

El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México

En el primer siglo de existencia del virreinato de Nueva España, tuvo lugar una inusitada actividad teatral que se encauzó a través de direcciones heterogéneas. Es conocida en primer lugar, la labor desarrollada por los frailes franciscanos, quienes elaboran un teatro con fines puramente evangelizadores, engendrado a partir de una curiosa síntesis cultural entre las ceremonias rituales prehispánicas y las doctrinas de la fe cristiana. A su lado se han de situar, en una etapa posterior, las primeras manifestaciones de un teatro profano —a pesar de sus notables influjos religiosos— que siguió la línea del teatro prelopesco peninsular y cuyo máximo exponente fue González de Eslava. La tercera vertiente, con varios puntos de contacto con las dos anteriores, es la representada por un tipo de teatro religioso que ya no se puede catalogar como directamente evangelizador, puesto que su finalidad va mucho más allá de la mera transmisión de la doctrina cristiana a la comunidad indígena. Este teatro, conocido en sus orígenes como «catequístico» o «de colegio» fue directamente creado y tutelado por la orden jesuita y, al contrario de lo que sucedió con las piezas franciscanas, que fueron en la práctica una auténtica «creación» de sus autores, ya contaba con una larga tradición que permitió una inmediata implantación en la colonia.

William H. McCabe, a quien debemos el estudio más completo hasta la fecha de la actividad teatral de los jesuitas en Europa¹, señala que el drama constituyó un factor de gran importancia en la labor educativa de la Compañía desde el mismo momento de su fundación en 1540. El origen remoto de esta práctica cabe cifrarlo en las propias palabras de Ignacio de Loyola, quien en sus memorias indicaba que para hacer la enseñanza más amena e interesante a los discípulos de las escuelas, se podían realizar actividades tales como versos o diálogos recitados². A ello se ha de añadir el

1. McCabe, William H.: *An Introduction to the Jesuit Theater*. The Institute of Jesuit Sources, St. Louis, 1983.

2. *Ibid.*, p. 12.

intento de dar una respuesta a las Universidades y escuelas protestantes, que ya desde antiguo habían desarrollado una importante actividad teatral como parte integrante de su sistema educativo. Al calor de esta dialéctica contrarreformista se van a generar buena parte de las obras jesuítas en toda Europa, entre cuyos objetivos primordiales contará, por una parte, el cimentar el prestigio del colegio con el fin de atraerse estudiantes y, por otra, establecer una fuerte competencia con los centros luteranos. El resultado será la aparición de una gran cantidad de piezas en los siglos XVI y XVII, que en su gran mayoría se han perdido hoy día debido a su carácter puramente ocasional, circunstancia que, en el caso concreto de España, se viene a sumar a la expulsión de la Compañía en el siglo XVIII con la consiguiente dispersión y desaparición de sus documentos.

El teatro jesuíta en Europa, desde sus comienzos en 1551 con la primera obra de la que se tiene noticia hasta su declive a fines del XVII, experimenta una clara evolución. En un primer momento, se limita a una mera función de apoyo o auxiliar de las clases de Retórica y su práctica se restringe a las alas colegiales o universitarias. La lengua de expresión es el Latín y las piezas son por lo general versiones más o menos fieles de los grandes autores clásicos. Sin embargo, con el paso del tiempo este tipo de teatro comienza a salir al exterior y se convierte en un espectáculo público inscrito en una determinada fiesta o celebración, lo cual conlleva una serie de cambios y adaptaciones necesarios para atraer al auditorio; de esta forma se va introduciendo la lengua vernácula y se va dando mayor cabida a elementos populares de la zona, al tiempo que se complican la acción y la escenografía. Esta adecuación al contexto es la que provoca la gran variedad que externamente registran estas piezas en los distintos puntos de Europa, aunque en su sentido profundo todas ellas vayan encaminadas a un mismo fin: la enseñanza religiosa y moral y la propagación de los ideales de la Compañía, con todo el cariz «político» y de intento de supremacía que ello conlleva.

En España encontramos un claro ejemplo de que lo supuso el nacimiento y la evolución del teatro jesuíta. En un primer momento, en aulas universitarias como las de Alcalá de Henares o Salamanca, se hicieron comunes y hasta obligatorias las representaciones de los autores clásicos latinos y se compusieron algunas obras que, en opinión de Othón Arróniz, fueron la muestra más genuina de la línea clasicizante del Renacimiento italiano en la Península³. Conforme a la evolución habitual, a medida que van saliendo al exterior, estas piezas comienzan a utilizar el castellano —bien de forma exclusiva o alternándose con el Latín— y dando cabida a temas, elementos y formas populares que acaban otorgándose su configuración definitiva. El resultado son unos textos en general no exentos de calidad, en los que la enseñanza moral y religiosa se entremezcla con un de-

3. Arróniz, Othón; *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos, 1969.

seo cada vez más evidente de atraer al público y mantener su atención. Diversos autores (Arróniz, Díez Borque entre otros) han visto en estas representaciones jesuíticas uno de los posibles gérmenes del teatro español del Siglo de Oro, hipótesis que cobra más fuerza si se tiene en cuenta el número de dramaturgos que estudiaron en estos centros, con Calderón de la Barca como ejemplo más sobresaliente.

Este proceso de evolución se produce en muy poco tiempo, de tal forma que cuando los jesuitas llegan al Nuevo mundo, en 1572, llevan ya consigo la experiencia de varios años en colegios y universidades europeas. Siguiendo la tradición, los miembros de la Compañía fundan en Nueva España y otros puntos del Continente una serie de colegios a los que asisten tanto los hijos de la aristocracia del lugar —criollos o mestizos— como los indígenas, aunque por lo general estos dos grupos no llegar a recibir una enseñanza común. En el adoctrinamiento de los naturales, los jesuitas emplean un sistema similar al ideado por los franciscanos: la creación de piezas representables, en lengua náhuatl y española, con un fin evangelizador. Sin embargo, las diferencias entre ambas órdenes en este sentido son notables: mientras que para los frailes seráficos el teatro, elaborado en lengua náhuatl, constituía un pilar básico en su proyecto de creación de una sociedad indocristiana alejada de la comunidad hispana⁴, los jesuitas —al menos en estos primeros momentos y en Nueva España— tuvieron una voluntad más «integradora» y pretendieron incorporar a los indios a la nueva sociedad mediante la educación religiosa y el adiestramiento en el manejo del español. La labor directamente evangelizadora no fue tampoco una de las ocupaciones primordiales de la Compañía, cuyos componentes, al contrario de los franciscanos, apenas se preocuparon por aprender las lenguas aborígenes y comprender a la cultura autóctona desde dentro. La creación teatral que emana de sus actividades diverge por tanto en su conjunto de forma sustancial de las piezas seráficas; se trata de un teatro culto, elitista, concebido para impresionar a un público letrado e influyente y cimentar la hegemonía de la Orden entre las clases más elevadas. En él no encontramos apenas rasgo alguno que indique una posible influencia o siquiera conocimiento de la cultura indígena, la cual es abiertamente ignorada en beneficio de una tradición netamente europea.

Una de las piezas que más claramente permiten observar las características de este tipo de representaciones es la *Egloga pastoril al nacimiento del Niño Jesús*, escrita a fines del XVI por el jesuita Juan de Cigorondo y editada recientemente por Othón Arróniz como apéndice de su estudio *Teatro de evangelización en Nueva España*. El texto sigue, en líneas generales, la corriente peninsular de la égloga teatral y representa una notable influencia de autores españoles y del Renacimiento italiano. Se pueden mencionar como algunos de los débitos europeos más evidentes, la abundancia de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, la intercalación de episo-

4. Ver Baudot, Georges; *Utopía e historia en México*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

dios en prosa o los propios nombres de los personajes, entre los que destaca el Nemoroso garcilasiano. El autor cultiva una de las grandes líneas temáticas del teatro primitivo, la Navidad, y en su estilo se percibe también una notable penetración de formas líricas adaptadas del acervo popular y algunos ecos de la poesía cancioneril. No sólo no hay en ella nada que nos recuerde ni por asomo la cultura propia de su lugar de producción (hecho que Othón Arróniz interpreta, quizá de una forma un tanto aventurada, como un primer síntoma de criollismo) sino que incluso la ambientación totalmente española de la misma debió de suponer un extraño choque para aquellos que la contemplaron: «No dejaría de ser extraño —señala Arróniz— el ver a los niños criollos, aún tan cercanos al derrumbamiento de la cultura azteca, y casi testigos de ella, vestidos de pastorcillos andaluces o extremeños, con el zurrón y el esquero y las alpargatas de largas cintas abrazando sus delgadas pantorrillas, y hablando de los animales y de las plantas de una lejana madre patria»⁵. Los personajes tienen muy poca consistencia y, como añade de nuevo Arróniz «se les siente estereotipos importados de ultramar»⁶.

Quizá la égloga de Cigorondo constituya un caso extremo de lo que fue la práctica habitual de este tipo de teatro en Nueva España. Sin embargo, la mayor parte de las características advertidas en ella reaparecen en la obra más importante de teatro jesuíta americano conservada en la actualidad y una de las más perfectas del género en su conjunto: *La tragedia del Triunfo de los Santos*, reeditada en 1976 por José Rojas Garcidueñas y J. Juan Arrom⁷.

Como es habitual, la pieza tuvo una gestación puramente circunstancial, y fue concebida como parte de los grandes festejos que se celebraron en México el 2 de Noviembre de 1578 con motivo de la llegada a la Catedral de unas reliquias procedentes de Roma. De la magnificencia de este evento dan cuenta numerosos cronistas de la época, correspondiendo el relato más extenso al Padre Pedro de Morales, quien en su *Carta*, de muy difícil consulta y que transcribe parcialmente Garcidueñas⁸, menciona determinados aspectos de la representación. Indica que los actores fueron «estudiantes de nuestro colegio y muchos de ellos graduados en Artes»⁹ y que en la pieza se cuidó de manera especial la estética visual «con tanta riqueza de vestidos a propósito y con tal ornato y majestad, que ayudados de Dios por la intersección de los Santos, causaban en el auditorio aquel movimiento y efecto que pretendías»¹⁰. Al acto, como atestigua el padre, acudió la «plana mayor» de la Administración civil y religiosa de la ciudad y

5. Arróniz Othón; *Teatro de evangelización en Nueva España*. México, UNAM, 1979, p. 179.

6. *Ibid.*, p. 182.

7. En su libro *Tres piezas teatrales del virreinato*. México, UNAM, 1973.

8. En su estudio *Teatro de la Nueva España*. México, UNAM, 1973.

9. *Ibid.*, p. 85.

10. *Ibid.*, p. 85.

el éxito de la misma fue tal que, como apostilla Garcidueñas, «bien se puede suponer que en el siglo XVI, muy pocas piezas deben haberlo igualado y, seguramente, ninguna lo superó»¹¹. El texto ha llegado íntegro hasta nosotros debido precisamente a la transcripción que del mismo hace el P. Morales en la mencionada carta, hecho inusual y que parece reforzar esa idea de la importancia que en su momento tuvo su representación. Recientemente, Othón Arróniz ha señalado otro posible motivo para la conservación escrita de esta obra; según este investigador, el propio Pedro de Morales habría sido su creador y con la inclusión del drama en la carta, dirigida al Padre General de la Compañía, estaría mostrando su valía como autor dramático y como profesor de Retórica¹². Arróniz contradice así la opinión de otros estudiosos como Harvey Leroy Johnson¹³ o el propio Rojas Garcidueñas, quienes atribuían la autoría de la tragedia a los profesores de Retórica Juan Sánchez Baquero y Vincenzo Lannucci.

El argumento de la obra responde a un tema clásico del teatro jesuítico en toda España: las persecuciones y el triunfo final de la Iglesia. Siguiendo el hilo habitual de la acción, se exponen al comienzo los motivos que impulsan al Emperador Diocleciano a acabar con los cristianos; a continuación se narra la persecución y martirio de éstos y finalmente se refiere la conversión de Constantino al cristianismo tras la muerte de su antecesor. Un tema, en definitiva, muy cultivado por la literatura religiosa y en cuyo tratamiento apenas encontramos desviaciones con respecto a piezas de la misma temática elaboradas en toda Europa. La novedad en este caso viene presentada por la factura del texto, que se abre en varios aspectos a las corrientes innovadoras que desde hacía muy poco tiempo se habían implantado en España. La distribución de la materia en cinco actos y la estructura tripartita, compuesta por introito, obra y canción, evidencian un claro influjo del drama italiano de la primera mitad del XVI y el seguimiento del esquema tradicional del teatro prelopesco peninsular. También en la parte lírica de la obra el autor se revela como un profundo conocedor de la «vanguardia» literaria del momento; la abundancia de versos endecasílabos y de combinaciones italianizantes, junto a los incontestables y continuos ecos garcilasianos colocan a la tragedia en un lugar destacado dentro de las nuevas corrientes poéticas de la época en lengua castellana, algo inusual en un momento en que Hispanoamérica solía recibir con retraso todo lo que llegaba de Europa.

El carácter renovador, e incluso pionero desde el punto de vista formal, que esta obra tiene en el contexto de las letras hispanoamericanas, no se corresponde, sin embargo, con una similar «apertura» ideológica, hecho comprensible en parte si se tienen en cuenta los límites que impone el te-

11. *Ibid.*, p. 96.

12. *Teatro de evangelización...*, p. 164.

13. Autor del único estudio riguroso de la obra realizado hasta la fecha: *An Edition of «Triunfo de los Santos» with a Consideration of Jesuit Plays in Mexico before 1650*. University of Pennsylvania, 1941.

ma tratado y su propio carácter utilitario y de «historia ejemplar»; todo el núcleo argumental va dirigido hacia una conclusión en la que se presenta a la Iglesia como victoriosa ante un enemigo mucho más poderoso, y al pueblo cristiano como una comunidad invencible, contra la que no puede ni el tormento ni la muerte, y que cuenta con la verdadera fuerza de la protección divina. De forma indirecta se está también enviando el mensaje del gran poder coercitivo y castigador de Dios ante todos aquellos que osan enfrentarse a su magnificencia. La lección la resume el personaje Albinio al comentar las causas de la muerte de Diocleciano:

No hay duda que el castigo tan debido
a su persecución y su fiereza
de allá del alto cielo le ha venido
porque conozca el hombre de flaqueza,
y nadie sea tan loco y atrevido,
que quiera contra Dios mostrar grandeza.¹

Para potenciar este efecto aleccionador se recurre a la lógica habitual división maniquea. En la parte positiva, aparte de los personajes que encarnan a los cristianos, se incluyen las cuatro figuraciones alegóricas que adquieren un especial protagonismo en la obra: Iglesia, Fe, Esperanza y Caridad; en el polo opuesto, Crueldad, Idolatría y Gentilidad serán los desencadenantes de la tragedia. Gentilidad representa al poder civil que comienza a sentirse amenazado por una secta cristiana que no acepta entrar en el redil de su mando; la solución será su exterminio:

que si algún tiempo más crecer la dejo
sin que haya quien la estorbe ni persiga,
según que en breve espacio va subiendo,
mi cetro y mi valor irá cayendo. (p. 50)

Idolatría, símbolo de la religión «oficial», lamenta por su parte que los cristianos no sólo no admitan sus dioses, sino que incluso los destruyan:

¡Un importuno pueblo tan pesado
que con tener su Dios no se contenta
que con los dioses nuestros sea adorado,
sino que a todos ha de hacer afrenta
diciendo que es un solo el que ha criado
el mundo y nuestros dioses atormenta! (p. 51)

Ante esta actitud intolerante, Idolatría convoca a Crueldad, brazo ejecutor cuya misión será emprender un ejemplar castigo contra los cristianos:

14. *Tres piezas teatrales...*, p. 113. Todas las citas provendrán de esta edición. En adelante, me limitaré tan sólo a señalar la página.

Y si esto no se impide, yo me temo
que son llegados mis postreros hados,
si Crueldad no junta aquí sus furias
y vienen a vengar nuestras injurias. (p. 51)

Diocleciano será la personificación «terrestre» concreta que intentará llevar a cabo los planes de exterminio ideados por Gentilidad, Idolatría y Crueldad. El Emperador se planteará esta lucha, no como una mera cuestión de disidencia política, sino como una auténtica guerra de religión:

Mas esta nueva guerra que pretendo
no ha de ser hecha contra los humanos;
al mismo Dios vencer con ella entiendo
en quien tanto confían los cristianos. (p. 62)

La acción dramática, por lo tanto, se viene a resumir en la eterna lucha entre las formas divinas y benefactoras, identificadas en este caso con la Iglesia cristiana, y las demoníacas y malvadas, que aparecen representadas por una religión pagana adoradora de unos ídolos que a la postre no van a ser capaces de insuflar a su brazo armado la fuerza suficiente para vencer a un grupo muy inferior en número y potencial defensivo. Algo no muy alejado, en definitiva, de lo que poco antes había sucedido en Nueva España con la derrota de los indígenas a manos de un puñado de españoles.

Si este tipo de planteamientos forman parte indisoluble del teatro docente de todo tiempo y lugar, no se puede decir lo mismo de otros temas que aparecen en *El triunfo de los Santos* que tienen un claro arraigo en la literatura medieval castellana. Este es el caso de uno de los principios de filosofía profunda más reiterados a lo largo del texto, y que se resume en el contraste existente entre la segura extinción de lo material y terreno y la eternidad de lo espiritual y divino, con las correspondientes connotaciones negativas y positivas que respectivamente se añaden a cada uno de los dos factores. El tema remite al lugar común del «menosprecio del mundo» enunciado en *De contemptu mundi*, y su formulación aparece en numerosos autores del Medievo, desde Berceo o Juan Ruiz hasta los poetas de Cancionero, pasando por el autor que probablemente mejor poetizó este sentimiento: Jorge Manrique. Se podría pensar, en principio, en una procedencia ligada única y exclusivamente a los principios rectores de la ortodoxia cristiana sin ningún tipo de tamiz literario, pero el inconfundible sabor manriqueño de algunos pasajes del texto parece ponernos sobre una pista diferente. Es el caso, por ejemplo, del párrafo que transcribo a continuación —puesto en boca del personaje Doroteo—, tan cercano en sus conceptos y planteamientos a la Copla 11 del poeta palentino:

No turbe lo temporal
pues se pasa tan de vuelo
el corazón terrenal;
venza, venza el celestial
puro y eterno consuelo. (p. 72)

El desprecio de lo temporal trae consigo una valoración positiva de la muerte, que se contempla como el umbral del gozo eterno:

(Pedro): no cabe en entendimiento
el sumo gozo que siento
en verme a morir cercano. (p. 71)

(Juan): la muerte no espanta a quien espera
la vida perdurable y verdadera. (p. 89)

Los tormentos y el dolor físico no son más que pruebas que Dios manda a sus fieles y de las que saldrá la fe fortalecida. Por ello los personajes reciben con alborozo la acción de Diocleciano:

(Caridad): Vengan, vengan persecuciones
que en ella comunica Dios sus dones (p. 84)

(Juan): Gracias te doy, Dios inmenso,
porque por ti soy atado
para ser encarcelado,
y muy presto según pienso
he de ser sacrificado (p. 90)

El tópico del «ubi sunt», acompañante asiduo en el tratamiento literario de estos temas en el Medievo, hace también su aparición en el texto que nos ocupa, concretamente en los lamentos finales de Gentilidad, tan próximos en su formulación al famoso *Desir* del poeta peninsular Sánchez Calavera:

¿Dónde está mi poder, mi ilustre imperio?
¿Dónde mi antigüedad y mis blasones?

.....
mis teatros, mis círculos, mis fiestas
mis pompas y soberbias ya acabadas,
mis colosos, mis bosques y florestas,
mi capitolio y aras derribadas
mis alegrías todas ya funestas.
Finalmente trocado ya mi canto
en desdicha sin fin y eterno llanto (p. 139).

A tenor de lo señalado, parece por tanto evidente que nos hallamos ante un autor culto, profundo conocedor tanto de la tradición literaria del Medievo español como de los nuevos aires que, en el plano formal, procedían del Renacimiento italiano. Lejos estamos pues de aquellas ingenuas piezas franciscanas, creadas en su mayoría a partir de recuerdos más o menos vagos del teatro medieval europeo y con una fuerte presencia de elementos «populares», entendiendo por tales las formas propias de la comunidad a las que estas representaciones iban dirigidas. Frente a ellas, como

ya se ha comentado en la *Tragedia...* no encontramos rastro alguno que indique el conocimiento o la utilización por parte del autor de contenidos culturales de la civilización autóctona. A pesar de esto, no debemos caer en el error de considerar a esta pieza como un mero «transplante» europeo sin relación alguna con el contexto americano: la «dimensión mexicana» de la obra se advierte a la luz de las circunstancias particulares que generaron su representación. Estamos en 1578; aún no han pasado muchos años desde la llegada de Cortés y aún menos desde el comienzo de la sociedad virreinal. A los jesuitas, prácticamente recién llegados al Nuevo Mundo, se les plantea la *tarea de educar a los jóvenes de la nueva sociedad y al propio tiempo de hacerse un lugar en el concierto social de la colonia*. A ambos fines viene a servir la creación de esta obra, y se podría afirmar que de su teatro en general. La cuidadosa elaboración y fastuosa puesta en escena de *El triunfo de los Santos*, en medio de un decorado festivo cuya gestación, según cuentan las crónicas, duró más de un año, debió de haber deslumbrado a la corte virreinal no acostumbrada a actos de tal magnificencia. Por otro lado, el «mensaje» de la obra, a buen seguro, caló de forma profunda en los indígenas, aún testigos recientes de la derrota de Cuauhtémoc; ellos habían experimentado en su propia carne el poder invencible de la Iglesia y habían contemplado el castigo sufrido por su pueblo y sus dioses. Los auténticos héroes y artífices de este triunfo de la Iglesia y de la Verdad eran aquéllos que habían dado su vida en la lucha; en sus restos, en sus reliquias, se hallaba implícito todo el poder y toda la fuerza «mágica» que habían facilitado la victoria sobre el Mal y la Idolatría. Y es en este aspecto donde la pieza entronca con el momento concreto que generó su creación: la llegada a México de unas reliquias, cuya sola presencia, como señala Fe «pondrá terrible espanto / al Sol y Luna y todo lo creado» (p. 146). Creo que en estos versos está clara la alusión a la antigua cultura indígena, dominada por las personificaciones de ambos astros, que aparece relacionada con ese falso paganismo. En la misma alocución, Fe hace alusión a otro de los problemas candentes del momento al señalar que las reliquias de los santos han de ser adoradas «con ánimo cristiano / a pesar del engaño luterano» (*Ibid.*, p. 146). Como ponen al descubierto estos fragmentos, la intención última de la pieza, que se carga de contenido con referencia a su contexto, no es otra que la de mostrar ante la opulenta corte virreinal y los recién conquistados indígenas, la historia de la lucha de la Iglesia contra el paganismo, la idolatría y el mal, tanto en épocas remotas como en el momento actual, cuando se plantea como tarea perentoria el derrotar al enemigo luterano y extirpar totalmente los restos de la religión prehispánica en México. Los hechos del pasado demuestran de qué parte está la verdad, de forma que la tragedia se nutre en última instancia de una gran dosis de triunfalismo ante el resultado de las contiendas religiosas, al tiempo que intenta infundir temor entre los naturales reacios aún a someterse al control de los eclesiásticos.

Las dos piezas mencionadas, la *Egloga pastoril...* de Cigorondo y la *Tra-*

gedia del triunfo de los Santos, son prácticamente las únicas muestras del teatro jesuíta del XVI en Nueva España que han llegado hasta nosotros.

Lamentablemente, las obras que componen lo que debió de ser una amplísima labor teatral de la Compañía en América se han perdido o duermen un sueño secular en archivos o documentos, que esperan aún al estudioso que los descubra y que emprenda la tarea de realizar un análisis serio y completo del rico teatro religioso del virreinato de Nueva España.

F. JAVIER ORDIZ VÁZQUEZ
Universidad de León
(España)