

ESTRUCTURA E INTENCIÓN EN EL TEATRO DE EVANGELIZACIÓN NOVOHISPANO

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL
Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

Frente a las obras de teatro de evangelización en la Nueva España, el lector contemporáneo se encuentra sorprendido por la “aparente” simplicidad de la construcción dramática, que parece ser inherente a esa relación protector-protegido que se había establecido entre los indígenas y los misioneros. En efecto, durante todo el proceso de evangelización, la percepción que los misioneros tenían de los indígenas no distaba mucho de la que podrían tener de un menor de edad,¹ profundamente necesitado de ser conducido por la nueva senda, iniciado en las verdades de la fe y guiado por el camino de la salvación eterna.

A primera vista, las obras, que suelen ser sumamente breves, se sustentan en argumentos sencillos tomados ya de los textos sagrados (sean el *Antiguo* o el *Nuevo Testamento*), ya de la tradición de la iglesia, y trabajados en forma casi infantil. Todas parecen estar construidas a partir de dos, o máximo tres, secuencias narrativas que a su vez se conforman de una sucesión de microsecuencias, más o menos coherentes y más o menos hilvanadas entre sí. Sin embargo, hay algo en el engarce de las secuencias que parece estar desarticulado, como si las mismas pudiesen ser aisladas y representadas por separado sin que por ello sufran una merma considerable en su significado. Un buen ejemplo de que aun los lectores más familiarizados con estas obras sienten esta ruptura, lo encontramos en el texto de José Mariano Beristain y Sousa, citado y esclarecido por Del Paso y Troncoso en la introducción a *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*:

Beristain, en la *Biblioteca hispano-americana Septentrional* tomo 3º [al decir] que se trata de: “Un coloquio en lengua mexicana [...] con una pequeña pieza dramática

¹ Cf. Georges Baudot, “Nahuas y Españoles: Dioses, Demonios y Niños”, en Miguel de León Portilla, Manuel Gutiérrez Estévez, et al. (eds.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo: I. Imágenes interétnicas*. Siglo XXI, México, 1992.

en la misma lengua”, parece referirse a dos obras distintas, cuando en realidad es una con dos asuntos diversos: el de la visión de Constantino, y el de la invención de la Santa Cruz.²

Sin embargo, el hecho de que esta aparente desarticulación se repita de una pieza a otra, nos obliga a preguntarnos sobre la carga significativa de este sistema reiterativo y sus posibles implicaciones ideológicas, en un teatro eminentemente utilitario como es el teatro de evangelización. Sobre todo cuando, como en este caso, el teatro es un recurso audiovisual para la conversión de masas.

Para responder a este cuestionamiento he elegido cinco obras: *El sacrificio de Isaac*,³ *La adoración de los Reyes Magos*,⁴ *La destrucción de Jerusalén*,⁵ *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* y el cuadro ejemplar que se llama *El Juicio Final*. Estoy consciente de que mi *corpus* no es exhaustivo, pero considero que resulta representativo ya que en los cinco casos estoy utilizando textos cuyos manuscritos han llegado hasta nosotros prácticamente completos, con lo que podemos observar el funcionamiento de las estructuras dramáticas. Son también textos en los que tengo la posibilidad de hacer un cotejo entre dos traducciones de diferentes autores (Del Paso y Troncoso y De Horcasitas),⁶ ambas presentadas en ediciones bilingües.

² Fue publicada en una limitada edición de cincuenta ejemplares. El original de la obra es un manuscrito de 4º con letra del siglo XVII, que se atribuye a Br. Don Manuel de los Santos y Salazar, natural de Tlaxcala e indio noble por sus ascendientes, vicario y juez eclesiástico del pueblo de Santa Cruz Cozacacuauh-Atlauticpac. El manuscrito parece haber pertenecido a la colección de Boturini, quien lo pudo haber adquirido a mediados del siglo XVIII en Tlaxcala; de ahí confiscado entre sus papeles, pasó a la Biblioteca de la Universidad y más tarde se conservó en el Museo Nacional. Francisco del Paso y Troncoso (ed., trad.), *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena: coloquio en mexicano*. Imprenta del Museo Nacional, México, 1890, p. V.

³ Publicado y traducido por Del Paso y Troncoso en homenaje al XII Congreso Internacional de Orientalistas que se llevó a cabo en Roma en 1899. Es un auto anónimo en lengua mexicana escrito en el año de 1679 tomado de un manuscrito que perteneció a don Alfredo Chavero. En el estudio introductorio el editor-traductor nos hace ver los motivos por los cuales considera que debió haber estado en circulación desde los primeros años de la conquista. Francisco del Paso y Troncoso (ed., trad.), *El sacrificio de Isaac: auto en lengua mexicana*. Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1899.

⁴ Francisco del Paso y Troncoso (ed., trad.), *Adoración de los Reyes Magos, auto en lengua mexicana*. Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1900, cuad. 2, vol. 1 [Biblioteca náhuatl].

⁵ Francisco del Paso y Troncoso (ed., trad.), *La destrucción de Jerusalén: auto en lengua mexicana*. Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1907; Barcelona, 1914.

⁶ Fernando de Horcasitas, *El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1974.

ESPACIO ESCÉNICO Y ESTRUCTURA FUNCIONAL

En las cinco obras elegidas, nos encontramos con que no existe división en actos, ni en cuadros, y que no hay tampoco numeración de escenas. En ninguna existe unidad de espacio, y en dos de las cinco obras la escena transita de un lugar a otro en forma abrupta sin que las traslaciones sean mencionadas en las acotaciones (en el cuadro las marco con *):

<i>La invención de la Santa Cruz*</i>	Italia	Jerusalén	Italia + Jerusalén	
<i>Isaac</i>	Casa de Abraham	Cumbre del monte Moira	Casa de Abraham	
<i>Adoración</i>	Llano	Casa de Herodes-acera	Pórtico de la iglesia	altar
<i>El Juicio Final</i>	Tierra	Gloria	Infierno	Tierra
<i>La destrucción*</i>	Roma	Jerusalén	Jafa	Viena

Estos complicados juegos de espacios se resuelven en el teatro de evangelización a través de una serie ingeniosa de recursos teatrales, entre los que destaca el manejo de diversas formas de escenografía:

1. Por un lado tenemos obras en las que la acción dramática se traslada por diversos planos, verticales u horizontales, en escenarios múltiples:

1.1 La escenografía vertical, puede tener dos o tres dimensiones. Un ejemplo de escenario vertical tridimensional lo encontramos en *El Juicio Final*. En él se representan el cielo, la tierra y el infierno, para lo cual es necesario utilizar contrapesos con los que se hace descender del cielo a los ángeles, y una escalera para que Cristo y los justos asciendan por ella; así como también es indispensable contar al menos con un escotillón para hundir a los condenados en el infierno. Como ejemplo veamos algunas acotaciones:

Sonarán las flautas. Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel (p. 569). Aquí saldrán los muertos incorporados. Volverá a sonar la trompeta San Miguel (p. 581).

Luego se les expulsará. Tronará la pólvora. Gritarán. A los justos se les entregarán coronas floridas de palma. Subirá Cristo hacia el cielo. A la mitad de la escalera hablará.

Jesucristo: Subid hacia acá siervos míos. Recibid lo que os tengo guardado: la felicidad que nunca termina (p. 589).

Todo sucede entre el ruido de la pólvora y los gritos de los condenados que son arrojados a los infiernos.

Menos espectacular, pero igualmente eficiente es el escenario vertical con dos dimensiones, en el que se suele representar simultáneamente el cielo y la tierra. Fue utilizado tanto en *El sacrificio de Isaac*, como en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*. En ambas obras el espectador presenciaba escenas en las que el cielo se abría para dar paso a algún enviado divino, que podía ser un símbolo, como la cruz, o bien un ángel o un arcángel, o incluso el mismo Dios Padre quien, para probar la obediencia de Abraham, manifiesta “su suprema voluntad”: “Allí sonará música de viento. Se abrirá el cielo: saldrá Dios Padre: se dignará hablar” (p. 26).

1.2 Los escenarios horizontales son utilizados sobre todo para las traslaciones geográficas dentro del espacio terrenal. Es así como pueden coexistir en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, en un mismo escenario, Roma y Jerusalén. En esta obra los actores pasan de una ciudad a otra sin más indicación que alguna pequeña alusión en el diálogo de los personajes:

SANTA ELENA: Vayan inmediatamente a participar a mi augusto hijo que ya encontramos la preciosa Cruz, para que en todas partes del mundo se regocijen.

(Entran

*Salen por un lado el Emperador
y por el otro Leoncio).*

LEONCIO: ¡Albricias, altísimo señor! Me envía la Emperatriz tu madre. Vengo a decirte que ya eres dichoso, porque pareció el precioso leño de la redención en el tercer día del mes de Mayo.

EMPERADOR: Celebren con música y alegría en todas partes del mundo (p. 40).

Aquí habría que aclarar que, dado el laconismo de las acotaciones, las escenas pudieron haber sido representadas lo mismo en un escenario dividido en dos espacios, que en un escenario totalmente desnudo.

2. Otra modalidad para solucionar los problemas espaciales es aquella en la que la acción dramática se traslada de un sitio a otro, utilizando para la representación las construcciones de la ciudad, que se convierte en un gigantesco escenario. Tal es el caso de *La adoración de los Reyes Magos*, donde los personajes pasan del llano a la casa de Herodes, a la acera, al pórtico del atrio y de allí

a la puerta de la iglesia, para finalmente introducirse y llegar hasta el altar en el que se estará llevando a cabo la celebración de la eucaristía:

Se apearán los Señores Reyes de sus caballos. Entrarán en la Iglesia. Se humillarán mucho. Caminarán muy lentamente, como Señores. Irán a ponerse de rodillas al pie del altar, donde se está diciendo la misa. Y en el Evangelio, cuando se acabe el Credo, saludarán muy reverentemente al primoroso niño Dios, cada uno por sí, con oraciones (p. 72).

En *La destrucción de Jerusalén*, donde la acción dramática da continuos saltos de lugar, de Roma a Jerusalén, a Jafa y a Viena (la de Francia), Fernando de Horcasitas supone que la obra tendría que haberse representado en una amplia plaza y que bastarían

...unos siete tablados o plataformas [para representar] la corte de Vespaciano en Roma, la casa 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 (p. 463).

Veamos un ejemplo de la forma como en el texto se manejan esos cambios de lugar:

VESPACIANO [EN ROMA]: ¡Hace tres años que desde aquí, desde Roma, le escribí a Pilatos!

Habiendo terminado de hablar el emperador, irá Cayo a Pilatos, le dará la carta al rey Arquelao, que irá a donde Pilatos. Éste leerá la carta.

PILATOS [EN JERUSALÉN]: ¿Cómo actuaremos? ¿Qué le contestaremos?

ARQUELAO: ¡Oh gran señor! ¡Oh Pilatos! Se nota claramente que está enojado contigo el Emperador Vespaciano y te quiere asustar a ti, gran señor, a tu ciudad [Jerusalén], a tu pueblo, a tus vasallos. Aquí están todos: muchos hombres valerosos y están aquí tus águilas, tus siervos... (p. 465) [la información entre corchetes es mía].

En algunas casos la traslación de la acción es tan abrupta que, como dijimos antes, ha sido interpretada como una incoherencia de la construcción dramática, a tal grado que las partes suelen ser concebidas no sólo como dos asuntos diversos tratados dentro de la misma obra sino como piezas dramáticas diferentes.

LA SUCESIÓN DE LAS SECUENCIAS Y EL ESPACIO ESCÉNICO

Estas traslaciones de la acción dramática no resultan carentes de significación ya que están estrechamente relacionadas con la enseñanza a impartir. En las cinco obras analizadas, la traslación del espacio y de la acción parece responder a un patrón que se repite de una obra a otra, dando como resultado un sistema en el que se articula la siguiente sucesión de secuencias:⁷

1. Revelación
2. Traslación
3. Amenaza
4. Triunfo
5. Corroboración

Estas secuencias no se presentan necesariamente en el mismo orden, en especial en el caso de la “amenaza”, que puede aparecer antepuesta a la “revelación”.

Entiendo la “revelación” como la secuencia a partir de la cual el o los personajes centrales⁸ son exhortados, mediante un signo celeste o un enviado divino, a aceptar el reino de Cristo. El enviado se presenta en forma de ángel, o bien toma la forma de una representación simbólica como la cruz o la estrella.

En la “traslación” el lector-espectador es testigo de cómo el o los destinatarios de la revelación aceptan el mensaje y actúan en consecuencia; en esta secuencia se suele dar tanto un traslado físico (se aprestan para la guerra y se dirigen al campo de batalla) como una transformación moral (dan cabida a la buena nueva).

La “amenaza” tiene mayor movilidad que el resto de las secuencias, ya que en algunas de las obras se presenta como preámbulo de la revelación, pero su presencia continúa vigente en el interior de la obra. Está siempre caracterizada por un personaje que es la representación de las fuerzas del mal, y que se comporta como un oponente que intenta impedir el acercamiento del héroe a Dios.

En el “triunfo”, el peligro es superado y la empresa se lleva a feliz término gracias a la presencia de un objeto de valor que simboliza el poder de Cristo frente a las fuerzas del mal. El objeto de valor aparece en cuatro de las obras de

⁷ Cf. Apéndice.

⁸ El destinatario de la revelación en tres de las obras es un alto jerarca de los gentiles: Constantino, Vespaciano, los reyes de oriente; en otra el patriarca Abraham; y en la quinta la humanidad entera.

nuestra muestra, y sólo en una de ellas está ausente. La estrella en el firmamento, la cruz en el estandarte de Constantino, el lienzo de la Verónica y la gracia otorgada por la oración y los sacramentos son en los cuatro casos, los elementos calificadores que permiten acceder al reino de Cristo y por tanto a la salvación.

La quinta y última secuencia a la que he dado el nombre de “corroboración”, tiene la finalidad de comprobar el poder del símbolo o del mandato en cuestión, dentro de un nuevo contexto. Es así como Santa Elena se transporta a Tierra Santa en la búsqueda del madero en el que Jesús fue crucificado, y rodeada de los padres de la iglesia comprueba su poder milagroso, estableciendo un paralelismo entre el poder del símbolo que, estampado en los estandartes, llevó a su hijo a la victoria, y el poder de resucitar a los muertos que tiene la cruz recién (*inventada*) descubierta. La obra se cierra con un diálogo entre ella y Macario en el que después de reforzar la idea del poder de la cruz, la dividen y destinan que cada una de sus partes sea custodiada, una en Roma y la otra en Jerusalén, ambas ciudades, a su manera, capitales de la cristiandad. Los tres clavos van a tener también un destino estratégico para eficientar su poder, uno va a dar a la corona de Constantino, otro al freno de su caballo y el tercero se utiliza para calmar la furia del mar.

En el caso de *La destrucción de Jerusalén*, la secuencia final, que aparece como totalmente desarticulada, es una forma de corroboración del poder de las reliquias de Cristo (el lienzo y el manto). En este caso, Pilatos es encarcelado y trasladado a Viena, en donde sufre su condena sin poder liberarse de ella. No es sino hasta que los vieneses escuchan la revelación de un esclavo cuando caen en la cuenta de que Pilatos ha estado protegiendo su vida al utilizar el manto de Cristo, que en el texto náhuatl lleva el nombre de *tilmatzintli* [tilma preciosa, tilma sagrada], “Y a donde iba la llevaba y le daba felicidad; nunca se la quitaba” (p. 495). Una vez descubierta el secreto, Pilatos es despojado del vestuario milagroso, por lo que inmediatamente cae muerto.

Una vez más vemos en esta obra una secuencia que parece ajena al texto, con una traslación en el espacio y en la acción, que tiene la finalidad de establecer un paralelismo con el lienzo milagroso de la Verónica, que en la primera parte de la obra se utiliza como objeto propiciatorio de la conversión de Vespaciano y corroborar, en este caso, el poder de las reliquias divinas.

Lo mismo sucede en la última secuencia del auto de *El Juicio Final*, cuando ya todos los condenados están en el infierno y los justos comparten la gloria con Jesucristo, vuelven a aparecer los demonios en escena torturando con lujo de crueldad a Lucía, mientras todos los personajes, Lucía inclusive, insisten (corroboran) en forma reiterada en que éste es el fin que espera a aquéllos que

no se acercan a los sacramentos.

No quiero extenderme en los ejemplos, pues en el Apéndice se puede cotejar el cuadro en donde se analizan detalladamente los elementos de cada una de las obras y se establece una correlación con el sistema que aquí he propuesto.

Sin embargo, creo que a pesar de que aún habría que revisar otros textos, ya se pueden adelantar algunas conclusiones. Lo que en este momento podemos desprender del análisis es que:

1° Los argumentos no son sencillos como a primera vista aparecen, las complicadas variaciones en el espacio y en la acción conllevan una complejidad que se devela en el momento en que observamos la forma como están estructuradas las grandes secuencias dramáticas.

2° Los saltos espaciales no son ni ociosos ni gratuitos. Son una parte integral de la estructura, que tiene como finalidad reiterar la enseñanza contenida en la obra, retomando los valores y la doctrina expuestos en el cuerpo de la misma, para corroborar su validez en otros espacios y otras circunstancias.

Y 3° Funcionan como duplicadores de la enseñanza en un teatro que, a fin de cuentas, no tiene otra intención más importante que la de adoctrinar.

	<i>El sacrificio de Isaac</i>	<i>La adoración de los Reyes Magos</i>	<i>La destrucción de Jerusalén</i>	<i>Invencción de la Santa Cruz</i>	<i>El Juicio Final</i>
Revelación: por medio de un enviado o símbolo divino	Un ángel anuncia la voluntad divina	La estrella: anuncio del nacimiento del niño	Verónica y el lienzo milagroso: anuncian el triunfo del cristianismo y el poder de Cristo	La cruz: el mensaje inscrito anuncia el triunfo del cristianismo	El arcángel San Miguel anuncia la llegada del Juicio Final
Traslación: los personajes aceptan el mensaje	De la casa de Isaac al monte Moira	Del mundo exterior (no cristiano) al interior de la Iglesia	Roma-Jerusalén Jafa-Viena	Roma-Jerusalén	Lucía se acerca al sacramento del matrimonio
Amenaza: se presenta un peligro para la consumación de la empresa	Ismael	Herodes	Pilatos	Majencio	El anticristo El pecado
Triunfo: consecución de la empresa mediante un objeto de valor	Dios premia la obediencia	Los Reyes cumplen su cometido La estrella reaparece	Pilatos confiesa su culpa: Vespasiano se muestra inmisericorde El lienzo	Constantino triunfa sobre Majencio La cruz	Los justos van al cielo. Los pecadores al infierno La gracia
Corroboración	Alabanza y exhortación del ángel a la obediencia	El ángel anuncia la misión salvadora del niño	Pilatos es despojado del manto sagrado y muere	Santa Elena descubre la cruz en Jerusalén	Lucía es atormentada por los demonios Un sacerdote reflexiona sobre la ejemplaridad del drama