

TEATRO DE EVANGELIZACIÓN EN LA NUEVA ESPAÑA: LA PUESTA EN ESCENA*

Beatriz Aracil Varón

Universidad de Alicante

EL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL DESARROLLADA POR LOS MISIONEROS COMO PARTE de la “conquista espiritual” emprendida a lo largo del siglo XVI entre la población indígena de México exige, entre otros aspectos, una delimitación de las características esenciales de su puesta en escena, tanto por lo que respecta a las formas globales de representación como en lo que atañe a los elementos concretos de la misma: el espacio teatral, el escenario y su disposición, el decorado, el vestuario, la tramoya y los efectos sonoros o visuales, la música y el baile. Todos estos elementos tuvieron un papel fundamental en la transmisión del mensaje evangelizador, ya que, como ha explicado Octavio Rivera, los recursos de la representación teatral estaban encaminados en estas obras a “afirmar, por medio de elementos visuales, sonoros y vivos, los principios de la doctrina y la conveniencia de respetarlos”¹.

El análisis de estos diversos aspectos, a partir de su presencia concreta en las obras, permitirá, además, una breve reflexión sobre la importante pero tal vez sobrevalorada presencia indígena en la puesta en escena de este tipo de representaciones.

5.1. FIESTA Y TEATRO

El marco global de la celebración festiva no sólo determinó la temática del teatro evangelizador sino también, y en mayor medida si cabe, su forma de representación.

De manera similar a lo indicado respecto al Corpus español, la mayoría de las escenificaciones se realizaban en el tiempo y lugares concretos en los que se detenía la procesión, elemento casi obligatorio en toda festividad religiosa desde los primeros años de la evangelización² que tenía asimismo precedentes en la tradición prehispánica³. Esta práctica fue común incluso en el caso de representaciones aisladas como la de *La caída de nuestros primeros padres*, organizada en Tlaxcala en 1539 por la cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación: en aquella ocasión, el recorrido abarcó distintas calles de la ciudad hasta el lugar cercano a la puerta del hospital donde se había preparado el escenario, y “allegada la procesión, comenzóse luego el auto”⁴.

Ahora bien, la procesión y la misa, aunque componentes esenciales de la fiesta, no fueron los únicos: las representaciones se insertaban a veces en todo un complejo cuadro celebrativo. Tal vez el ejemplo más claro de ello sean los actos llevados a

cabo en Tlaxcala el día de San Juan de 1538: recordemos que para aquel día se organizaron cuatro autos basados en el Evangelio de San Lucas; los cuatro debían ser representados en sus correspondientes tabladros, por donde pasaría la procesión. La fiesta comenzó con la marcha de la comitiva hasta llegar al lugar donde se puso en escena la *Anunciación de la Natividad de San Juan*, la procesión continuó hasta el tablado donde se escenificó la *Anunciación de Nuestra Señora* y de ahí pasó al lugar de la tercera representación, la *Visitación de Nuestra Señora*; finalizada ésta, se realizó la ceremonia litúrgica y, “después de misa se representó la *Natividad de San Juan*, y en lugar de la circuncisión fue bautismo de un niño de ocho días que se llamó Juan”. Al acabar el auto, “los parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo, llevaron presentes y comidas de muchas maneras, que puesta la mesa asentáronse a comer que era ya hora”⁵. En una misma celebración, pues, encontramos (en este orden) una *procesión*, tres *representaciones teatrales*, una *misa*, una cuarta *representación* en el transcurso de la cual se celebra un *bautizo* real, y, por último, el festejo de dicho bautizo con una *comida*.

La confluencia de actos y la mezcla entre ficción y realidad que suponía, por ejemplo, el hecho de que un indígena en el papel de Zacarías llevara a su propio hijo (“Juan”) a ser bautizado no fueron exclusivas de esta fiesta. Al año siguiente, durante la celebración del Corpus, también se realizaron en Tlaxcala cuatro representaciones en diversos lugares por donde debía pasar una procesión, y la primera de ellas, *La conquista de Jerusalén*, finalizó con el *bautizo* real de un gran número de indios adultos que interpretaban el papel de turcos convertidos:

Traía también muchos Turcos o Indios adultos, de industria, que tenían para bautizar, y allí públicamente demandaron el bautismo al Papa, y luego su Santidad mandó a un sacerdote que los bautizase, los cuales actualmente fueron bautizados. Con esto se partió el Santísimo Sacramento, y tornó a andar la procesión por su orden⁶.

La celebración litúrgica debió entremezclarse también con algunas representaciones sobre la Epifanía a juzgar por las acotaciones del manuscrito de la *Adoración de los Reyes*, según las cuales los Magos deben llegar al altar (identificado con el Portal de Belén) “Y en el Evangelio, cuando haya terminado el Credo, saludarán reverentemente al amado y glorioso Niño Divino, con sus oraciones”⁷; asimismo, tras la intervención de los Reyes, “cuando haya terminado la misa, [el ángel] llamará a San José”⁸ y le advertirá que huya a Egipto, con lo cual finaliza el auto⁹.

La estrecha relación entre fiesta y teatro, entre representación y realidad, que muestran los ejemplos anteriores sugieren un especial realismo y una integración y participación del público en la puesta en escena de estas representaciones que tienen importantes antecedentes tanto en la tradición peninsular como en la indígena¹⁰ y que, en definitiva, corresponden a un objetivo primordial de este teatro como es, según ha explicado Arróniz, lograr la participación de todos —público y actores—

en el auto religioso”¹¹.

5.2. TIPOS DE REPRESENTACIÓN

De forma similar a lo que ocurría en el teatro religioso peninsular, el desarrollo del teatro evangelizador novohispano no fue lineal ni homogéneo. Como explica Rojas Garcidueñas,

La manera de realizar las representaciones (...) variaba muchísimo según la época, el lugar, las obras, los representantes y el público¹²;
de ahí que los documentos conservados consignen datos tanto de grandes montajes como de sencillas escenificaciones.

Entre los grandes espectáculos podemos destacar la representación del *Juicio Final* que tuvo lugar en la ciudad de México en 1538 y la de *La conquista de Jerusalén* en Tlaxcala en 1539. El *Juicio Final*, organizado por Olmos, fue puesto en escena en presencia de las máximas autoridades de la colonia, el virrey Mendoza y el arzobispo Zumárraga, “y de innumerable gente que concurrió de toda la comarca”¹³. Entre el público se encontraba Bartolomé de las Casas, quien describió su puesta en escena con las siguientes palabras:

...nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres, y para muchos años quedará memoria de ella por los que la vieron. Hubo en ella tantas cosas que notar y de que se admirar, que no bastaría mucho papel ni abundancia de vocablos para encarecerla, y la que al presente se me acuerda que fue una de ellas, que concurrieron ochocientos indios en representarla (...); y finalmente, dicen que fue cosa que si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo¹⁴.

Se trató, pues, de una representación multitudinaria y grandiosa en la que “las palabras —señala Arróniz— tenían aún un juego limitado ante la importancia del decorado, de los efectos escénicos y de la pantomima”¹⁵.

Sin duda no fue menos espléndida la puesta en escena de *La conquista de Jerusalén*, escenificación que se insertaba de forma clara en la tradición de “moros y cristianos” con la que los tlaxcaltecas intentaron superar la magnificencia de *La conquista de Rodas*, representada ese mismo año en México. Si en *La conquista de Rodas* se combinaron el asalto al castillo y la batalla entre navíos propios de esta tradición medieval, *La conquista de Jerusalén* incluyó sólo el asalto a la ciudad, pero de forma ostentosa: como observa Pazos, la preparación de la representación debió ser una ardua tarea ya que “los indios que habían de intervenir eran miles, y no debían cometer error alguno en sus papeles; el escenario era magno, y de los atavíos de los guerreros no se hable”¹⁶. A la espectacularidad de la puesta en escena contribuyó el movimiento de la gran masa de actores y las batallas mismas¹⁷; ade-

más, para darle mayor solemnidad, los franciscanos integraron este espectáculo en la importante celebración del Corpus Christi¹⁸.

Pero no todas las obras organizadas por los frailes fueron grandiosas: aunque acudieran a ellas numerosos indios, debieron ser de una gran sencillez las organizadas por el padre Gamboa a finales del XVI en la capilla de San José de los Naturales, en las que colaboró fray Juan de Torquemada. Éstas se redujeron a

... la representación de un paso de la Pasión de Christo Nuestro Señor, en el discurso del sermón que se predica (...) [y] unas representaciones de exemplos, a manera de comedias, los domingos en la tarde, después de haber habido sermón¹⁹,

y debieron tener gran semejanza con los «sermones semidramáticos» que los franciscanos habían desarrollado en Europa y que continuaban utilizándose como forma válida de predicación a comienzos del XVI, al menos en Italia²⁰.

La comparación entre fechas de representación de uno y otro tipo de obras permite señalar, a grandes rasgos, que el teatro evangelizador, sin dejar de ser un espectáculo masivo, sufrió cierta “involución” a medida que avanzaba el siglo, al menos en el Valle de México. De esta forma, los grandes montajes realizados durante las primeras décadas de la evangelización fueron sustituidos más tarde por un teatro menos “ambicioso”, como los sencillos “neixcuitilli” de Gamboa²¹.

5.3. EL “ESPACIO HALLADO”

El teatro misionero no tuvo un espacio propio para su representación, sino que, como sus predecesores, se adaptó a lugares ya existentes. Descartadas las plataformas indígenas prehispánicas, ese “espacio hallado” (como ha sido denominado en referencia al teatro medieval) se basó en los modelos peninsulares, pero ajustados a las nuevas necesidades.

Aunque, como se recordará, durante la Edad Media los dos espacios teatrales básicos fueron la iglesia y la plaza pública; en la evolución que llevó las obras dramáticas de uno a otro espacio quedaron lugares intermedios, de forma que las representaciones pasaron

...de l'interior del temple a l'atri, del pòrtic a la plaça immediata de l'església, i d'aquí a la plaça del mercat i als carrers de la vila²².

Los misioneros utilizaron tanto la plaza de la ciudad como, en menor medida, la iglesia; pero aprovecharon también espacios intermedios de creación propiamente novohispana, espacios anexos a la iglesia que les permitieron a un tiempo dar cabida a numeroso público y dotar de un carácter plenamente religioso a sus representaciones.

5.3.1. LA CIUDAD

Dado el carácter masivo de sus espectáculos, los misioneros necesitaron en algunas ocasiones recurrir a diversos lugares de la ciudad lo suficientemente amplios como para dar cabida a miles de personas: para la representación del auto sobre *La caída de nuestros primeros padres* se utilizó un espacio “cerca de la puerta del hospital” de Tlaxcala y aquel mismo año, de forma similar a lo que había ocurrido en México durante los festejos que incluyeron la representación de *La conquista de Rodas*²³, los tlaxcaltecas organizaron la puesta en escena de *La conquista de Jerusalén* en el centro mismo de la ciudad, donde dejaron

...una grande y muy gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalén encima de unas casas que hacen para el Cabildo, sobre el sitio que ya los edificios iban en altura de un estado. Igualáronlo todo y hinchieronlo de tierra²⁴.

La plaza mayor sirvió, así, de escenario a esta gran escenificación, ocupando probablemente un espacio bastante mayor del que le correspondería más tarde, una vez construidas de nuevo las casas del cabildo y el resto de edificios que la rodeaban²⁵. En cuanto a los festejos del Corpus de aquel año de 1539, cabe señalar, además, que la procesión se detuvo en otras “plazas” donde se representaron al menos dos de los tres autos siguientes: la *Tentación del Señory la Predicación de San Francisco a las aves*, sin embargo, de las palabras de Motolinía sobre la primera de ellas, “que estaba luego abajo del patio alto, en otro patio bajo”²⁶, parece deducirse que estos espacios correspondieron ya a los dos patios del convento franciscano, al sur de la plaza de la ciudad.

5.3.2. LA IGLESIA

El interior de las iglesias fue muy poco utilizado para las representaciones misioneras. A pesar de que las iglesias mendicantes reunían ya en Europa una serie de características espaciales e iconográficas que favorecían la atención de los fieles a la predicación (y, por tanto, a posibles escenificaciones en el interior del templo)²⁷ y de que las autoridades eclesiásticas no prohibieron de manera explícita la utilización de la iglesia como espacio teatral²⁸, la necesidad de superficies más amplias debió obligar a los frailes a sacar sus obras dramáticas fuera del templo propiamente dicho. Existe una excepción significativa a este respecto, ya señalada por Horcasitas: la *Adoración de los Reyes Magos*, cuya última parte se desarrolla, como hemos visto, en el interior de la iglesia y en estrecha relación con el desarrollo de la misa²⁹; asimismo es posible que la *Comedia de los Reyes* fuera pensada para representarse en parte dentro de la iglesia, al menos eso parece indicar la acotación “Luego hablarán los Reyes, cuando ya lleguen al Templo”³⁰. Pero en general, no sólo para las representaciones, sino para cualquier acto celebrativo, los misioneros sustituyeron el interior del templo por dos construcciones propiamente novohispanas: los atrios y las capillas abiertas.

5.3.3. EL ATRIO, LA CAPILLA ABIERTA Y LA CAPILLA POSA

Como ha explicado Horcasitas, los conventos novohispanos se formaron desde las primeras décadas como

...un tipo de conjunto arquitectónico nuevo en el mundo. Frente a la iglesia se formaron: un atrio o “patio” amurallado, una cruz central, cuatro posas o capillas en las esquinas del atrio y una capilla abierta, por lo general adjunta a la iglesia³¹.

Este tipo de construcción resultó especialmente útil para las representaciones teatrales, sobre todo por lo que se refiere al espacioso atrio de la iglesia, que ha sido descrito por Robert Ricard como

...una amplia superficie de terreno rodeada de muros, que se extiende por el frente del templo y la entrada del convento. Se comunica con la plaza del pueblo por medio de una portada más o menos tosca, y por lo general está colocado en un nivel de más altura, al cual se tiene acceso por unos cuantos escalones³².

Aunque los altos muros del atrio servían de defensa ante posibles ataques militares, éste se construyó sobre todo con otras finalidades, siendo “su principal empleo (...) el de lugar de adoctrinamiento”³³ y, por tanto, también el de espacio para posibles representaciones teatrales. A ellas sirvieron, sobre todo, los dos atrios o patios del convento franciscano de Tlaxcala: a juzgar por la descripción del padre Las Casas, los cuatro autos organizados para el día de San Juan de 1538 en dicha ciudad fueron representados en el patio pequeño, situado en el nivel más alto:

El patio que dice aquí es una plaza grande, cerrada de almenas, obra de un estado del suelo, poco más o menos, blanqueadas de cal, muy lindas, que hacen los indios delante de la puerta de cada iglesia, donde caben treinta y cuarenta y cincuenta mil personas, cosa mucho de ver³⁴;

en cambio, la puesta en escena de la *Asunción de Nuestra Señora* ese mismo año debió tener lugar en el patio inferior, ya que el mismo Las Casas habla de un “patio grande” en el que se encontraban “más de ochenta mill personas”³⁵.

En las regiones periféricas también se utilizaron los atrios como lugares para la representación. Así, para la *Adoración de los Reyes Magos* representada en Tlaxomulco en 1587, contaba el padre Ponce que los indios

...tenían hecho el portal de Belén en el patio de la puerta de la iglesia (...) [y] a un lado del patio tenían hecha, algo apartada del portal, una ramada donde estaba Herodes³⁶.

Dado que el atrio no podía servir de manera ordinaria para la misa o la adminis-

tración de los sacramentos, se construyeron como complemento a éste las “capillas abiertas”, lugares techados que permitían seguir las ceremonias tanto a los fieles que se encontraban en ellas como a los que se hallaban en el atrio³⁷. Uno de los mejores ejemplos de dichas capillas es la de San José de los Naturales, en la ciudad de México, descrita entre otros por Cervantes de Salazar³⁸ y fray Gerónimo de Mendieta³⁹.

Al abordar este tipo de espacios, Fernando Horcasitas reconoce que “casi todas las capillas abiertas parecen escenarios ideales para representaciones dramáticas”, aunque, para él, “las crónicas antiguas parecen negarlo con su silencio”⁴⁰. Considero, sin embargo, que tanto la referencia de fray Agustín de Vetancurt al *Juicio Final*, en la que explicaba que “se representó en la capilla de San Joseph [de los Naturales]”⁴¹, como el testimonio de fray Juan de Torquemada sobre “los pasos de los viernes” que instituyó el padre Gamboa “en la dicha capilla de San José” (donde también debieron ponerse en escena los “ejemplos, a manera de comedias” de los domingos, a los que acudían gran número de fieles⁴²) podrían servir para atestiguar la utilización de este tipo de capillas como espacio teatral, al menos por lo que se refiere a la de la capital novohispana⁴³.

En cuanto a las **capillas posas**, es posible asimismo que sirvieran al menos como escenario de algunas representaciones. Estas construcciones eran lugares destacados en el desarrollo de la procesión y, como tales, se decoraban de manera especial:

De trecho en trecho hacen sus arcos triunfales, y en las cuatro esquinas que hace el circuito o vuelta de la procesión levantan cuatro como capillas, muy entoldadas y adornadas de imágenes y de verjas de flores con su altar en cada una⁴⁴;

el propio Mendieta explica, además, que en aquellas capillas el sacerdote rezaba una oración y después salía

...una danza de niños bien ataviados al son de algunas coplas devotas o motetes, que juntamente con los menestres cantan los cantores⁴⁵,

por lo que también podrían haberse utilizado con fines dramáticos. En este sentido, considero probable que los escenarios descritos por el padre Las Casas a propósito de la procesión del Corpus de 1538 en Tlaxcala se situaran precisamente en las capillas posas de uno de los patios del convento de la Asunción:

Era muy de ver que tenían en cuatro esquinas que se hacían en el camino cuatro montañas, y en cada una su peñol bien alto (...). En la primera destas montañas estaba la representación de Adán y Eva y la serpiente que los engañó. En la segunda, la tentación del Señor. En la tercera, San Jerónimo, y en la cuarta, nuestro padre San Francisco⁴⁶.

5.4. DISPOSICIÓN DEL ESCENARIO

Si existen limitaciones a la hora de señalar los lugares elegidos para las representaciones misioneras, las dificultades aumentan al intentar trazar la disposición espacial de los escenarios situados en dichos lugares. Nos encontramos en realidad con problemas que, como ha señalado Horcasitas, restringen de manera general nuestro conocimiento de la puesta en escena: la falta de datos e ilustraciones en las crónicas, la diversidad misma de las formas de representación en el teatro castellano de finales del xv y comienzos del xvi, la obligación de hacer concesiones ante un público con una tradición dramática previa y, por último, las nuevas condiciones materiales, espirituales y sociales, a las que los misioneros hicieron frente con formas de escenario totalmente nuevas⁴⁷.

De manera general, los dos tipos fundamentales de escenario pudieron ser los peñones artificiales, o montículos elaborados con elementos de la naturaleza, al modo de los creados para las representaciones del Corpus en Tlaxcala en 1538 y 1539⁴⁸, y los tablados o cadalsos a los que se refieren Motolinía y Las Casas al describir los autos del día de San Juan de 1538 en Tlaxcala⁴⁹. La organización de los diversos decorados se habría realizado en el primero de los casos sólo en el eje horizontal, de manera similar a las mansiones que conformaban la escena medieval, mientras que los tablados habrían permitido además la utilización del eje vertical⁵⁰.

5.4.1. DISPOSICIÓN HORIZONTAL

La descripción del padre Ponce sobre la puesta en escena de la *Adoración de los Reyes Magos* en Tlaxomulco nos da una idea de lo que debió ser la forma más común de disposición de los escenarios preparados por los misioneros. Se utilizaron dos decorados relativamente próximos: el portal de Belén, cercano a la puerta de la iglesia, y la casa de Herodes, en otro lado del patio. De manera semejante, *La predicación de San Francisco a las aves* (1538) necesitó para su escenificación un peñón (en el que predicaba el santo) y “un fiero y espantoso infierno que cerca a ojo estaba”⁵¹; también para *La caída de nuestros primeros padres* (1539) se prepararon dos espacios: el Paraíso y la tierra a la que Adán y Eva fueron arrojados; y, del mismo modo, para la puesta en escena de *El mercader*, el manuscrito conservado parece proponer la delimitación de dos ámbitos: la casa del protagonista y la iglesia.

Esta disposición horizontal podía ser, desde luego, mucho más complicada: según Horcasitas, la puesta en escena de la *Comedia de los Reyes* habría necesitado por lo menos seis escenarios⁵² y la de la *Destrucción de Jerusalén* siete⁵³. Pero quizá el mejor ejemplo de este tipo de disposición sea la de la representación de la *Conquista de Jerusalén*, descrita con gran detalle por Motolinía, para la cual, además del cadalso en el que se instaló el Santísimo Sacramento, se construyó una fortaleza con cinco torres, que simulaba ser Jerusalén⁵⁴, y diversos espacios donde se encontra-

ban el Emperador, el ejército de España, el ejército de Nueva España y Santa Fe (adonde debería acudir el Emperador con su ejército durante el desarrollo de la obra). Según Motolinía,

...todos estos lugares estaban cercados y por de fuera pintados de canteado, con sus troneras, saeteras y almenas bien al natural⁵⁵.

Pero, por complicada que llegara a ser la disposición horizontal de los escenarios, ésta no pudo cubrir siempre las necesidades escenográficas de las obras, y por ello se utilizaron también en algunos casos espacios superpuestos.

5.4.2. DISPOSICIÓN VERTICAL

Como ha explicado Horcasitas, la *Asunción de Nuestra Señora* que presenciaron Las Casas en 1538 “fue representada en atrio enorme en dos tablados, uno de ellos el cielo y el otro la tierra”⁵⁶: el tema mismo de la obra y la tradición teatral europea obligaban a construir estos dos espacios de manera que, en el momento culminante de la representación, la Virgen pudiera subir “desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por el cielo”⁵⁷.

También debieron utilizarse espacios superpuestos para la escenificación de la *Anunciación de Nuestra señora* (1538), ya que Las Casas indica que “fue mucho de ver bajar con San Gabriel otros seis o siete ángeles diciendo con canto de órgano *Ave María*”⁵⁸.

5.4.3. COMBINACIÓN DE EJES HORIZONTAL Y VERTICAL

En algunas ocasiones debieron incluso reunirse en la misma representación espacios dispuestos horizontal y verticalmente. Así parece deducirse de la lectura del manuscrito del *Sacrificio de Isaac*: la primera parte del mismo se habría desarrollado en la casa de Abraham, donde tiene lugar el banquete, mientras que, para la escena del sacrificio, Abraham y su hijo se encaminan hacia otro espacio que habría simulado “la cumbre del gran monte”⁵⁹; pero además dos acotaciones evidencian que se hacía necesario un espacio superior para la intervención celestial:

Se abrirá el cielo: saldrá Dios Padre: se dignará hablar (...).

El cielo se cerrará⁶⁰.

El manuscrito del *Juicio Final* ofrece mayores dificultades a la hora de deducir su posible forma de representación. La disposición del Cielo, la Tierra y el Infierno ofrece diversas posibilidades. El propio Horcasitas parece contradecirse, ya que mientras en la introducción afirma:

Todo indica dos casas o pisos, uno sobre otro [para la tierra y el cielo](...); pero un lugar especial para el infierno no parece existir en esta pieza⁶¹,

en su estudio concreto sobre la obra considera que

...es posible que se trate de tres pisos superpuestos, si tomamos en cuenta el “bajará” y “subirá” que se aplica a los personajes⁶².

Por su parte, Arróniz analiza esta posible superposición de tres espacios estimando que parece improbable, ya que, según demuestra Gustave Cohen, en el teatro medieval

...los diferentes sitios de la acción dramática no se superponían verticalmente sino en casos excepcionales y por razones de espacio; se encontraban uno al lado del otro, horizontalmente, dejando (...) un espacio vacío bastante grande⁶³.

En realidad, si nos atenemos a la información que dan las acotaciones de la obra, es necesario admitir que ésta exigía la existencia de un espacio superior para el Cielo:

Sonarán las flautas. Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel (...).

Sonarán las flautas; subirá San Miguel (...).

Se abrirá el cielo. Vendrá hacia acá Jesucristo (...).

Se irá Jesucristo por otra puerta. Ya no volverá a subir al cielo...⁶⁴;

pero no uno inferior a la Tierra para el Infierno, ya que cuando Lucía es llevada por los demonios, el texto sólo señala:

Subirán los ángeles, Jesucristo y los justos. Luego sacarán a Lucía hacia acá. Sus aretes serán mariposas de fuego, su collar una serpiente. La atarán de la cintura.

Vendrá gritando y le contestarán los demonios (...).

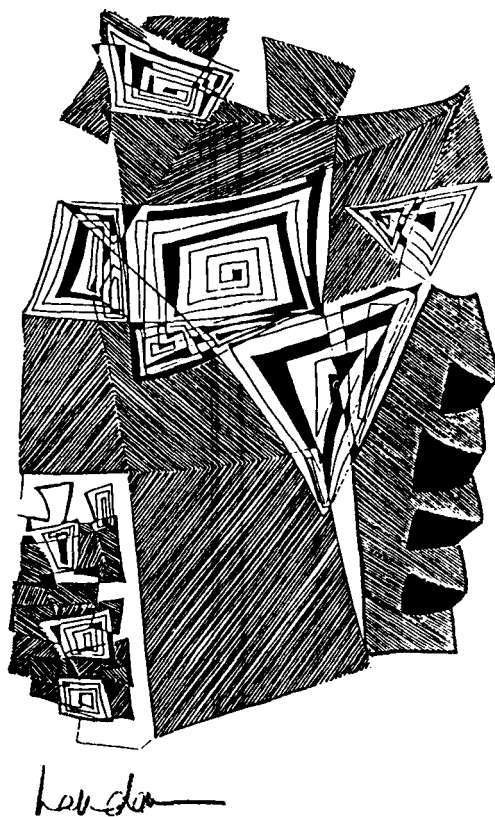
La azotarán. Se la llevarán⁶⁵.

El escenario podría haberse distribuido, pues, de forma similar al que he descrito para el *Sacrificio de Isaac*: dos espacios en el mismo eje horizontal (la Tierra y el Infierno) y el Cielo en el plano superior. En cualquier caso, tal vez acierte Horcasitas cuando indica que el Infierno pudo no existir como tal en escena⁶⁶.

De haberse representado, la *Adoración de los Reyes* cuyo manuscrito conservamos también habría combinado espacios en el plano horizontal y vertical, aunque no debido a intervenciones sobrenaturales: como ha destacado Horcasitas, la obra necesitaba para su puesta en escena sólo dos espacios: la casa de Herodes y el portal de Belén (que, como ya hemos señalado, se habría situado en el interior de la iglesia); sin embargo,

El palacio de Herodes es de dos pisos, como se deduce por las palabras *tlecoz in calpixqui* (subirá el mayordomo) y *temoz in calpixqui* (descenderá el mayordomo)⁶⁷.

Por último, parece probable que *La educación de los hijos* necesitara para su puesta en escena la combinación de tres decorados horizontales (la casa de Lorenzo, el bosque y la iglesia, tal vez sólo representada por una puerta) con un espacio superior para el cielo; sin embargo, las acotaciones sólo hablan de cómo este último se abre o se cierra⁶⁸, sin hacer alusión a ningún movimiento vertical o a la localización de un plano superior. Esta falta de datos sobre la posible existencia de un espacio elevado para unos cielos que se abren y cierran se da también en el manuscrito de *Las ánimas y los albaceas*, donde además de éste y de la casa en la que se desarrolla la mayor parte de la obra, debió existir un lugar específico para “las puertas del Infierno”⁶⁹ y la “rueda de fuego” en la que debían quemarse las almas de los muertos⁷⁰.



5.5. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

5.5.1. DECORADO

Contaba Motolinía que, para las fiestas de Pascua, los indios adornaban a su modo las iglesias y las calles por donde debía pasar la procesión

...muy pulidamente con los paramentos que pueden haber, y lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos, flores, espadañas y juncia que echan por el suelo (...), y por donde tiene que pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales hechos de rosas, con muchas labores y lazos hechos de las mismas flores⁷¹.

Esta forma de realizar decorados naturales, arraigada en la tradición prehispánica, fue aprovechada también en las representaciones misioneras, que adquirieron así una fuerte impronta indígena⁷². En la mayoría de las representaciones estuvo presente el decorado natural, bien a través de los adornos de rosas y plumería (como en el caso de los tablados que “graciosamente estaban ataviados y enrosados” para el día de San Juan de 1538 en Tlaxcala), bien a través de los peñones artificiales cubiertos de vegetación y llenos de animales. La primera noticia sobre estos peñones es la referida al día del Corpus de 1538: para ese día, los tlaxcaltecas

...tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de hierba, y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco; y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiera nacido. Era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres y otros de frutas (...), y en los árboles muchas aves (...), y en los mismos montes mucha caza de venados, y liebres y conejos⁷³.

Como vimos, Las Casas explicó que en esos cuatro peñones se representaron los autos de *Adán y Eva*, *La tentación del Señor*, *San Jerónimo* y *San Francisco*. Pero no fue aquella la única ocasión en que se construyeron este tipo de montes artificiales: para el Corpus siguiente, además del gran escenario que se preparó en la plaza para la *Conquista de Jerusalén*, “había también tres montañas contrahechas muy al natural con sus peñones, en las cuales se representaron tres autos muy buenos [la *Tentación del Señor*, la *Predicación de San Francisco a las aves* y el *Sacrificio de Abraham*]⁷⁴.

En *La caída de nuestros primeros padres* (1539), la realidad americana y la descripción del relato bíblico coincidieron de tal manera que, como ha indicado Pazos,

El paraíso terrenal correspondió verdaderamente a su nombre, y Fr. Toribio se complace en describir sus bellezas, que no eran otras que las propias de la tierra indiana⁷⁵.

Una comparación entre el fragmento del *Génesis* y la descripción de Motolinía

permite observar hasta qué punto el decorado natural reprodujo fielmente el Paraíso de la Biblia, pero con rasgos puramente mexicanos:

Luego plantó Yaveh Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yaveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. De Edén salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos⁷⁶.

Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con muchas frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro. En los árboles mucha diversidad de aves (...). Los conejos eran tantos, que todo estaba lleno de ellos (...). Había cuatro ríos o fuentes que salían del Paraíso, con sus rótulos que decían Fisón, Geón, Tigris (y) Eufrates; y el árbol de la vida en medio del Paraíso, y cerca de él, el árbol de la ciencia del bien y del mal, con mucha y muy hermosa fruta contrahecha de oro y pluma⁷⁷.

La fusión de elementos hispánicos e indígenas podría quedar simbolizada por ese “árbol de la ciencia del bien y del mal” cuya fruta había sido “contrahecha de oro y pluma”. Se trataba, en todo caso, de algo más que una adaptación de un decorado propiamente europeo al mundo indígena: era el reflejo de los sueños de tantos conquistadores que, como Colón, vieron en las tierras americanas el verdadero Paraíso bíblico⁷⁸.

En los decorados del Infierno que se prepararon para *La predicación de San Francisco a las aves* y probablemente para alguna representación del *Juicio Final* (aunque no haya noticias de ello en las crónicas), la influencia de la tradición náhuatl debió ser mucho menor. La imagen del infierno que debió transmitirse en las piezas teatrales sería la propia de la iconografía y el teatro medievales, bien conocida por los indígenas desde fecha temprana gracias a los sermones, doctrinas y catecismos; los siguientes fragmentos de la *Doctrina* del dominico fray Pedro de Córdoba y del sermón de San Sebastián que se introduce en el manuscrito de la *Conversión de San Pablo* pueden dar una idea de los decorados que habrían elaborado los frailes:

Allí cuecen las almas en calderas y ollas llenas de pez: y piedra azufre y resina hirviendo. Allí las asan y queman⁷⁹.

Allí los diablos atenacean los cuerpos y los arrojan en calderas ardientes sin dar descanso ni un solo momento⁸⁰.

Hay que señalar a este respecto que en el manuscrito del *Juicio Final* sí encontramos una fusión entre el infierno europeo y el Mictlan, “lugar de los muertos” náhuatl:

LUCÍA: (...) Todo se ha vuelto fuego. ¡Aaaaay, me quema mucho! Mariposas de

lumbre me envuelven las orejas y señalan las cosas con las que me embellecía, mis joyas. Y aquí, alrededor del cuello, traigo una serpiente de fuego que me recuerda el collar que traía puesto. ¡Me ciñe una espantosa víbora de lumbre, *corazón del Mictlan*, la morada infernal⁸¹.

Decorados ya exclusivamente europeos fueron las torres que se construyeron para la representación de *La conquista de Jerusalén* o los barcos que aparecieron navegando en tierra en la plaza de México durante la puesta en escena de *La conquista de Rodas*:

...traían cuatro navios con sus mástiles y trinquetes, mesanas y velas y tan al natural que se elevaban algunas personas en ello de los ver ir a la vela por mitad de la plaza y dar tres vueltas y soltar tanta de la artillería que los navios tiraban⁸².

5.5.2. VESTUARIO⁸³.

Al igual que el decorado, buena parte del vestuario utilizado en los dramas misioneros fue propiamente indígena. En ocasiones los naturales tuvieron la oportunidad de vestir sus propias galas como, según Motolinía, lo hacían ya en algunas fiestas principales:

Los indios señores y principales, ataviados y vestidos de sus camisas blancas y mantas labradas con plumajes, y con piñas de rosas en las manos, bailan y dicen cantares en su lengua de las fiestas que celebran⁸⁴.

Así, en *La conquista de Jerusalén*, junto al ejército europeo, vestido al estilo español, y al turco, que se distinguía por “unos bonetes como los que usan los moros”⁸⁵, las diez capitanías del ejército de la Nueva España aparecieron

...cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra (...). Sacaron sobre sí lo mejor que todos tenían de plumajes ricos, divisas y rodela⁸⁶.

Por otra parte, los indígenas pudieron ofrecer también para estas obras otro vestuario propio de sus dramatizaciones: los disfraces de animales. En uno de los peñones que formaban el Paraíso en *La caída de nuestros primeros padres* (1539)

Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos muchachos; éstos andaban domésticos y jugaban y burlaban con ellos Adán y Eva (...); estaba un muchacho vestido como león, y estaba desgarrando y comiendo un venado que tenía muerto⁸⁷.

Ese mismo año los tlaxcaltecas debieron utilizar de nuevo este tipo de disfraces

para la puesta en escena de la *Predicación de san Francisco a las aves* (1539). Para Horcasitas, es muy probable que las aves que rodean al santo en esta obra “hayan sido ‘pájaros humanos’, muchachos ataviados de los disfraces de rica plumería”⁸⁸. Parece además verosímil que la fiera del cuadro segundo que “hizo que obedecía [al santo], y dio la mano de nunca más hacer daño en aquella tierra”⁸⁹ fuera asimismo un muchacho disfrazado; en esta representación aparecieron, además, otros atuendos indígenas: los de unas hechiceras “muy bien contrahechas, que con bebedizos en esta tierra hacen malparir a las preñadas”⁹⁰.

Sin embargo, tampoco toda la indumentaria se tomó de la tradición indígena: para la *Tentación del Señor* (1539), como ha señalado Horcasitas, “en vez de mostrar al diablo como dios o ‘demonio’ azteca, los franciscanos decidieron ponerlo en escena en su forma tradicional europea”⁹¹; éste

...iba muy contrahecho ermitaño. Sino que dos cosas no pudo encubrir, que fueron los cuernos y las uñas⁹²,

ofreciendo así una imagen propia de la iconografía medieval⁹³.

En el manuscrito del *Sacrificio de Isaac* se indica que el Demonio debe salir a escena “disfrazado de ángel o de viejo”⁹⁴, atuendos ambos que, aunque no nos den una idea tan detallada como el anterior, remiten de nuevo al disfraz y a la iconografía del Medievo⁹⁵.

Al describir la intervención del apóstol Santiago en *La conquista de Jerusalén*, fue el propio Motolinía quien relacionó el vestido del personaje con la iconografía peninsular:

En esto entró Santiago en un caballo blanco como la nieve y él mismo vestido como le suelen pintar⁹⁶.

Siguiendo también la línea de la tradición medieval, en el auto de *La caída de nuestros primeros padres*,

Trajeron los ángeles dos vestiduras bien contrahechas, como de pieles de animales, y vistieron a Adán y Eva⁹⁷,

vestiduras que pueden encontrarse en otras piezas castellanas sobre el tema como el *Auto de la Prevaricación de nuestro padre Adán*.

[DIOS:] Toma sendos vestimentos
de pellejos que os vistáis⁹⁸.

5.5.3. TRAMOYA

Seguramente sin llegar a la perfección de los que se exhibieron en Europa, los aparatos aéreos también fueron utilizados por los misioneros para sus representaciones. Tal vez en mayor medida incluso que el público peninsular, el indígena habría quedado hondamente impresionado ante las apariciones celestiales y milagros que estos aparatos permitían mostrar en escena.

En algunos casos, la tramoya fue muy simple, como la cuerda que permitía hacer correr la estrella guía de los Reyes Magos hasta el portal de Belén:

...representan el auto del ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús, y traen la estrella de muy lejos, porque para hacer cordeles y tirarla no han menester ir a buscar maestros, que todos estos indios, chicos y grandes, saben hacer cordel⁹⁹.

Esta gran habilidad de los indios para preparar las cuerdas de la estrella explica que en Tlaxomulco, ya a finales del XVI, la técnica, aunque sencilla, fuera ya perfecta:

Llegaron los reyes a la puerta del patio guiados por una estrella que los indios tenían hecha de oropel, y la corrían por dos cuerdas que llegaban desde el cerro hasta la torre de la iglesia, y tenían hechas a trechos unas torrecillas de madera altas, desde las cuales encaminaban la estrella para que corriese por las cuerdas¹⁰⁰.

Es necesario añadir que en esta representación de la *Adoración de los Reyes* el sistema de las torrecillas sirvió no sólo para detener y proseguir de manera fácil el curso de la estrella en los momentos necesarios, sino también para que apareciera el ángel desde una de ellas. Pero la aparición y desaparición de personajes celestiales debió necesitar otras veces soluciones más complejas. Recordemos que en manuscritos como el del *Sacrificio de Isaacy* el *Juicio Final* aparecen acotaciones del tipo:

Se abrirá el cielo. Aparecerá Dios Padre. Hablará (...).

Se cerrará el cielo¹⁰¹.

Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel (...).

Se abrirá el cielo. Vendrá hacia acá Jesucristo¹⁰².

Por lo que se refiere a las intervenciones de San Miguel y Cristo en el *Juicio Final*, la propuesta del autor parece ser la utilización de una escalera para comunicar el espacio terrestre y el celestial:

Subirá Cristo hacia el cielo. A la mitad de la escalera hablará¹⁰³,

pero las soluciones escénicas a la hora de la representación pudieron ser diferentes, de forma que pudo emplearse algún tipo de maquinaria.

Seguramente fue un aparato aéreo de cierta complejidad el que permitió “bajar con San Gabriel otros seis o siete ángeles”¹⁰⁴ en la puesta en escena de *Anunciación de Nuestra Señora* (1538); del mismo modo, la representación de la *Asunción de Nuestra Señora* ese mismo año exigió la utilización de una “nave” similar al *araceli* levantino que sirvió para subir a la Virgen “desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por el cielo”¹⁰⁵. Debo advertir de nuevo, sin embargo, que la utilización de esta plataforma para representaciones sobre la Asunción no puede ser considerada “ocurrente y novedosa”, como afirmó Manuel Pazos respecto a esta última obra¹⁰⁶, ya que fue una práctica común en la península, tanto en el área levantina como en la castellana¹⁰⁷, que los franciscanos trasladaron a sus dramas.

5.5.4. EFECTOS ESPECIALES Y TRUCOS ESCÉNICOS

Con el fin de dar mayor realismo a la representación, de enfatizar algunos momentos y sobre todo de impresionar al público, el teatro evangelizador se sirvió también en ocasiones de diversos trucos y efectos propios de la tradición medieval. Así por ejemplo, el sonido de trompetas, la percusión y la pirotecnia fueron utilizados durante la representación de *La conquista de Jerusalén* para dar mayor verosimilitud a la batalla:

...pelearon con mucha grita y estruendo de trompetas, atambores y pífanos (...), y de todas partes traían trompetas y atabales y cohetes que echaban muchos, los cuales servían por artillería¹⁰⁸.

Los efectos sonoros llegaron a sustituir al combate mismo en escena, como indican las acotaciones de *La invención de la Santa Cruz por santa Elena*:

Tocan, y cuando cesan se oye adentro que reciamente combaten y gritan.
Hay estallidos después de largo tiempo¹⁰⁹.

Pero, además, esta misma obra muestra otra importante función de estos efectos, y concretamente de la pirotecnia: la de destacar la entrada o salida de la escena por parte del Demonio y personajes malignos, de forma que conmoviera el espíritu de los indígenas y les infundiera el temor a Lucifer y al Infierno. En este caso se trata concretamente de una huida:

El Demonio y los dos hechiceros producen mucho ruido, como de llama, y huyen ante la sagrada insignia¹¹⁰,

situación semejante a la que parece deducirse de la acotación del *Sacrificio de Isaac* “Se irán cada uno por su lado [el demonio e Ismael]. Tronarán cohetes”¹¹¹.

En cuanto al resto de los manuscritos conservados, encontramos claramente

estos mismos efectos en el texto del *Juicio Final*, tanto para la intervención del Demonio:

Aparecerá el Anticristo (...). Levantará un dedo de la mano izquierda. Tronará la pólvora (...).
Huirá el Anticristo. Se tronará la pólvora (...).
Desaparecerá el Anticristo. Se tronará la pólvora¹¹²,

como para la de los condenados:

Luego se les expulsará [a los condenados]. Tronará la pólvora (...).
La azotarán [a Lucía]. Se la llevarán. Tronará la pólvora¹¹³;

en *Las ánimas y los albaceas*, durante la aparición de los condenados:

Agarran a los condenados. La viuda va vestida de negro. Todos gritan. Hay brillantes fuegos de pólvora cuando los albaceas entran. Suenan campanas por los muertos¹¹⁴;

y en *El mercader*, cuando el alma del protagonista es llevada al infierno:

Llevar fuera su alma. Cuando muere, se quema mucha pólvora para simbolizar esto¹¹⁵.

Por el contrario, dulces sonidos de flautas acompañan la presentación en escena de Dios y de los personajes celestiales en el *Juicio Final*.

Sonarán las flautas. Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel (...).
Sonarán las flautas. Subirán los ángeles, Jesucristo y los justos¹¹⁶;

y en esta obra, como en otras, trompetas y flautas anuncian la llegada y la marcha de otros personajes:

Sonarán las trompetas. Se retirarán la Muerte y la Confesión (...).
Sonarán las flautas. Aparecerán los vivos (...).
De nuevo San Miguel sonará la trompeta, con lo cual llamará a los muertos¹¹⁷.

Efectos sonoros con estos mismos fines se utilizaron en la representación de la *Tentación del Señoren Tlaxcala* (1539) con impresionantes resultados, ya que se simuló incluso la desaparición del personaje en escena:

...cayó el demonio. Y aunque quedó encubierto en el peñón, que era hueco, los otros demonios hicieron tal ruido, que parecía que toda la montaña iba con

Lucifer a parar al infierno¹¹⁸.

Y, a pesar de las escasas noticias conservadas, sabemos que en algunas de las representaciones se emplearon asimismo sencillos pero efectivos trucos escénicos. Así, en una pieza donde los elementos escenográficos jugaron un papel esencial como fue *La conquista de Jerusalén*, las heridas de los guerreros se fingieron con

...unas pelotas grandes hechas de espadañas, y alcancias de barro secas al sol llenas de almagre mojado, que al que alcanzaban parecía que quedaba mal herido y lleno de sangre, y lo mismo hacían con unas tunas coloradas. Los flecheros tenían en las cabezas de las viras unas bolsillas llenas de almagre, que doquiera que daban parecía que sacaban sangre¹¹⁹;

y, en el fragor de la batalla, se simuló incluso un incendio:

...estaba hecha una casa de paja harto larga, a la cual al tiempo de la batería pusieron fuego¹²⁰.

Por último, los misioneros aprovecharon también trucos con fuego en sus representaciones para mostrar los tormentos del Infierno. Motolinía describe del siguiente modo el final de la *Predicación de san Francisco a las aves* (1539):

El infierno tenía una puerta falsa por do salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusiéronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios. Lo cual ponía mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba¹²¹.

Simulacro en cierto modo similar al anterior es el que propone la acotación del texto de *Las ánimas y los albaceas* que describe la presentación en escena del castigo para los condenados el día del Juicio. De ella parece deducirse que los personajes deben ser sustituidos por figuras que se van quemando en una rueda de fuego entre gritos y truenos de pólvora:

Todos salen. Inmediatamente colocan las almas de los muertos en la rueda de fuego en forma de figuras o efigies. Los condenados gritan desde el interior. Giran alrededor. La pólvora explota. Los sacan de nuevo y los hacen andar alrededor en procesión. Suena una trompeta¹²².

5.5.5. MÚSICA Y BAILE

El importante papel atribuido por los misioneros a la música como método evangelizador implicó asimismo su integración en las representaciones teatrales; dicha integración, sin embargo, se llevó a cabo de diferentes formas, ya que, según Horcasitas,

...en las representaciones mexicanas del siglo XVI seguían separados cuatro elementos que hoy día oímos en muchas composiciones musicales: 1) el habla, o diálogo recitado o cantado, 2) el canto del coro, 3) la música de viento, y 4) la música de percusión¹²³.

Además de ser un habitual efecto sonoro para destacar la entrada o salida de los personajes, la música de viento o de percusión tuvo como finalidad enlazar escenas, como ocurre en la *Destrucción de Jerusalén*, donde “Después de sonar las flautas y los tambores llegan a Jafa”¹²⁴, o incluso simplemente acompañar la acción, como en la *Adoración de los Reyes*:

Caminarán un poco los señores. Se bajarán de sus caballos. Sonarán las flautas. Se les adornará con flores. Bajará Herodes; los saludará¹²⁵.

La *Comedia de los Reyes*, donde continuamente aparecen las acotaciones “sonarán las flautas” y «sonarán los tambores», y *La educación de los hijos*, con su reiterado “sonido de trompetas”, son probablemente los mejores ejemplos de esta utilización instrumental. Por otro lado, la música, sin canto, tuvo una implicación en el desarrollo argumental del *Sacrificio de Isaac*, ya que sin duda debió contribuir al dramatismo de la escena en la que Abraham se disponía a inmolar a su hijo:

[ABRAHAM:] Cúmplase pues su voluntad en todas partes del mundo.

(Allí llorará Abraham y tocará la música *Misericordia*).

ISAAC: No llores, querido y honrado padre mío: con grande alegría ciertamente recibo la muerte¹²⁶.

Por lo que respecta al canto, son abundantes las noticias sobre la interpolación de éste en las representaciones. Así, por ejemplo, cada una de las cuatro piezas que se pusieron en escena para el día de San Juan de 1538 en Tlaxcala finalizó, según Las Casas, con canto de órgano: la *Anunciación de la Natividad de San Juan* acabó “con aquel motete cantando por canto de órgano: *Descendit angelus Domini ad Zachariam*”, la *Anunciación de Nuestra Señora* con el *Ave María*¹²⁷, la *Visitación de Nuestra Señora* con el *Magnificat* y la *Natividad de San Juan* con el *Benedictus Dominus Deus Israel*¹²⁸. Y, aunque el dominico no señaló qué cantos se interpolaron en la representación de la *Asunción de la Nuestra Señora* ese mismo año, sí hizo hincapié en la importancia de éste tanto en la misa mayor que precedió al auto como

en la obra misma:

...la misa mayor (...) me la oficiaron tres capillas de indios cantores, por canto de órgano, y doce tañedores de flautas con harta melodía y solemnidad (...).

[La obra] se representaba con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenia¹²⁹.

Al año siguiente, *La caída de nuestros primeros padres* incluyó otro himno: los ángeles que acompañaban a Adán y Eva “iban cantando en canto de órgano, *Circumdederunt me*”; pero, además, el auto finalizó con el único canto en castellano que se conserva del teatro evangelizador:

[Los ángeles], consolando a los que se quedaban muy desconsolados, se fueron cantando por desecha (sic), en canto de órgano, un villancico que decía:

Para qué comía
La primera casada,
Para qué comía
La fruta vedada.
La primera casada,
Ella y su marido,
A Dios han traído
En pobre posada
Por haber comido
La fruta vedada¹³⁰.

A excepción de este villancico final, es muy probable que todos los cantos citados hasta el momento fueran interpretados en latín, ya que ésta era la lengua original de dichos himnos y, de haberse traducido al náhuatl, Motolinía y Las Casas hubieran llamado la atención sobre ello del mismo modo que, según vimos, hizo el padre Ponce respecto la interpretación “en lengua mexicana” del *Te Deum* o el *Memento salutis*. Horcasitas explica esta presencia del canto en latín aduciendo que con él los frailes “buscaban atraer la emoción del indígena y dar realce a sus representaciones”¹³¹; por mi parte, considero necesario añadir que los indígenas aprendieron a cantar en latín estos himnos básicos de las celebraciones cristianas ya durante los primeros años de la evangelización¹³² y que el empleo de esta lengua podría haber servido para impresionar a las personalidades y al público español en general que seguramente presenció estos actos.

Considerados de manera aislada, cada uno de estos cantos sirvió, por otra parte, para insistir en el contenido de la obra en la cual fueron insertados. Ejemplo de ello podría ser el señalado por Horcasitas respecto a *La caída de nuestros primeros padres*, cuyo autor utilizó el himno *Circumdederunt me* “como pronóstico de la

vida dura que llevarían los protagonistas en el drama¹³³, así como la estrecha relación que mantienen con el tema de la obra el *Magnificat* en la *Visitación de Nuestra Señora* y el *Benedictus Dominus Deus Israel* en la *Natividad de San Juan*, ya que los textos de ambos himnos están incluidos en el evangelio mismo de San Lucas (Lc 1, 46-56 y 67-79). Por otro lado, el canto en latín se adecuó al desarrollo de la representación en obras como *La educación de los hijos*, donde la aparición de la Madre de Dios en escena viene acompañada por el *Ave María*¹³⁴; el *Sacrificio de Isaac*, pieza en la que el canto del *Te Deum* tras la vuelta a los cielos de Dios Padre anuncia ya la obediencia de Abraham al mandato divino¹³⁵; o *Las ánimas y los albaceas*, obra en la que, a propósito de la entrada en escena del alma que no recibe ayuda de sus familiares en la tierra, la acotación indica: “Se canta el *Peccata*. El alma responde *Nulla est responsio*”¹³⁶. Pero es en el *Juicio Final* donde se manifiesta más claramente este aprovechamiento del canto. En dicha obra se introducen tres himnos; el primero sirve para solemnizar la llegada de Cristo el día del Juicio:

Se comenzará el canto *Christus Factus Est*. Se abrirá el cielo. Vendrá hacia acá Jesucristo. Vendrá enfrente San Miguel, trayendo las balanzas¹³⁷;

el segundo canto es el *Te Deum*, con él finaliza el cuadro VII de la obra y parece casi un modo de exorcismo del Anticristo, ya que sigue inmediatamente a las palabras de éste, y cuando finaliza se lee: “Desaparecerá el Anticristo”¹³⁸; por último, el *Ave María* con el que concluye la pieza responde a la petición del sacerdote:

Orad a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen Santa María para que le pida a su amado hijo Jesucristo que después [del juicio] merezcáis, recibáis la felicidad del cielo, la gloria. ¡Así sea!
*Ave María*¹³⁹.

A pesar de la importancia del elemento musical y de que los frailes gustaban de incluir cantos y bailes indígenas en las celebraciones cristianas, la presencia en estos en el teatro evangelizador fue muy escasa. Sólo tenemos noticia de la introducción de este tipo de cantos y danzas en el desarrollo de una representación en la descripción que realiza el padre Ponce sobre la *Adoración de los Reyes Magos* de Tlaxomulco (1587), donde curiosamente éstos se combinan con un canto en latín:

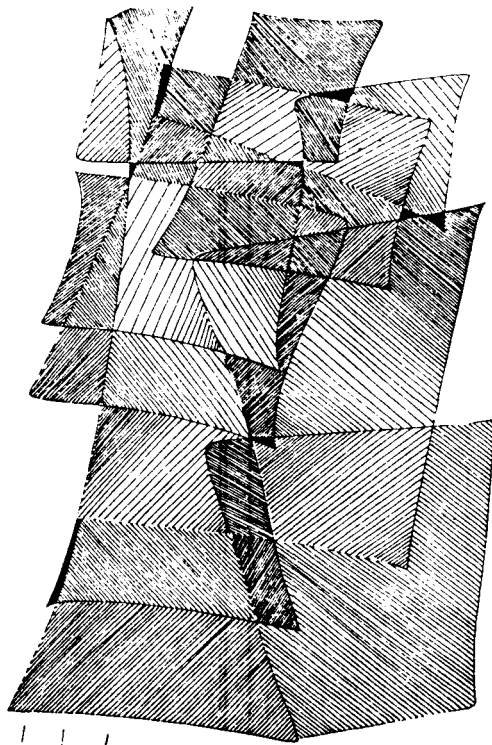
...salió una danza de ángeles, los cuales delante del portal danzaron y bailaron, cantando algunas coplas en lengua mexicana con muchas humillaciones y genuflexiones al Niño. Luego llegó otra danza de pastores (...) se descubrió un ángel en una torrecilla hecha de madera en el mismo patio y cantó *Gloria in excelsis Deo*, etc. (...); luego comenzaron a danzar y a bailar y a cantar en la misma lengua mexicana en alabanza del Niño¹⁴⁰,

y en el manuscrito tardío de *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, en el que además de los cantos indígenas que se interpolan, se alude al baile cantado de los “tocotines”¹⁴¹; en la mayoría de las celebraciones conocidas, sin embargo, los bailes y cantos indígenas se desarrollaron de forma independiente a los autos religiosos. Horcasitas ha señalado dos factores que podrían explicar esta ausencia, concretamente de las danzas indígenas, en los dramas misioneros:

En primer lugar, la danza en el período medieval tardío y principios del renacimiento español, no iba unida a las representaciones. Era una cosa ajena al drama. Segundamente, la prosa en la que se declamaban los dramas misioneros en náhuatl probablemente no se podría ajustar al ritmo de la danza¹⁴².

En cualquier caso, las fuentes conservadas parecen constatar que la separación entre el drama y la danza y canto indígenas se fue debilitando a lo largo del siglo hasta llegar a productos “mestizos” como la *Adoración* de Tlaxomulco o aquella dramatización también presenciada por Ponce, esta vez en San Juan de Tikax (1588), donde salieron danzantes

...representando a los demonios, los cuales a unas coplas que les cantaban a canto de órgano, en oyendo en ellas el nombre de Jesús, caían todos en tierra y temblaban, haciendo mil visajes y meneos en señal de temor y espanto¹⁴³.



5.6. VALORACIÓN DE LA PRESENCIA ÍNDIGENA EN LA ESCENIFICACIÓN

A la vista de lo expuesto en el presente apartado, no es posible aceptar posturas ya citadas como la de María Sten, según la cual, los indígenas plasmaron en el teatro evangelizador “su visión del espectáculo” a través de “la música, el baile, el vestuario, y todos los elementos que hoy llamaríamos audiovisuales”¹⁴⁴; existió sin duda una influencia indígena importante en la puesta en escena de los dramas misioneros, pero ésta no fue tan amplia como podría deducirse de afirmaciones como la anterior. Enumeraré por ello, en este último epígrafe, los aspectos más destacados de dicha influencia.

Como hemos visto, el decorado natural fue uno de los elementos fundamentales con los que los indígenas contribuyeron a las representaciones organizadas por los frailes, quienes tal vez vieron en este decorado un reflejo de las “rocas” de la procesión del Corpus española. Los indígenas ofrecieron así escenografías como la de *La caída de nuestros primeros padres*, en la que, como afirma Arróniz,

Independientemente de la imitación de las rocas levantinas, hay (...) una adaptación muy radical al gusto de los indígenas por sus propias plantas y animales, y, sobre todo, por el abigarramiento lujurioso de los elementos decorativos¹⁴⁵,

e incluso, en ocasiones, se sirvieron de estos decorados naturales para presentar cuadros de caza también propiamente prehispánicos, como el que siguió a los cuatro autos del día del Corpus de 1538 en Tlaxcala:

Y porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos, con sus arcos y flechas, que comúnmente los que usan de este oficio son de otra lengua, y como habitan hacia los montes son grandes cazadores. Para ver estos cazadores había menester aguzar la vista, tan disimulados estaban y tan llenos de rama y de hierba y vello de los árboles, que a los así cubiertos fácilmente se les vendría la caza hasta los pies. Estaban haciendo mil ademanes antes que tirasen, con que hacían picar a los descuidados¹⁴⁶.

La semejanza de estos cuadros con algunas escenificaciones peninsulares tuvo que ser un referente para Bernal Díaz del Castillo mientras describía una escena similar a la anterior llevada a cabo en México durante las mismas fiestas en las que se representó la *Conquista de Rodas*.

Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la plaza mayor de México, con tanta diversidad de árboles, tan al natural como si allí hubieran nacido (...). Y dentro en el bosque había muchos venados, y conejos, y liebres, y zorros, y adives (...). Y había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flechas; y vanse a la caza...¹⁴⁷.

Los expertos cazadores indígenas a los que se refería fray Toribio se habían convertido para Bernal Díaz en “un escuadrón de salvajes” a semejanza de los que habría visto en España, pero la escena continuaba teniendo una honda raíz prehispánica.

Ahora bien, estas escenas de tradición prehispánica, como las danzas ya citadas, no se mezclaron con la representación misma sino que se desarrollaron paralela o aisladamente, de forma que no es posible considerarlas propiamente como elemento indígena de la representación.

Parte integrante del drama junto al decorado natural, fue, en cambio, como hemos visto, el vestuario indígena, especialmente las galas guerreras de los “principales” y los disfraces de animales, que tan importante papel tuvieron en obras como la *Predicación de san Francisco a las aves* o *La caída de nuestros primeros padres*.

Respecto a los cantos indígenas, si fueron escasos los que se ofrecieron en las obras adaptados al contenido cristiano, aún lo fueron más, evidentemente, los originales de la tradición prehispánica. Entre ellos es destacable el que se incluyó en la *Predicación de san Francisco a las aves* cuando, habiendo iniciado el santo su sermón,

...salió uno fingiendo que venía beodo, cantando muy al propio que los Indios cantaban cuando se embeodaban¹⁴⁸.

Aunque el canto indígena aparece en un contexto con finalidad crítica, coincido con Horcasitas cuando señala que

El pasaje tiene un interés extraordinario si consideramos que nos asegura que por lo menos una vez los frailes utilizaron el fondo riquísimo de composiciones poéticas prehispánicas para su teatro evangelizador¹⁴⁹.

Debo añadir además que, desde mi punto de vista, la importancia del fragmento no se agota ahí, ya que en él se hace referencia a una capacidad histriónica heredada de la tradición prehispánica que sin duda fue aprovechada para estas representaciones. El indio “beodo” recuerda extraordinariamente a uno de los bailes que describe Durán:

Otras veces hacían éstos unos bailes (...) llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades¹⁵⁰.

Y no es esta la única vez que encontramos relación entre escenificaciones prehispánicas tradicionales y los papeles que los indios interpretaron en las nuevas obras. Así, por ejemplo, la representación de la *Natividad de San Juan* (1538) inclu-

yó una escena cómica a partir del texto bíblico:

Le decían “no hay nadie en tu parentela que tenga ese nombre”. Y preguntaban por señas a su padre cómo quería que se le llamase. Él pidió una tablilla y escribió “Juan es su nombre”. Y todos quedaron admirados¹⁵¹.

...antes que diesen al mudo Zacarías las escribanías que pedía por señas, fue bien de reír lo que le daban, haciendo que no le entendían¹⁵².

El cariz humorístico debió ser introducido (con la aprobación de los frailes¹⁵³) por los propios actores indígenas, quienes tenían escenas similares en bailes como el de “truhanes”,

...en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés de lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras¹⁵⁴.

Horcasitas ha hecho hincapié en “la calidad del material humano que pudieron utilizar los frailes: actores profesionales que estaban al servicio de los sacerdotes precortesianos”; pero es pesimista respecto a las noticias que sobre la capacidad de estos actores aportan las crónicas:

Desgraciadamente no contamos con ningún dato sobre la efectividad dramática de los actores, a menos que tomemos en cuenta el de Motolinía cuando afirma que en *La caída de nuestros primeros padres* muchos de los espectadores “...tuvieron lágrimas y mucho sentimiento cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo”. Queda seriamente en duda, sin embargo, si las “lágrimas y mucho sentimiento” fueron provocados por una magnífica actuación o por otros motivos¹⁵⁵.

En mi opinión, Motolinía sí quiso destacar la calidad interpretativa de los actores en este pasaje, en el que añadió que “esto fue tan bien representado que nadie lo vio que no llorase muy recio”¹⁵⁶. Pero además hay otras referencias de las crónicas que aluden a la labor actuarial, como la del mismo Motolinía sobre la *Tentación del Señor* (1539):

...fue cosa en que hubo mucho de notar, en especial verlas representar a Indios. Fue de ver la consulta que los demonios tuvieron para haber de tentar a Cristo, y quién sería el tentador¹⁵⁷;

la de Las Casas sobre la *Asunción de Nuestra Señora* (1538):

Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción¹⁵⁸;

o la descripción que hace Ponce de la escena en la que Herodes conoce la existencia

de Cristo en la *Adoración de los Reyes Magos*(1587):

...viendo Herodes que todos conformaban, dijo a los reyes que fuesen a buscar al Niño, etc., y él se quedó con sus doctores dando grandes palmadas en la mesa y sobre el libro, a veces riñéndolos, y a veces arrojando el libro sobre la mesa y en el suelo, mostrando tanta cólera y enojo, soberbia y presunción, así en el aspecto como en los meneos, obras y palabras, como si de veras estuviese enojado y fuera el mismo rey Herodes¹⁵⁹.

La calidad interpretativa de actores como este que encarnó e Herodes, fruto una larga tradición histriónica, fue, pues, un elemento fundamental que los indígenas ofrecieron a la puesta en escena de los dramas misioneros, y que, por tanto, debe añadirse al resto de los elementos ya expuestos en el presente apartado: la extraordinaria habilidad para elaborar decorados naturales, ciertos atuendos y disfraces y, en menor medida, algunos cantos y bailes aislados.

El presente texto corresponde, con ligeras variantes, al capítulo v de su libro *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo xvi*. (pp.259-292).

Studi di Letteratura Ispana-Americana. Biblioteca della Rivera. Bulzani Editora, Roma, Bulzoni, 1999.

Nuestro agradecimiento por la autorización de publicación: Bulzoni Editore.

Via de Liburni, 14; 00185 Roma, Italia.

Fax: (06) 4450355; <http://www.bulzoni.it>; c.e. bulzoni@mail.wing.it

NOTAS:

¹Octavio RIVERA, "Texto y representación en el teatro misionero: *‘El sacrificio de Isaacy El Juicio Final’*", *Literatura Mexicana* IV:2 (1993), p. 315.

²Sobre los orígenes de las procesiones misioneras y sus elementos fundamentales (arcos, ramadas, capillas, canto y baile) cf. fray Toribio de Benavente MOTOLINÍA (O.F.M.), *Historia de los indios de Nueva España*, ed. de G. Baudot, Madrid, Castalia, 1985, II, cap. 2, pp. 223-224 y I, cap. 15, pp. 192-193 y 213 y fray Gerónimo de MENDIETA (O.F.M.), *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Porrúa, 1980, IV, cap. 19, pp. 430-432; en cuanto a la normativa sobre dichas procesiones cf. la disposición de la *Junta Eclesiástica de 1539* en Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *Don fray Juan de Zumárraga, Primer Obispo y Arzobispo de México*, México, Porrúa, 1947, III, doc. 37, pp. 173-174.

³Cf. *Códice Borbónico*, introd. de Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Siglo XXI, 1979, fols. 30 y 34; explicación en pp. 146-155 y 215-216.

⁴MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 201.

⁵*Ibid.*, p. 196.

⁶*Ibid.*, p. 213.

⁷*Adoración de los Reyes*, ed. de Fernando HORCASITAS en *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974, p. 273.

⁸*Ibid.*, p. 277.

⁹Esta interrelación entre la misa y la representación contravenía, sin embargo, la normativa de los concilios españoles de la época. Así, por ejemplo, en el concilio de Salamanca de 1565 se establecía: Diránse pues las misas y oficios divinos con gravedad y devoción, sin permitirse mientras éstos ningunos autos o representaciones (...) porque es una maldad perturbarlos o interrumpirlos, teniendo lugar estas cosas antes o después (*Concilio de Salamanca* (1565), en Juan TEJADA Y RAMIRO (comp. y traductor), *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y América*, Madrid, Imprenta de don Pedro Montero, 1855, vol 5, p. 325), y en el de Toledo de 1582 se disponía también que no se permita representar en el templo mientras la celebración de los oficios divinos, comedias, ni

tragedias, aun de argumentos sagrados (*ibid.*, p. 473).

¹⁰Sobre ambos aspectos cf. HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., pp. 84-88 y Joanna KOZINSKA-FRYBES, "La función del teatro evangelizador en la conquista espiritual de América", en *Actas del II Congreso Interamericano de Historia del Medio Milenio en América*, s/1 s/e s/f (cedido por la autora), p. 77.

¹¹Othón ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, p. 42.

¹²José ROJAS GARCIDUEÑAS, *Autos y coloquios del siglo XVI*, México, UNAM, 1939, p. xviii.

¹³MENDIETA, *Historia*, V, 1ª parte, cap. 34, p. 648.

¹⁴Fray Bartolomé de LAS CASAS (O.P.), *Apologética historia de las Indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958, cap. 64, vol. 1, p. 214.

¹⁵ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización...*, op. cit., pp. 41-2.

¹⁶Manuel PAZOS, "El teatro franciscano en México durante el siglo XVI". *Archivo Ibero-Americano*, 2ª época, 11:42 (Madrid, 1951), p. 160.

¹⁷El recurso de las batallas en escena parece que se habría utilizado también para la *Destrucción de Jerusalén*, cuya acotación indica: "Combaten unos con otros. Baja Pilatos de la muralla" (*Destrucción de Jerusalén*, ed. de Horcasitas en *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 473).

El autor de *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, en cambio, no utilizó este recurso escenográfico, sino que se limitó a sugerirlo.

¹⁸Este hecho es consecuencia de la relación existente entre el fasto cortesano y la festividad del Corpus, acontecimientos que tuvieron una influencia mutua en la tradición peninsular; como ha explicado Oleza, "en las celebraciones políticas de finales del siglo XV es fácil comprobar cómo las Entradas Reales piden prestado el itinerario urbano del Corpus del mismo modo que le piden prestadas las rocas" (Joan OLEZA, "Las transformaciones del fasto medieval", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ed. de Luis Quirante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante y Ajuntament d'Elx, 1992, p. 55).

¹⁹fray Juan de TORQUEMADA, (O.F.M.), *Monarquía Indiana*, ed. de Miguel León-Portilla, México, UNAM, 1979, XX, cap. 79, vol. 6, p. 395.

²⁰Cf. Federico DOGLIO, "Il francescanesimo e il teatro medioevale", en *Il francescanesimo e il teatro medioevale*, Atti del Convegno nazionale di studi, Florencia, Società storica della Valdelsa, 1984, p. 19.

²¹La decadencia del teatro evangelizador no supuso una pérdida de esplendor del teatro en general en la capital de Nueva España, sino más bien una sustitución de éste por otros tipos de teatro.

²²Francisc MASSIP, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62, 1984, p. 48.

²³Festejos en los que, como ha señalado Giovanna Recchia, "la plaza de la nueva ciudad fue utilizada por primera vez y por varios días consecutivos, como un gran escenario múltiple" (Giovanna RECCHIA, *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, México, INBA-CITRU, 1993, p. 16; sobre el papel social y religioso de la plaza pública como escenario teatral véanse pp. 12-19).

²⁴MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 203.

²⁵La descripción pormenorizada de la plaza de Tlaxcala y los edificios anexos a la misma fue realizada por Muñoz Camargo a finales del XVI; cf. Charles GIBSON, *Tlaxcala en el siglo XVI*, México, FCE-Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1991, pp. 124-129.

²⁶MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 213.

²⁷Sobre dichas características véase Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, "La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la 'Devotio Moderna'", *Archivo Ibero-Americano* (2ª época), 193-194 (1989), pp. 123-139.

²⁸Véanse las disposiciones del *Primer y Tercer concilio provincial de México* (1555 y 1585), en TEJADA, *Colección de cánones...*, op. cit., vol. 5, pp. 140 y 612 respectivamente; cf., sin embargo, a este respecto HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 116, donde se hace alusión a las prohibiciones promulgadas en España durante los siglos anteriores a la conquista.

²⁹Cf. las acotaciones en *Adoración de los Reyes*, ed. de Horcasitas, pp. 271, 273 y 277.

³⁰*Comedia de los Reyes*, ed. de Francisco del Paso y Troncoso, Florencia, Tipografía de Salvador Landi, 1902, p. 119.

³¹HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 116.

³²Robert RICARD, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986, p. 267.

³³*Ibid.*, p. 268.

³⁴LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. 1, p. 213.

³⁵*Ibid.*, p. 214.

³⁶Fray Antonio de CIUDAD REAL, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al Padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, ed. de Josefina Quintana y Victor M. Castillo Ferreras, México, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 1993, II, cap. 79, p. 101.

³⁷Como ha explicado Artigas, las capillas abiertas novohispanas del XVI se componían de "un ábside techado, abierto por el frente, hacia donde se ubica una explanada que sirve de reunión pública y hace las veces de la nave de una iglesia techada" (Juan B. ARTIGAS *Capillas abiertas aisladas de México*, México, UNAM, 1992, p. 20). Sobre este tipo de construcción arquitectónica cf., además del fundamental trabajo de Artigas, el capítulo que le dedica Mario SARTOR en *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, México, Azabache, 1992, pp. 156-172, donde se recogen las principales aportaciones anteriores sobre este asunto y se describen los tres tipos fundamentales de capillas abiertas: las de una sola sala, las precedidas por un pórtico de una o dos naves y las de grandes dimensiones.

³⁸Véase Francisco CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554*, México, UNAM, 1939, p. 91.

³⁹Véase MENDIETA, *Historia*, IV, cap. 20, p. 434-437; cf. TORQUEMADA, *Monarquía*, XVII, cap. 8, vol. 5, pp. 338-340.

⁴⁰HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., pp. 120-121.

⁴¹Fray Agustín de VETANCURT (O.F.M.), *Teatro Mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, México, Porrúa, 1971, *De los varones ilustres*, p. 138.

⁴²Cf. TORQUEMADA, *Monarquía*, XX, cap. 79, vol. 6, p. 395.

⁴³Esta consideración no me permite, sin embargo, asegurar, como lo han hecho Arrom o Usigli, que fuera el teatro misionero el que influyó en la creación de las "capillas abiertas" (cf. José Juan ARROM, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, pp. 46-47 y la introd. de Usigli a Francisco MONTERDE, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, p. XV); en cualquier caso, la utilización de la capilla abierta como espacio teatral en México exige una investigación exhaustiva que ya está realizando, en el seno de la UNAM, el profesor Armando García Gutiérrez y que dará lugar en breve a una tesis doctoral sobre el tema.

⁴⁴MENDIETA, *Historia*, IV, cap. 19, p. 430.

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. 1, p. 211.

⁴⁷Véase HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁴⁸Cf. MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, pp. 194 y 213.

⁴⁹Sobre los cuales explica Motolinía que "no eran poco de ver los cadalsos cuán graciosamente estaban ataviados y enrosados" (*ibid.*, p. 196).

⁵⁰Como advierte Horcasitas, "nuestro primer problema es la infinita variedad de formas que puede tener un tablado que sirve de escenario" (HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 112), pero las fuentes parecen indicar que "en vez de tabladillos simples o rústicos, el teatro náhuatl del XVI utilizó escenarios relativamente complicados (...) en forma de casas o pisos superpuestos o adyacentes" (*ibid.*, p. 114).

⁵¹MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 215.

⁵²Estos escenarios serían: "1) La sala del trono en el palacio del Emperador (...). 2) La montaña (sobre la cual aparece la estrella). 3) El palacio de Herodes en Jerusalén (...). 4) El portal de Belén (...). 5) La ciudad de Belén (en la cual ocurre la matanza de los inocentes). 6) El camino de Egipto (en el cual interrogan a un campesino los soldados de Herodes)" (HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 287).

⁵³Para este crítico, se hubieran debido crear los siguientes tabladillos o plataformas: "la corte de Vespasiano en Roma; la corte de Pilatos en Jerusalén; el puerto de Jafa; la muralla de Jerusalén; el campamento del Emperador en Jerusalén y la cárcel de Pilatos en Viena" (*ibid.*, p. 463).

⁵⁴Según Motolinía, la disposición de las torres de esta fortaleza fue la siguiente: "la una de homenaje en medio, mayor que las otras, y las otras cuatro a los cuatro cantos" (MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 203). Ello nos sitúa de nuevo ante las estrechas relaciones entre los fastos cortesanos y la festividad del Corpus, en esta ocasión con respecto a los castillos que pueden ser considerados precedentes del descrito por fray Toribio: la ya citada *Toma de Balaguer*, representada en Zaragoza en 1414, tuvo también como escenario para su alegórico argumento un castillo con una torre en cada esquina y, además, otra torre central (véase la descripción del mismo realizada por OLEZA en "Las transformaciones del fasto medieval", *op. cit.*, p. 52). Lleó Cañal, al describir los castillos que formaron parte del Corpus sevillano, remite precisamente a esta escenificación de 1414 como la que incluye "la primera estructura con ese nombre [castillo] que se conoce en España" (Vicente LLEÓ CAÑAL, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Diputación de Sevilla, 1975, p. 9), y describe un castillo de similares características perteneciente ya a la procesión del Santísimo sacramento:

En 1503, los tejedores de lino y lana sacan un magnífico castillo obra del maestro carpintero Francisco Sánchez Aguilar. Tiene cuatro torres en las esquinas y sobre la plataforma se levanta una cárcel con su puerta y un fuego con una parrilla sobre la que va san Lorenzo" (*ibid.*, p. 15).

⁵⁵MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 203.

⁵⁶HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 441.

⁵⁷LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. 1, p. 214.

⁵⁸*Ibid.*, p. 213.

⁵⁹*Sacrificio de Isaac*, ed. de Francisco del Paso y Troncoso, Florencia, Tipografía de Salvador Landi, 1899, p. 26.

⁶⁰*Ibid.* Sobre esta superposición de espacios totalmente diferenciados cf. RIVERA, "Texto y representación en el teatro misionero...", *op. cit.*, p. 320.

⁶¹HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 115.

⁶²*Ibid.*, pp. 565-566.

⁶³ARRONIZ, *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, p. 21. Esta afirmación no parece referirse a decorados dobles como los del apartado anterior, sino a tres o más lugares.

⁶⁴*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, pp. 569, 579 y 581.

⁶⁵*Ibid.*, pp. 589 y 591.

⁶⁶Recordemos a este respecto las palabras de Duvignaud sobre cómo la escenografía medieval "no se limita sino que sugiere, deja presentir, significar Jerusalem por una Torre y el Infierno por una Puerta" (sobre este aspecto cf. RIVERA, "Texto y representación en el teatro misionero...", *op. cit.*, pp. 322-323).

⁶⁷HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁸cf. *La educación de los hijos*, ed. de John Cornyn y Byron McAfee en *Tlalocan* 1:4 (1944), pp. 346 y 348.

⁶⁹*Las ánimas y los albaceas*, ed. de Marylin Ekdahl Ravicz en *Early Colonial Religious Drama in Mexico from Tzompantli to Golgotha*, Washington, The Catholic University of America Press, 1970, p. 220.

⁷⁰Véase *ibid.*, p. 231.

⁷¹MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 13, p. 181.

⁷²Aspecto destacado, entre otros, por José Juan Arrom, para quien

...no sólo eran indígenas los actores sino también la escenografía y el decorado, con escenarios cubiertos de rosas y adornados con productos de las artes plásticas y plumarias americanas (ARROM, *El teatro de Hispanoamérica...*, *op. cit.*, p. 45).

⁷³MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 194.

⁷⁴*Ibid.*, p. 213.

⁷⁵PAZOS, "El teatro franciscano...", *op. cit.*, p. 153.

⁷⁶*Génesis* 2, 8-10.

⁷⁷MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 200.

⁷⁸Decía Cristóbal Colón en su *Relación del Tercer Viaje*: "...creo que allí [en las Indias] es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina" (Cristóbal COLÓN, *Textos y documentos completos*, ed. de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p. 216).

⁷⁹CÓRDOBA, *Doctrina Cristiana*, en Juan Guillermo DURÁN, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Teología de la UCA, 1984, I, p. 228. Cf. José Luis PEREIRA IGLESIAS, "Para un estudio de las mentalidades religiosas en América: catecismos, sermonarios y crónicas", en *Evangelización y teología en América (s. XVI)*, X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, p. 1503, donde se insiste en el valor gráfico, la simbología y los recursos estilísticos de esta descripción.

- ⁸⁰Manuscrito de la *Conversión de San Pablo*, recogido en HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 451.
- ⁸¹*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, p. 591. El subrayado es nuestro.
- ⁸²Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Alianza, 1989, cap. 201, p. 823.
- ⁸³Como complemento a este epígrafe, véase HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., pp. 127-138, donde el autor describe la indumentaria de hasta 22 personajes de estas obras basándose "en la pintura mural mexicana de la época, en los códices coloniales, y en la iconografía de fines de la época medieval y principios del renacimiento" (p. 130).
- ⁸⁴MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 13, p. 181.
- ⁸⁵*Ibid.*, cap. 15, p. 205.
- ⁸⁶*Ibid.*, p. 204-5.
- ⁸⁷*Ibid.*, pp. 200-201.
- ⁸⁸HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 557.
- ⁸⁹MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 214.
- ⁹⁰*Ibid.* p. 215. Estos mismos trajes pudieron utilizarse también en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, donde aparecen unos "hechiceros" a los que Magencio solicita que "dañen al enemigo por medio de soplos" (ed. Francisco Paso y Troncoso, México, Imprenta del Museo Nacional, 1890, p. 33), práctica que formaba parte de la tradición de los antiguos mexicanos.
- ⁹¹HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, op. cit., p. 333.
- ⁹²MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 213.
- ⁹³Horcasitas cita algunos ejemplos de pinturas en las que el Tentador ofrece los mismos rasgos (*ibid.* p. 331). Además, en las noticias sobre las sucesivas representaciones de *La tentación* que se llevaron a cabo en el Corpus toledano de 1493 a 1510 explican Torroja y Rivas que...La caracterización más explícita es la que se refiere al tentador, que unos años se llamaba "el ermitaño" e iba vestido con una ropa negra, una capilla y un escapulario (...). Otro año se le llama "el beato" y a parecida indumentaria y el mismo rostro hay que añadir unas barbas hechas con dos colas de vaca blanca, que le darían un aspecto falsamente venerable (Carmen TORROJA y María RIVAS PALÁ, *Teatro en Toledo en el siglo XV. 'Auto de la Pasión' de Alonso del Campo*, Madrid, anejo XXXV al Boletín de la Real Academia Española, 1977, p. 58).
- ⁹⁴*Sacrificio de Isaac*, ed. de Horcasitas, p. 211.
- ⁹⁵El Demonio aparece también en otros manuscritos como *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, *Las ánimas y los albaceas* o *La educación de los hijos*, pero no se ofrece en estos casos ningún indicio sobre su indumentaria.
- ⁹⁶MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 210.
- ⁹⁷*Ibid.*, p. 201.
- ⁹⁸Léo ROUANET(ed.), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Hildesheim-Nueva York, Gerg Olms Verlag, 1979, II, p. 179.
- ⁹⁹MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 13, p. 183; esta tramoya, a pesar de su simplicidad, no se utilizó en todas las obras con este tema; en una de las acotaciones de la *Comedia de los Reyes* se lee sencillamente: "un hombre llevará la estrella en alto" (ed. de Horcasitas, p. 299).
- ¹⁰⁰Fray Antonio de CIUDAD REAL, *Tratado*, II, cap. 78, p. 101. Sobre la vinculación de esta técnica a la tradición medieval cf. Albert G. HAUF, "L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del misteri litúrgic en el teatre popular valencià i mallorquí i l'Auto de los Reyes Magos castellà", en *Cultura y representación en la Edad Media*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Generalitat. Valenciana, Ajuntament d'Eix e Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994, pp. 112-113.
- ¹⁰¹*Sacrificio de Isaac*, ed. de Horcasitas, pp. 219 y 221.
- ¹⁰²*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, pp. 569 y 579. Cf. además las acotaciones de *Las ánimas y los albaceas*, ed. de Ravicz, pp. 222 y 231 y *La educación de los hijos*, ed. de Cornyn y McAfee, pp. 346 y 348.
- ¹⁰³*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, p. 589.
- ¹⁰⁴LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. I, p. 213.
- ¹⁰⁵*Ibid.*, p. 214.
- ¹⁰⁶Manuel PAZOS, "La Asunción de Nuestra Señora en las misiones franciscanas en México", *Archivo Ibero-Americano* (2ª época), XIII:51 (julio-septiembre 1953), p. 336.
- ¹⁰⁷Aunque en algunas de las obras castellanas parece que no existió un cielo en el plano superior, y para simular la asunción se utilizó solamente un plano inclinado (véase Luis QUIRANTE, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1987, pp. 140-143).
- ¹⁰⁸MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, pp. 205 y 208.
- ¹⁰⁹*La invención...*, ed. de Paso y Troncoso, p. 34.
- ¹¹⁰*Ibid.*, p. 35.
- ¹¹¹*Sacrificio de Isaac*, ed. de Horcasitas, p. 213.
- ¹¹²*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, pp. 577, 579 y 585.
- ¹¹³*Ibid.*, pp. 589 y 591.
- ¹¹⁴*Las ánimas y los albaceas*, ed. de Ravicz, p. 226.
- ¹¹⁵*El mercader*, ed. de Ravicz, p. 116.
- ¹¹⁶*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, pp. 569 y 589.
- ¹¹⁷*Ibid.*, pp. 575, 577 y 581. Cf., entre otras, *El mercader*, ed. de Ravicz, p. 103 y, sobre todo *La educación de los hijos* (ed. de Cornyn y McAfee), donde el sonido de trompetas introduce tanto a personajes positivos (pp. 321, 340...) como negativos (pp. 326, 332, 333...).
- ¹¹⁸MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 214. Este mismo truco podría haberse utilizado en la puesta en escena de *La educación de los hijos*, ya que una acotación indica que, cuando el tercer muchacho desaparece junto al diablo, "se quema pólvora" (*La educación de los hijos*, ed. de Cornyn y McAfee, p. 340).
- ¹¹⁹Respecto a heridas y muertes en escena, sólo he encontrado una noticia más en una acotación de la *Destrucción de Jerusalén*, donde el autor describe una muerte, aunque sin indicar el truco que debe utilizarse para misma. Parece que en esta ocasión el actor habría tenido que situarse de lado y colocar su espada en el costado que quedaba oculto al público, para que ésta se deslizará rozándole de forma que pareciera que realmente se la estaba clavando:
...se entristece Arquelao. De regreso abandona a sus amigos, planta la espada en la tierra y se echa sobre ella. La espada lo atraviesa. Luego muere. Y los guerreros que lo habían perdido de vista lo ven muerto, echado sobre la espada (*Destrucción de Jerusalén*, ed. de

Horcasitas, p. 477).

¹²⁰MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 211.

¹²¹*Ibid.*, p. 215.

¹²²*Las ánimas y los albaceas*, ed. de Ravicz, p. 231.

¹²³*Ibid.*, p. 152. Respecto al último de estos elementos debo señalar además, aunque de manera excepcional, el empleo de instrumentos de cuerda, ya que en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* encontramos una acotación que indica: "Música de arpa. Aparece arriba una Santa Cruz" (*La invención de la Santa Cruz...*, ed. de Horcasitas, p. 527).

¹²⁴*Destrucción de Jerusalén*, ed. de Horcasitas, p. 471.

¹²⁵*Adoración de los Reyes*, ed. de Horcasitas, p. 261.

¹²⁶*Sacrificio de Isaac*, ed. de Paso y Troncoso, p. 27. Cf. en este punto la ed. de Horcasitas, para quien si se entona el canto de *Misericordia*.

¹²⁷Que, de manera excepcional, fue interpretado por los mismos actores-ángeles y no por el coro (aspecto destacado por Horcasitas en *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 240).

¹²⁸Véase LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. 1, p. 213.

¹²⁹*Id.*

¹³⁰MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 202. Desde García Icazbalceta, numerosos críticos han valorado esta canción como la primera muestra de poesía colonial en México (cf., entre otros, Francisco PIMENTEL, *Obras completas*, México, Tipografía Económica, 1904, IV, p. 74, Carlos GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la Literatura Mexicana*, México, Porrúa, 1945, p. 83 y USIGLI, *México en el teatro*, *op. cit.*, pp. 21-22). Ahora bien, este villancico, de carácter popular, pertenece sin duda a la tradición castellana, como ya destacó Manuel Pazos (véase "El teatro franciscano en México...", *op. cit.*, p. 155), aunque no se ha conservado en ninguno de los autos sobre el tema. Por otra parte, el villancico ofrece una prefiguración de Adán y Eva muy acorde con la época: Adán es el Hombre cuyo pecado vendrá a redimir Cristo (sobre el concepto de prefiguración, su diferencia respecto a la alegoría y el personaje de Adán como "figura" véase Louise FOTHERGILL-PAYNE, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books Limited, 1977, pp. 25-27).

¹³¹HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 145.

¹³²Ya he comentado que, según Mendieta, "la primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de Nuestra Señora, que comienza en el introito *Sancta parens*" (MENDIETA, *Historia*, cap. 14, p. 412).

¹³³HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁴cf. *La educación de los hijos*, ed. de Cornyn y McAfee, p. 336

¹³⁵Cf. *Sacrificio de Isaac*, ed. de Horcasitas, p. 221.

¹³⁶*Las ánimas y los albaceas*, ed. de Ravicz, p. 219.

¹³⁷*Juicio Final*, ed. de Horcasitas, p. 579.

¹³⁸*Ibid.*, p. 585.

¹³⁹*Ibid.*, p. 593.

¹⁴⁰Fray Antonio de CIUDAD REAL, *Tratado*, II, cap. 79, p. 101.

¹⁴¹Cf. *La invención de la Santa Cruz...*, ed. de Horcasitas, p. 541. Sobre este baile, que fue incluido un siglo más tarde por Sor Juana en sus piezas teatrales y que ha llegado hasta la actualidad, cf. las referencias de Horcasitas en *ibid.*, p. 517 y de Paso y Troncoso en su ed. de esta obra, pp. 48-49, así como los ejemplos citados en el artículo de Jacques Lafaye "¿Existen 'letras coloniales'?", en Julio ORTEGA y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Conquista y contraconquista*, México, El Colegio de México-Brown University, 1994, pp. 644-650.

¹⁴²HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴³Fray Antonio de CIUDAD REAL, *Tratado*, II, cap. 153, p. 363.

¹⁴⁴María STEN, *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas, 120), 1974, p. 73.

¹⁴⁵ARRONIZ, *Teatro de evangelización...*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁶MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 194-5.

¹⁴⁷DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera*, cap. 201, p. 822.

¹⁴⁸MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 215.

¹⁴⁹HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 557-8. Este autor incluye a continuación, como ejemplo de estas composiciones, un poema dedicado al pulque.

¹⁵⁰DURÁN, *Historia*, I, cap. 21, p. 194.

¹⁵¹Lc 1, 61-63.

¹⁵²MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 196.

¹⁵³Recordemos que el aspecto lúdico fue ya aprovechado por el teatro religioso medieval para transmitir más fácilmente el dogma cristiano.

¹⁵⁴Fray Diego DURÁN (O.P.), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, ed. de Angel M^a Garibay, México, Porrúa, 1984, I, cap. 21, p. 194.

¹⁵⁵HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁶MOTOLINÍA, *Historia*, I, cap. 15, p. 202.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 213.

¹⁵⁸LAS CASAS, *Apologética*, cap. 64, vol. 1, p. 213.

¹⁵⁹Fray Antonio de CIUDAD REAL, *Tratado*, II, cap. 79, p. 102.