y a su mentalidad. Ante ese auditorio, estoico y melancólico, los religiosos representaron obras, algunas de las cuales duraban cuatro o cinco horas, en las que participaban actores, cantantes y danzantes quienes, procurando el sano esparcimiento y diversión de los naturales, los iniciaban en la fe. Los escenarios eran suntuosos y brillantes en función de este proceso evangelizador que podríamos llamar "mistagógico".

\*La primera mención de este teatro catequístico en *Nueva España* (Méjico) es de 1533<sup>7</sup> y se relaciona con los religiosos franciscanos. Estos manejaron con talento todos los recursos del arte teatral con fines evangélicos. En la primera obra conocida, *El Juicio Final* (1531 o 1533) se utilizaron efectos escénicos tomados del teatro medieval francés y español que impresionaron fuertemente a los indígenas. El tema central es la condenación de la bigamia y probablemente hayan utilizado un escenario tridimensional donde podían representarse el Cielo, la Tierra y el Infierno. La obra es como un sermón dialogado o una adaptación de las "*Doctrinas Cristianas*" bilingües (catecismos)<sup>8</sup>.

El teatro catequístico parece haber cobrado mayor forma debido a la dificultad que encontraban los misioneros en el aprendizaje de las lenguas indígenas. Algunos intentaron, entonces, fusionar el "*areito*" o "*mito*" (baile y canto) prehispánico con el "*auto*" o "*misterio*" medieval (Fr. Juan de Sahagún). Otro recurso fue la utilización de la "*pantomima*" en los mercados y colegios para intentar enseñarles la doctrina cristiana, es decir, el elenco de las principales oraciones y dogmas.

Un objetivo de nuestro teatro fue el llegar a ser *totalizador* para lograr la participación tanto del público como de los actores en la acción escénica.

Un año fundamental para el "teatro de evangelización" fue el de 1539 en el que se escenificaron en Tlaxcala (Méjico) seis obras (desde Semana Santa a Corpus Christi). Entre ellas debe mencionarse especialmente, "*La Conquista de Jerusalén*", representada por los tlaxcaltecas en la fiesta del Corpus. En esta obra, especie de

6 Cfr. JOSE MARIA GARIBAY K., o.c., II, 154-157.

7 Cfr., por ejemplo, MANUEL R. PAZOS, o.c.; OTHON ARRONIZ, o.c., 15-122.

8 *Idem*, 145-147; 37-42; JOSE MARIA GARIBAY K., o.c., II, 131-132.

gran pantomima, encontramos una de las primeras expresiones del *teatro en el teatro* con desdoblamiento escenográfico: asimilaron a sultanes, turcos y cruzados medievales con capitanes de la conquista. La obra manifiesta la naturaleza e importancia del bautismo cuya práctica multitudinaria es defendida por los franciscanos<sup>9</sup>.

En la mitad del Siglo XVI parece llegar un espíritu diferente que orientará al teatro evangelizador, intentando purificarlo de los presuntos abusos franciscanos con relación a la administración del bautismo. El teatro catequístico cumplirá todavía su función pero con menor brillo. El gran teatro de masas tlaxcalteca seguirá expresándose pero en regiones periféricas.

Los Frailes Dominicos de la *Provincia de Santiago* también promovieron este tipo de teatro en territorios alejados de la metrópoli. Sin embargo, del mismo poseemos escasas referencias. La Cofradía del Rosario participó en el mantenimiento de los espectáculos teatrales. Algunas obras fomentaban la devoción y la práctica del Rosario. El “teatro Dominicó llegó” cuando el “Franciscano” entró en crisis doctrinal con las autoridades eclesiásticas y civiles. Sus autores (Bartolomé de las Casas, Martín Jiménez, Andrés de Mogueer, etc.) eran aceptados por los indígenas que inventaban, inspirándose en los “ejemplos”, sus obras de teatro<sup>10</sup>.

Los Padres Jesuitas tuvieron igualmente su papel en el proceso evangelizador que estamos estudiando. El teatro era un elemento muy importante en sus colegios. La actividad teatral tendía a potenciar la formación de sus alumnos. El destinatario ya ha cambiado: no se trata del indígena sino de las clases más cultas. Sus características podemos reducirlas de esta forma: reducido grupo actoral; público elegido y selecto; finalidad académica consistente en mostrar los buenos resultados de la educación jesuitica (humanidades, poesías, retórica, virtudes sociales); se representaba en las fiestas escolares; las formas teatrales eran las europeas; entre los autores hay que citar a Pedro Mercado y sus tragedias festivas; y el Indio Lorenzo. Utilizaban para confeccionarlo, generalmente, la Vida de los Santos<sup>11</sup>.

\*En el *Perú* encontramos, en cambio, una escasa actividad teatral. Se representaban “*comedias religiosas*” para el Corpus y “*comedias de títeres*” (en Lima) con las que los franciscanos recordaban a sus mártires. Se debe destacar en este sentido la influencia ejercida por los Colegios de la Compañía de Jesús. Las “crónicas jesuiticas” de la época hablan de escenificaciones (“*ejemplos*”) de estampas bíblicas. En este teatro escolar existían, por otra parte, dos géneros de composiciones: las “*decurias*”, piezas cortas con las

9 Cfr. el análisis y las posibles interpretaciones que ofrece PAZOS, o.c., 159-171: v. ARRONIZ, o.c., 63-84.

10 Cfr. ARRONIZ, 125-135.

11 Cfr. ARRONIZ, 137-182.

que los jóvenes practicaban el arte escénico y la declamación, y otra clase de obras que engalanaban los actos oficiales y fiestas de los Colegios<sup>12</sup>.

\*En el *Paraguay* los Padres de la Compañía realizaron una obra eminente (1609-1767), principalmente en las misiones guaraníes, que comprendió todos los aspectos de la auténtica evangelización y promoción humana, entre ellos el teatro.

El misionero comprendió el *valor pedagógico* de las formas teatrales y, de hecho, fue uno de sus medios más eficaces de evangelización. En las Misiones se le dio gran importancia en cuanto alegraba e instruía al indígena en la fe. En este teatro se distinguen varios aspectos según se trate del *propriadamente catequístico*, destinado a la conversión y formación del indio; del "*teatro piadoso*" o "*edificante*", de nivel literario y religioso más culto y cuyo auditorio era más amplio (colegios) o de las "*comedias*" (pasos, entremeses o sainetes), de argumento superficial y burlón<sup>13</sup>.

## II. AUTOR, FINALIDAD Y TEMÁTICA DE "EL HIJO PRODIGO"

1) El espectáculo "*Auto Sacramental del Hijo Pródigo*, del insigne poeta Don Juan de Espinoza Medrano de los Monteros, Arce-diano del Insigne Cabildo de la Gran Ciudad del Cuzco" se basa en el modelo español al dividir la obra en tres actos.

Pero, ¿quién fue ese "insigne poeta"?<sup>14</sup>. Nació en Calcauso, de la Provincia de Aymaraes. Se graduó en la Universidad de San Ignacio del Cuzco y fue Profesor de Teología y Ciencias del Seminario de San Antonio de aquella ciudad.

En 1658 lo vemos como Cura de la Catedral cuzqueña; y en 1677 obtuvo por presentación real el Curato de San Cristobal. En 1681 ganó la canongía magistral, de la cual tomó posesión el 24 de diciembre de 1683. Sucesivamente fue tesorero (1684), chantre (1687), y finalmente archidiácono del Cabildo de la Catedral de Cuzco. Falleció el 13 de Noviembre de 1688 y fue sepultado en aquel templo catedralicio.

Entre sus obras citaremos un tomo de "*Sermones*" (*Novena Maravilla*) dedicado a San Tomás de Aquino; el "*Apologético de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España contra*

12 Cfr. RUBEN VARGAS UGARTE, o.c., 7-47; y GUILLERMO LOHMAN VILLENNA, o.c., y "*Los primeros autos sacramentales en Lima*", en el *Comercio*, 4 de mayo de 1939. Lima (Perú).

13 Cfr. JOSEFINA PLA, o.c.; CARLOS LEONHART, o.c.; GUILLERMO FURLONG, o.c.

14 Cfr. RUBEN VARGAS UGARTE, "*Historia de la Iglesia en el Perú*", III, (Burgos, 1960), 402, 458-459.

*Manuel de Faria y Sousa*" (entre 1662 y 1664), que Menéndez y Pelayo consideró como una "perla caída en el mulador de la poesía culterana"; "*Panegírica Declamación por la Protección de las Ciencias y Estudios*", que dedicó al Corregidor del Cuzco, D. Juan de la Cerda y la Coruña; "*El amar su propia muerte*" (comedia dramática de tema bíblico); y "*Usca Paucar*"<sup>15</sup>.

También publicó "*El aprendiz de rico*"<sup>16</sup>; un curso de *Philosophia Thomistica*; y "*El rapto de Proserpina*" (obra juvenil). El quechua era su lengua materna y en ella escribió "*El Hijo Pródigo*".

En su tiempo era un escritor muy respetado no sólo en Perú, donde le dedicaron en vida un libro: "*Gloria enigmática del Dr. Juan de Espinosa Medrano*"; sino también en España. Lo llamaban el "*Doctor Lunarejo*" por un notable lunar de su cara. Fue igualmente un músico destacado; y ya muy joven dominaba algunos instrumentos musicales. Prueba de la estima en que era tenido es el elogio que hizo de él, aún siendo Cura de San Cristobal, el Obispo Mollinedo (1678): "era el sujeto más digno que tiene el Obispado por sus muchas y relevantes letras y virtud, como lo tengo informado en otras ocasiones"<sup>17</sup>.

2) Las características de su estilo, comunes con las del teatro hispánico, son las siguientes: uso de enredos y desarrollo de caracteres; intervención del gracioso y del rústico; metro: endecasílabo aconsonantado, cuarteta, quintilla, décima o espinela; monólogos y soliloquios, prescindencia de las unidades del teatro clásico; y conceptismo.

"*El Hijo Pródigo*" imita a los autores clásicos (Lope, Calderón) uniendo la alegoría con el relato evangélico (Lc 15:11-32). La alegoría es un elemento retórico que consiste en la aplicación continuada de metáforas. Por ella, Espinosa intenta ilustrar simbólicamente las verdades y figuras evangélicas. Podemos, entonces, trazar un cuadro comparativo de la Parábola evangélica y de nuestra obra:

\*Lc 15:11-32:

- El hombre con los dos hijos.  
El menor pide su parte de la herencia para marchar a un país lejano donde vivió disolutamente

\**El Hijo Pródigo*:

- El joven hijo Cristiano símbolo del alma humana se despide del Padre Celestial porque quiere conocer el Mundo.

15 Esta última obra le es atribuida por Clorinda Matto de Turner y por Gabriel Co-sso. En cambio, Juan A. Casanova es de distinto parecer. Cfr. VARGAS UGARTE, "*De nuestro antiguo teatro...*", 38, nota 40.

16 Publicado en los *Apuntes históricos del Perú* y en *Noticias Cronológicas del Cuzco*. Lima, 1902.

17 VARGAS UGARTE, "*Historia de la Iglesia...*", III, 402.

- El hijo menor se encuentra en la miseria y se ve obligado a cuidar cerdos. Decide regresar arrepentido a la casa de su padre.
- Después de experimentar los sinsabores de los placeres en el Palacio del Mundo, sumido en la miseria, cuidando cerdos, se arrepiente de sus pecados regresando al Padre.
- El padre lo recibe efusivamente y ofrece un banquete en su honor
- Este lo recibe con alegría y manda preparar para una "cena grande y magnífica" (3ra. Parte, 4ta. Escena, V.1399)
- El hermano mayor desaprueba la conducta de su padre con el hermano que regresó.
- El hermano mayor, que en principio se mostró amable y preocupado por la suerte de su hermano (V. 845s, 785s-811) luego siente envidia por el recibimiento que le dio el padre (V 1415-1434) y finalmente se reconcilia con su hermano menor (V.1446-47)
- El padre le recuerda que convenía celebrar una fiesta y alegrarse, "porque este hermano tuyo estaba muerto y ha vuelto a la vida" (v. 32)

3) Desde el punto de vista del análisis estructural descubrimos en la obra invariables temáticas o funciones (*alejamiento-conversión*); unidades de base de la narración completa que pueden resumirse en unas funciones esenciales (el alejamiento del Padre, el dualismo antagónico del cuerpo y del alma, el proceso de la conversión, la misericordia del Padre y de Cristo), y reglas generativas o de derivación: a) de oposición (Cuerpo-Alma, Hijo-Padre); b) de pasividad (del Alma frente al Cuerpo); c) del parecer y del ser (efectos de los malos placeres).

También estructuralmente el discurso narrativo se caracteriza, como veremos más adelante, por presentar al narrador como aquél que "sabe mucho más" que los personajes. Incluso anticipa personajes. El narrador en nuestra obra es simbolizado por *Diospa Simin* (= Palabra de Dios).

4) Algunos rasgos singulares de "*El Hijo Pródigo*" son rastreables en las literaturas europeas. *Diospa Simin*, el personaje que acompaña a *Cristiano*, el hermano menor, en sus aventuras y representa a la Palabra de Dios, recuerda a la Comedia neolatina *Acolastus* del nederlandés Gnapheus (1529. Nueva Edición: Berlín 1891) en la que el Padre Pelargus regala al Hijo Pródigo una Biblia para el viaje (V. 311.351)<sup>18</sup>.

La descripción que Espinosa hace del juego escénico (3ra. Esce-

18 JOHANNES BOLTE, o.c. (nota 3).



na de la 2da. Parte) remite también a Gnapheus quien regala a su héroe un collar de oro (V. 820-825, cf. V. 727 de nuestra obra). Sin embargo, Espinosa se diferencia de Gnapheus y de otros dramaturgos que escenificaron la parábola, en su presentación de la vida que *Cristiano* lleva lejos del hogar paterno<sup>19</sup>.

En esta parte se observa el influjo de una temática corriente en obras inglesas, holandesas, alemanas, danesas, españolas y probablemente francesas emparentadas con la moralidad neolatina: *Theatrum humanae vitae* (leodii 1574) de Libertus Houthem. En esa temática se encuentran el Viaje del Hijo Pródigo al Palacio del Señor Mundo (Mundus) y la intervención del buen acompañante que lo aterroriza sobre su vida pecaminosa.

5) Con relación a la finalidad de "*El Hijo Pródigo*" diremos que es la de *hacer comprensibles* las enseñanzas de la parábola lucana a los indígenas. Es, por tanto, una *finalidad evangelizadora*.

Desde el punto de vista lingüístico, la obra aquí analizada representa la transición del viejo dialecto cuzqueño a las formas dialectales actuales aunque a veces se encuentran ejemplos de ambas formas en el mismo verso<sup>20</sup>.

Para adaptar el mensaje evangélico a su auditorio indígena, Espinosa cuidó que los banquetes a escenificar fueran de charqui, mazorcas, chicha (V. 106ss; 276ss); que las canciones evocaran a Tantomarca, a los colibrís, casihuana y a Sahuanmarca (V. 500s). También notemos las referencias a la llama por parte del hermano mayor (V. 1431).

19 Entre los otros tratamientos teatrales de Lc 15, 11-32 recordemos a la *Moralité de l'enfant prodigue* (Siglo XV); la *Rappresentazione del figliolo prodigo*, de Castellani (Siglo XVI); los dramas naturalistas de J. Cecchi sobre la parábola (Siglo XVI); el "Auto" español *El Hijo Pródigo* y la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda (1554); la *Representación moral* (incluida en el libro IV de "*El Peregrino en su patria*", (1604) de Lope de Vega, plena de alegoría y poesía lírica; *L'enfant prodigue* de Voltaire (1738) que fue imitada por algunos autores españoles.

20 Cfr. JORGE BASADRE, o.c., 266. La lengua quechua ("qquechua" o "keshua") es la lengua general del inca que se la llamaba *runa simi* (= lengua de los hombres). Su origen es desconocido. Algunos han aventurado la hipótesis de un probable influjo de la lengua sumeria (Dr. Pablo Patrón). Muchas palabras quechuas son de origen, en opinión de algunos estudiosos, semítico. Es un idioma sonoro, elegante, dulce. Abundan las vocales y se distingue por su flexibilidad. Los dialectos son (según Carlos Prince): *cuzqueño*, que deriva de la lengua hablada en el Imperio Inca (es el verdadero quechua); *lamano* o *lamisa*, *chinchaisuyo*, *calchaquí* y *quiteño* o *quitu*.

En los idiomas europeos se han introducido algunas palabras quechuas: cóndor, quinquina, pampa, guano, puma, Tucumán... En la Universidad de San Marcos de Lima existía una cátedra de lengua quechua fundada por Felipe II en 1570 y suprimida por Carlos III en 1770. Cf. *EUI* (Enciclopedia Universal Ilustrada Hispano Americana Espasa), Barcelona 1907, tomo 48, cols. 875-6; GONZALEZ HOLGUIN DIEGO, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca*. Lima, 1608; TSCHUDI, *Die Kechua Sprache*. Viena 1853; *Id., Organismus der Khetsua Sprache*. Leipzig, 1884; MOSSI M.A., *Manual del idioma general del Perú o Quichua*, Córdoba, 1889; MIDDENDORF W., *Die einheimischen Sprachen Perus*, Leipzig, 1890-92; SPILSBURY, *Lenguas indígenas de Sud América, el Quichua*, Buenos Aires, 1898; y P. PATRAN, *Origen del Kechua y Aymará* (Lima) (s.f.).

### III. PERSONAJES, SINTESIS Y ANALISIS DEL ARGUMENTO

\*Los personajes son los siguientes:

- *Kuyaj Yaya*, el padre amante.
- *Hanan Saya*, su hijo mayor.
- *Hurin Saya*, su hijo menor y Cristiano.
- *Diospa Simin*, la palabra de Dios
- *Huaina-Kari*, un joven (la juventud)
- *Uku*, el cuerpo (bufón)
- *Mundo*, el mundo (el hombre del mundo)
- *Nina Quiru*, diente de fuego (el diablo)
- *Ahuatiri*, un pastor
- *Posoko*, Espuma
- Sirvientes del mundo:
  - Pillonkoi*, Torbellino
  - Aicha Yoya*, la dama Carne (la voluptuosidad)
  - Katu*, doncella Venal.
  - *K'uchu*, doncella Arco Iris
- *Dos sirvientes de Kuyaj-Yaya*

\*El argumento se desenvuelve en tres partes. En la *primera*, el joven Cristiano (el alma humana) se despidió del Padre celestial. Lo escoltan su Juventud, su Cuerpo y *Diospa Simin* (la palabra de Dios). Cristiano entra en el Palacio del Señor Mundo donde es seducido por *Aicha Koya*. Cuando *Diospa Simin* lo invita a regresar a la casa paterna, Cristiano prefiere seguir a su Cuerpo.

\*En la *segunda parte* asistimos a un juego escénico. Cristiano es saqueado por "Espuma" y "Remolino" y su amada *Aicha Koya* que lo echan fuera de la casa. Cristiano entra al servicio del diablo como cuidador de cerdos.

\*En la *última parte*, Cristiano aparece sentado en compañía de *U'ku* (su Cuerpo) en la porqueriza. Se encuentran en un estado miserable. Finalmente, después del arrepentimiento y conversión, regresa al Padre.

#### PRIMERA PARTE

1) La *primera parte* consta de ocho escenas. En la *primera escena* los personajes son, *Kuyaj Yaya*, *Hurin Saya* (Cristiano), *Diospa Simin*, *Huaina, Kari, Hanan Saya*, *Kuyaj Yaya* (el Padre) de la parte de la herencia correspondiente a su hijo que ha decidido viajar. Este quiere ver el mundo y "libremente vagar". Cristiano (el Hijo) cree tener derecho a ello. El Padre le recuerda que su nombre —Cristiano— le exige una responsabilidad que nunca debe olvidar, *Hanan Saya* (el hermano mayor) le dice que, abandonando al Padre, comete un gran error. Cristiano desatiende estos consejos: ha decidido viajar para "conocer y comprender lo bueno y lo malo" (V. 66-67). El Padre le ofrece a cualquiera de sus sirvientes como acompañante. Llama a *Diospa Simin* produciéndose un interesante diálogo teológico:

KUYAJ YAYA:

- V.85 "A donde vaya, le seguirás;  
¡Exhórtale, dondequiera que vaya!  
Aunque me abandona,  
con todo, la Palabra de Dios le buscará".

DIOSPA SIMIN:

- V.90 "Dondequiera que vaya en este mundo,  
¡oh Señor, yo no dejaré  
a Cristiano, tu hijo!  
aun cuando me odie por eso".

El Padre sabe que su hijo es arrastrado por el Cuerpo y la Juventud. Mientras tanto, un Sirviente trae el dinero. Cristiano elige como compañeros de viaje al Cuerpo (U'ku) y a la Juventud (Huaina, Kari). U'ku en un vivaz parlamento se autopresenta como glotón y codicioso (V. 106-121). Diospa Simin dirigiéndose al Padre, en respuesta a una pregunta que éste le formula, evidencia el carácter alegórico del personaje y su significación religiosa:

- "Le conozco, padre, ése  
V.125 es el cuerpo y aquél el Alma.  
A ambas aparejados  
los has colocado en el mundo.  
Tú eres el Creador,  
el Todopoderoso, el único Señor.  
V.130 Y, sin embargo, el hombre creado por ti  
quiere abandonarte".

Padre e Hijo se abrazan. El Hijo sabe que siempre puede volver al hogar. Salen, Kuyaj Yaya, Diospa Simin y, Hanan Saya.

2) En la *segunda escena* aparecen Cristiano, Huaina, Kari y U'ku. Huaina, Kari estimula a Cristiano en su viaje hacia la mansión de las diversiones. U'ku escucha el dinero que "suena ya por chicha" (V. 151). Ante una pregunta de Cristiano (V. 155: ¿Debo yo caminar solo por un camino tan largo?), U'ku responde clarificando nuevamente la dimensión alegórica:

- U'KU  
"¿Cómo has de estar solo?  
¿no vas siempre conmigo?  
Tú eres el Alma, yo el Cuerpo.  
160 Nos amamos tanto,  
que se nos ve siempre juntos  
caer en este mundo transitorio".

3) En la *tercera escena* la presencia de Diospa Simin es rechazada por U'ku (V. 174-5: "el hueso en la garganta me bambolea, cuando veo a ese hombre") y el mismo Cristiano no quiere ser retenido por Diospa. Este, en un amplio parlamento (V. 182-205) increpa al "joven engañado y hombre loco" (v. 182-3) recordando

las orientaciones que le había dado el Creador (V. 198: "Debes exhortarle, hablarle"). El Cuerpo solamente es el culpable. Lo califica duramente (V. 201s) como al responsable que impide a Cristiano escuchar la Palabra de Dios. Curiosamente, adelanta una situación: el encuentro con la ramera Aicha que, finalmente, lo despojará y rechazará (V. 194-197).

4) En la *cuarta escena* Cristiano es presentado a Mundo por Huaina, Kari. Mundo es "el amo de este mundo" (V. 216) que intentará hacer que Cristiano olvide a Dios. Para ello lo ayudará Huaina, Kari, sus sirvientes *Posonko* (Espuma) y *Pillonkoi* (Torbellino) que prepararán toda clase de placeres "para arrastrar hacia el mundo el alma del cristiano olvidadizo de su Dios" (V. 235-6). Los nombres de los sirvientes significan que las "alegrías del mundo son sólo espuma y torbellino" (V. 242-3).

5) La *quinta escena* muestra el encuentro de Cristiano con Mundo que se traduce en palabras de cortesía y vasallaje (V. 255-57: "A ti sólo te he buscado, recibe al que te ama, quiero ser tu huésped, tu sirviente"). Mundo lo llama su compañero. U'ku lo primero que pide es comer y enumera una larga serie de alimentos que apetece, típicamente locales (V. 271-285). Se da un diálogo interesante: Cristiano, que reprocha a U'ku su glotonería, es cualificado por éste como ávido de poder y riquezas (V. 271-274). Mundo, por su parte, desea presentarle a su hermana Aicha. Un canto detrás de la escena apoya tal encuentro (V. 309-310: "¿Adónde huyes, corazón seducido, tocado por la flecha del amor?"). Tanto U'ku como Mundo continúan seduciendo a Cristiano con las "Beldades de toda clase" (V. 327).

6) En la *sexta escena* Aicha llama a sus doncellas niñas, *Katu* y *K'uichu* para que la sirvan. Mundo le anuncia que vendrá Cristiano (V. 356-7: "...un pájaro que volando viene a tu red para morir" al que deberán quitar "su corazón, su juventud, su razón" (V. 366-7). Aicha, en presencia de Cristiano y U'ku se presenta como una mujer "fatal, contradictoria y voluble; sin embargo, de todos "mimada, amada y buscada" (V. 406-407). Cristiano se rinde ante ella (V. 408-413).

7) En la *séptima escena*, *Katu* y *K'uichu* codician los bienes de Cristiano (V. 415-6: "...vamos a huronear un poco la bolsa). U'ku quiere acercarse a Aicha quien le permite besar su mano. Cristiano rechaza a U'ku presentándose como el amante de Aicha, U'ku, entonces, intenta cortejar inútilmente a *K'uichu*. Aicha prepara canto y baile, que ella y Cristiano observan sentados. Al final, ellos también bailan.

8) En la *octava escena* Cristiano reconoce a la Palabra de Dios que lo invita a dejar esa vida y convertirse (V. 545-566) de la vanidad exterior. Cristiano, sabiendo que esto es verdad, se deja, sin embargo, arrastrar por su cuerpo (V. 566). U'ku es llamado repetidas veces sin éxito porque, como dice el mismo Cristiano: (591) "Para la Palabra de Dios sus oídos son sordos, sus pies cojos, su

fuerza y sus tendones avellanados”.

Diospa le recuerda que él ha enseñado la desobediencia a su Cuerpo; y busca a U’ku que se escapa y pasa corriendo por la escena, hasta que lo captura y arrastra detrás de sí por los pelos. U’ku manifiesta, ante las preguntas de Diospa, su miedo (“...me brota el sudor” V. 612). Diospa le ofrece un ideal más noble de vida mientras Cristiano lo insulta (V. 627). Se produce una tensión recordando la casa de Aicha con sus placeres. La Palabra continúa exhortando (V. 655: “Yo te tengo buena voluntad”; y provocando el llanto de U’ku.

La última escena de la *primera parte* finaliza con una oración de Diospa: “¡ Ay! ¡ Padre sublime! ¡ Así huye el hombre a quien creaste, continuamente de ti! Con tu merced (665) alumbrale, para que el ciego vuelva a despertarse”.

## SEGUNDA PARTE

1) La *Segunda Parte* de la obra consta de diez escenas. En la *primera* las doncellas, Katu y K’uichu son llamadas por Aicha y Mundo para que canten. U’ku ofrece su vientre, lleno de chicha, como tambor. Durante el canto aparecen en la escena dos bailarines fantásticamente ataviados. El tema del canto es la lejanía de la muerte para los jóvenes (V. 682-85).

2) En la *segunda escena* Pillonkoy y, Posoko vienen con sillones y K’uichu con una alfombra que es extendida. Envía a Pillonkoi a buscar un sillón para Aicha.

3) En la *tercera escena* comienza el juego: Mundo es el primero que expresa el deseo de jugar a los dados (V. 695) mientras que Cristiano y Aicha se sientan juntos, *Huaina-Kari* juega y gana el oro y la plata (V. 722). Aicha también quiere jugar por la cadena de oro (V. 727), la faja (V. 731) y la capa (V. 738) de Cristiano quien finalmente se las regala. El ya entristecido Cristiano quiere jugar el dinero que le queda sólo con Aicha.

4) En la *cuarta escena* el hermano mayor manifiesta su intranquilidad ante la ausencia de Cristiano preguntándose qué puede esperar del Mundo y de Aicha (V. 785-805). Diospa le contesta (V. 806): “solamente...lágrimas y pesares”, indicándole que Cristiano obedece sólo a U’ku. Anuncia que más tarde será arrojado por Mundo y por Aicha y que, por el momento, será sirviente de Ninaquiru, es decir, del Diablo (V. 835). Todo esto como consecuencia de haber abandonado a Dios. Hanan pide a la Palabra que lo retenga (V. 836-7) lamentándose líricamente ante tal desgracia (V. 840-46).

5) La *quinta escena* comienza con un interrogante de Mundo a sus compañeros sobre lo que han quitado a Cristiano: todo su dinero y vestidos (Posoko); el temor de Dios y su salud (Pillonkoi). Aicha simplemente dice que lo “ha despojado muy bien” (V. 852).

Es muy poética la intervención de Huaina, Kari:

“Yo era su juventud,  
¿quiere él seguir siendo joven eternamente?  
860 Como el viento vuelan los años,  
pero la vida supera aun al viento.  
Quedaós vosotros, yo me voy,  
a acelerar mi muerte”.

Cristiano duerme. En esa actitud se esconde un sentido alegorizante según lo sugieren las palabras de Aicha: “Así suele hacerlo, el cristiano olvidadizo de Dios, sin presentir nada”. Después despierta y pregunta por Huaina, Kari.

6) En la *sexta escena* se entabla un diálogo muy bello y profundo entre Cristiano y Huaina, Kari quien, como dice Mundo, “parece que se va es cierto” (V. 880). Su juventud lo abandona a pesar de los intentos de Cristiano por retenerla:

HUAINA, KARI  
“En vano me llamas,  
¿debo seguirte eternamente?  
La juventud de los jóvenes y de las muchachas  
desaparece; y así también  
885 tu juventud  
te abandonará; los cabellos canos  
son ahora tus compañeros,  
ya se acerca tu muerte,  
ya no preguntes por mí,  
890 pues he enmudecido”.

Este abandono parece irreversible (V. 892-93: “¿Quién podría detener un río que fluye? ¿quién refrenar el curso de los días?”). Mundo también lo rechaza (V. 992: “...el mundo no es para los pobres...”) al igual que Posoko y Pillonkoi de forma cruel (V. 915). La última esperanza de Cristiana es Aicha que también se aparta de él, mostrándose como una insaciable (V. 930-35) que lo desprecia. Deciden apalearlo y quemarle el pelo, asustándolo para que se marche.

7) En la *séptima escena* Cristiano, hambriento y desesperado, intenta regresar al Padre. Diospa le recuerda que todo lo que le pasa es resultado de haber abandonado el *pan de Dios* (V. 981) y le anima a retornar: el Padre lo aceptará. La alegoría alcanza aquí su “climax” teológico:

DIOSPA  
1000 “Yo te conduciré a él.  
El, quien por amor a ti  
ha dejado traspasar y abrir  
su pecho sublime por una lanza de hierro,  
¿pudiera cerrarte su puerta?”

La única condición es la conversión (V. 1005). El hambre, sin embargo, hace que Cristiano busque tratar con el mismo diablo (V. 1020). Diospa, concluyendo la escena, reflexiona sobre las consecuencias del pecado: desesperación, opresión, suicidio. La solución está en implorar la luz divina.

8) En la *octava escena* aparece un único personaje, *Ahuatiri* con una honda y una corneta de pastor. Conduce a sus cerdos y toca la corneta. Describe gráficamente su malestar, decidiéndose ir a cualquier otra parte. No le importa que el mismo Nina Quiru pastoree a los cerdos.

9) En la *novena escena* Ahuatiri le recuerda a Nina Quiru que no puede cuidar los cerdos sin comer. Le pide que su trabajo sea pagado. Nina es descrito con gran exactitud (V. 1078-91: “...dejas sufrir a la gente”). Ahuatiri manifiesta su verdadera intención: dejar de cuidar los chanchos del pecado y volver a Dios. Nina reacciona coléricamente (V. 1106: “¡...márchate a todos los diablos!”).

10) La *décima escena* muestra cómo Cristiano pide ser aceptado entre los sirvientes de Nina Quiru. Ahuatiri le dice que es fácil entrar pero “no lograrás (tan fácilmente) la salida hermano” (V. 1118-9) y le entrega sus instrumentos: el cuerno, la flauta y la bolsa. Después se marcha en medio de las maldiciones de Nina: Ahuatiri (con una mueca burlona) “A quien huye hacia Dios (1116) ya nada puedes hacerle tú. Nina cuenta los cerdos y encarga a Cristiano su custodia.

### III PARTE

1) La *Tercera Parte* comprende cinco escenas. En la *primera escena* conversan entre sí U’ku y Cristiano concordando en que Aicha es la “tía del diablo” (V. 1185). U’ku cuenta cómo fue maltratado y las enfermedades que le acometieron en consecuencia (V. 1185-1203). Son las recompensas del placer, según el juicio de Cristiano (V. 1205). El hambre de U’ku lo ha debilitado hasta el punto de no poder hacer sonar la flauta con que Cristiano llama a los cerdos.

2) En la *segunda escena* Diospa muestra cómo Cristiano come el afrecho de los cerdos sin saciarse. U’ku, muerto de hambre, se reconoce como un cerdo y ayuda a Cristiano en su trabajo. Diospa explica el sentido religioso de lo que sucede: “Cuida de sus pecados como un chanco que abandona a Dios. (1245) Pero solamente el pan de Dios sacia, el afrecho miserable del pecado no (Cristiano viene con una olla llena de afrecho)”.

Cristiano ve su desgracia, se lamenta y recuerda el bienestar de la casa paterna. Piensa en huir de la sociedad humana (V. 1269). Diospa le anima para que regrese al Padre y le aconseja desatienda al cuerpo, “tu enemigo” (V. 1289). La defensa de Cristiano será la

sangre del Padre que llama a su corazón: (1310) “Su sangre fue derramada para ti. Crucificado en grandes vigas ha muerto por ti”.

Cristiano se levanta y decide regresar pensando en lo que dirá al encontrarse con el Padre: (1326)... “Padre, soy indigno de ser tu hijo”. Encadena a su cuerpo en señal de castigo.

3) En la *tercera escena*, Kuyaj anhela el regreso de su hijo. El motivo es teológico y salvífico, enraizado en el Misterio de la Redención: (1361) ...“por tus pecados corrió mi sangre, roja como la bella flor de Nujchu... (1365) y te entregué mi sublime cuerpo en el pan, mi sangre en el vino”...

4) La *cuarta escena* es el lugar de la reconciliación. Cristiano manifiesta su arrepentimiento reconociendo su conducta extraviada. El corazón del padre se tranquiliza y manda a los sirvientes que traigan vestidos y zapatos para el hijo y preparen una “cena grande y magnífica” (V. 1399). U’ku, atado en una cruz, no se opone a cómo es tratado y paradigmáticamente su situación: (1407) ...“dominad siempre vuestro cuerpo los que queréis permanecer con Dios”. Kuyaj desea que haya baile y canto para celebrar el regreso del hijo.

5) En la *quinta escena* el hermano mayor reprocha al Padre la benevolencia y misericordia con que recibió a Cristiano, “tu hijo tan libertino” (V. 1417). En contraste, Hanan nunca recibió nada semejante: (1431) “Ni aun una llama (me has ofrecido), Ten, cómela con tus amigos, con tus compañeros de la juventud, nunca me lo dijiste!”.

Kayaj le responde paternalmente, destacando el hallazgo del hijo perdido y expresando también su amor por Hanan: (1442) “A ti te amaré y te estimaré lo mismo y en todo tiempo”.

Cristiano confiesa humildemente su pecado y su deseo de imitar a Hanan quien, conmovido por tal humildad, abraza a Cristiano.

El “*Auto Sacramental*” termina con las intervenciones de Diospa Simin sobre la alegría, fruto de la liberación del pecado: “Para hoy el tiempo ha transcurrido. Perdonad al que faltó, perdonadme indulgentes (1455) mis errores y licencias”.

#### IV. CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES

1) Los personajes de nuestro *Auto* están caracterizados con bastante precisión de acuerdo a su función en el conjunto general de la obra y de su intención alegorizadora. Algunos personajes pueden interpretarse como símbolos de varias figuras. *Kuyaj Yaya*, por ejemplo, es el padre bondadoso, siempre dispuesto al recibimiento del hijo perdido, comprensivo de su miseria y eficaz en su ayuda: envía a la Palabra de Dios para que lo exhorte y consuele, invitándolo a la conversión. Es el Padre Celestial que, cuando el hijo regresa, no ahorra medios para celebrar alegremente al acontecimiento. El padre es también un símbolo de Jesucristo Redentor del hombre (V. 1000s; 1361s; 1365s) pero también de Dios Padre creador (V. 125s; 130s).



2) *Hanan Saya*, el hijo mayor, es presentado como preocupado por las aventuras y errores cometidos por su hermano al abandonar al padre (40s) y también cuando piensa en lo que podrá encontrar junto a Aicha en el mundo (V. 785-805). Ordena a la Palabra que lo retenga y haga regresar al hogar. Al final de la obra su actitud ya no es comprensiva sino envidiosa viendo los festejos que el Padre celebra por la venida de Cristiano (v. 1415-1430). Vuelve a su primer comportamiento fraternal después de un gesto humilde del hermano menor: (1446) "¡ Abrazame! Por tu humildad has ganado mi corazón del todo".

3) *Hurin Saya* (Cristiano) es el hermano menor, el hijo pródigo, curioso por conocer el mundo (V. 16s) que lo seduce con sus placeres pasajeros (V. 255s, 408s), voluble a las insinuaciones de su propio Cuerpo (V. 579s, 641s) y de su Juventud que finalmente lo abandona (V. 881-90). Significa el uso consciente y erróneo de la libertad personal (V. 65s). Personifica las consecuencias del alejamiento de Dios (degradación extrema al comer el afrecho de los cerdos ) y el proceso de conversión en el que es guiado por la Palabra de Dios (V. 1322s): reconoce su mal pero no puede evitarlo (V. 563s); la sangre de Cristo lo defiende del castigo merecido (V. 1310s): (1318) ... "¿ pudiera escatimar su misericordia él que ha dado su sangre?".

Reconoce humildemente su falta, reconciliándose tanto con el padre como con el hermano mayor.

4) *Diospa Simin* (la Palabra de Dios) cumple una función central en el clima dramático de la obra. Aparece rápidamente ante la llamada del Padre (V. 82s) al que obedece y promete cumplir su misión de mensajero que buscará y nunca abandonará a Cristiano (V. 85s; 90s). En todas sus intervenciones se nota una referencia al tema básico de la obra: *necesidad de la conversión* (V. 613s, 984, 1314s); *confianza en la Misericordia divina* (V. 665s, 990s, 1021s). Destaca el valor salvífico de todo este drama visto con los ojos de la fe (V. 1310). Insiste en la primacía del *manjar de Dios*, del *pan de Dios* que sólo sacia (V. 1243s), sobre el pecado y las concupiscencias.

Siendo un "Auto Sacramental" podemos ver en estas expresiones referencias eucarísticas. Por otra parte, es sabido que los "autos" encerraron en la acción dramática elementos alegóricos principalmente relacionados con el culto eucarístico. Es conocida la definición de Calderón: son sermones en verso que representan ideas teológicas "que no alcanzan razones a estimar ni comprender" (su período histórico va de 1504 a 1753). Sin embargo, debemos dejar constancia que para algún autor "*El Hijo Pródigo*" no es propiamente sacramental porque las personificaciones y los versos sobre el manjar de Dios son insuficientes<sup>21</sup>.

5) *Huaina-Kari* representa la Juventud de Cristiano, busca las diversiones (V. 152s), presenta a Cristiano ante el Señor Mundo como a un joven petulante (V. 211), colabora para deslumbrarlo (V. 230s, 301s) participando en las diversiones (V. 704.718); abandona a Cristiano no haciendo caso de su reclamo y deseo de retenerlo (V. 873s.896): (892) “¿Quién podría detener un río que fluye?”.

6) *U'ku* es el Cuerpo de Cristiano y su personaje representa al bufón o gracioso<sup>22</sup>. Se muestra holgazán (V. 103), glotón y bebedor (V. 106-121; V. 270.285; 291-295), ávido de dinero (V. 150), inquieto ante la Palabra de Dios (V. 173-175, 610) temeroso de Cristiano (V. 180s), mujeriego (V. 317s, 335-345, 381, 425s.450, 461.484s), lento en acudir a las llamadas de Cristiano (V. 575) y dolorido por las exhortaciones de Diospa (V. 655s). Algunas de sus actitudes son grotescas (V. 676s) ya sea en el juego (V. 702s) o en algunas de sus expresiones (V. 1195s.1215s). Permanece como compañero de Cristiano en la desgracia final (V. 1241) y acepta finalmente su castigo, sin oponerse (V. 1405).

7) *Mundo* (el hombre del mundo) es el amo del Cosmos (V. 198s) que intenta raptar el corazón de Cristiano, seducirlo, haciéndole olvidar a Dios (V. 214-228) mediante toda clase de placeres (V. 234s). Le presenta a la seductora Aicha (V. 366s), que lo abandona después de haberlo esquilado.

8) *Nina Quiru* (diente de fuego) es el diablo caracterizado con rasgos de maldad absoluta (V. 1070), que maltrata a sus sirvientes (V. 1097s).

9) *Ahuatiri* es el pastor que cuida los cerdos de Nina. Representa al hombre cuyos pecados lo han llevado al “porquero” (V. 1054). Se rebela críticamente contra el diablo (V. 1055s), decidiendo abandonarlo (V. 1059s). Discute con Nina (V. 1065s), manifestándole su deseo de volver a Dios (V. 1095). También habla con Cristiano intentando que no entre al servicio del Diablo (V. 1117s), preveniéndole sobre lo que le espera (V. 1138).

10) *Posoko* (Espuma) y *Pillonkoi* (Torbellino) son los sirvientes de Mundo cuyos nombres ya indican la naturaleza banal y fugaz de los placeres (V. 951s.955). Se encargan de prepararlos para Cristiano (V. 686s). Juegan con los demás (V. 751.758) y dan cuenta a Mundo de lo que han quitado a Cristiano (V. 848-850). Rechazan ferozmente a Cristiano (V. 908s, 914s, 963s, 968-970).

11) *Aicha Yoya* (la dama Carne) es la voluptuosidad destructora (V. 371, 852, 930-35, 939) que se muestra como una reina grande,

22 Esta separación fundamental (“spitzfindige Trennung”) de Alma y Cuerpo en un Señor y su Criado (cf. las afirmaciones de Diospa en V. 124.131; 159s) refleja la influencia en Espinosa de la producción teatral jesuítica. Cf. BOLTE, o.c., 405. Es sabido, por otra parte, que el teatro de la Compañía tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la dramaturgia. Molière y Corneille fueron sus alu. Los mientras que Lope y Calderón le deben su formación. Principalmente Calderón asimiló en sus *Autos* los elementos de esa dramatización: alegoría, puesta en escena espectacular y “pathos” dramático.

poderosa, bellísima (V. 378-80), voluble y contradictoria (V. 383-407), seductora (V. 476-483; 700.742s) y consciente que Cristiano es el “...olvidadizo de Dios” (V. 868-70).

12) *Katu* (doncella venal) y *K'uichu* (doncella Arco Iris) son las sirvientas de *Aicha* (V. 346s), ambiciosas de los bienes de Cristiano (V. 415-424). *K'uichu* no permite que la “diversión al fiado” que le propone *U'ku* se lleve a cabo (V. 485-495). Se autodefine muy gráficamente: (528) ...“dinero constante es mi nombre, por mi amor dinero en la mano”. Como los otros personajes de su clase agrade y rechaza a Cristiano (V. 944ss.965ss).

13) Entre los personajes debemos también citar a dos sirvientes del padre cuya intervención es esporádica y secundaria en el desarrollo de la trama dramática (V. 77.82.98.1375.1392).

14) Finalmente diremos algo sobre la presentación escénica de estos personajes: *Mundo* aparece con la cabeza adornada con la *Maskapaicha* y armado con el *Champi* (cuarta escena de la primera parte). *Cristiano* se muestra desfigurado y harapiento (sexta escena de la segunda parte); *Ahuatiri* con una honda y corneta de pastor (octava escena de la segunda parte); *Nina Quiru* entra con una máscara de diablo con cuernos (novena escena de la segunda parte); *U'ku* termina con muletas y parches en la cara, con vestidos harapientos (primera escena de la tercera parte) y en la cuarta escena de la última parte es atado en una cruz.

## V. MONTAJE DE LA PIEZA Y COMPLEMENTOS TEATRALES

El montaje es relativamente sencillo. El texto nada nos dice acerca de grandes movimientos de masas o usos complicados de la tramoya. Principalmente es la acción de los personajes la que da un matiz especial a la obra: el sirviente que viene con una bolsa de dinero (V. 95s), las salidas en escena de *Diospa Simin* (V. 201.839), *Hanan Saya* (V. 137s), *U'ku* y *Huaina-Kari* (V. 180s, 895s), *Cristiano* (373s) y de todos los personajes al final de la sexta escena de la segunda parte.

Complemento principal de este simple montaje es el canto detrás de la escena (V. 305s, 309-316), los jóvenes y las muchachas que bailan delante de *Aicha* y *Cristiano* (V. 496s-515). También durante el canto de “adentro” (V. 676s) aparecen en la escena dos jóvenes vestidos fantásticamente; llevan en las manos jarros cubiertos de flores, se hablan en voz baja y se van bailando detrás de la escena (V. 681s). Otros lugares donde encontramos música y canto son los V. 1315.1370.

No debemos olvidar como componente importante de la puesta en escena el juego escénico de la tercera escena de la segunda parte. Las descripciones son vivaces y las acciones llamativas, por ejemplo, *U'ku* tira la tabla del juego en la cabeza de *Posoko* y huye.

Efectos especiales se preparan en la escena del rechazo de *Cris-*

tiano: entre otras cosas le arrojan afrecho (V. 945s). En V. 1176s nos enteramos que *Nina Quiru* cuenta los cerdos. Probablemente los había en el escenario.

## CONCLUSION

Al finalizar la redacción de estas páginas es conveniente apuntar una conclusión final. Confío en haber realizado mi propósito: exponer, a grandes rasgos, ese *fenómeno pastoral* que fue el teatro evangelizador y analizar un "*Auto Sacramental*", tardío y discreto, que podemos enmarcar, en un sentido bastante amplio, dentro de aquel teatro catequístico.

"*El Hijo Pródigo*" fue escrita, como hemos visto, por un Canónigo y Profesor Cuzqueño, orador y literario, fervoroso defensor de D. Luis de Góngora. Es, sin embargo, un ejemplo de la asimilación que un cuzqueño nato — "*El Hijo Pródigo*" fue escrita originalmente en la lengua quechua— hizo de la cultura filosófico-teológica de su época: asimilación que le permitió transmitir en esa hermosa lengua indígena los valores de la parábola lucana: conversión y misericordia del Padre.

FRANCISCO JORGE VEISSMANN, OSA