

2021

De dioses a demonios: personajes malignos en el teatro de evangelización novohispano

Paloma Vargas Montes

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Montes, Paloma Vargas (April 2021) "De dioses a demonios: personajes malignos en el teatro de evangelización novohispano," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 93, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss93/11>

This Nuevas Lecturas Desde el Tec de Monterrey is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

DE DIOSES A DEMONIOS: PERSONAJES MALIGNOS EN EL TEATRO DE EVANGELIZACIÓN NOVOHISPANO

Paloma Vargas Montes

Tecnológico de Monterrey, México

Como parte del proceso de conversión religiosa que tuvo lugar en la Nueva España del siglo XVI, el teatro de evangelización se manifestó como una expresión cultural en la que se reconfiguraron elementos de la cosmovisión indígena para transmitir conceptos cristianos. Concebidas para educar a los neófitos en historia sagrada, las piezas teatrales son testimonio de un fenómeno de traducción lingüística y cultural que da cuenta del complejo proceso que implicó el contacto entre el pensamiento religioso mesoamericano y el cristiano.

Es de particular interés la conformación de los personajes malignos que aparecen en el teatro de evangelización. Satanás y los demonios conservan en sus nombres, epítetos y conductas, elementos que remontan a la audiencia a los símbolos de la religión prehispánica. De manera, posiblemente planeada, los frailes diseñaron a estos personajes malignos, enemigos de la fe cristiana, con las características del pensamiento religioso mesoamericano. A través de un análisis literario de carácter etnohistórico, en este trabajo se ofrecerá un estudio de los elementos que comparten los personajes malignos y los espacios infernales que aparecen en las piezas compiladas por Fernando Horcasitas en la obra titulada "Teatro náhuatl" (1974). Con el objetivo de profundizar en la comprensión del proceso de aculturación que implicó la evangelización de la Nueva España, este análisis aportará perspectivas sobre la relación entre la cosmovisión prehispánica y la noción occidental del mal a través del teatro de evangelización del siglo XVI.

Es importante tener en cuenta las palabras de Robert Ricard sobre el teatro edificante "No poseemos el texto de ningún auto indígena del siglo XVI. Cuantos han llegado hasta nosotros [...] pertenecen al siglo siguiente, si no es que haya que retardar su redacción hasta el siglo

XVIII. Sin embargo, parece que podemos aplicar a los autores del siglo XVII las indicaciones que se den para los diversos textos que pertenecen al siglo anterior” (305). Si bien, no contamos con los textos originales, las copias y refundiciones posteriores nos proveen de una base textual para acercarnos al asunto del sincretismo religioso en las piezas del teatro edificante novohispano. No solo se trata de un sincretismo representacional o estético, sino lingüístico y cultural, religioso, pues como señala Partida “al traducir las sagradas escrituras y los evangelios apócrifos a que se recurriera para dramatizarlos, no se logró resemantizar (sic) ideológicamente los conceptos religiosos europeos, ni mediante la introducción al náhuatl del léxico en latín o en castellano; ni tampoco mediante la traducción perifrástica, como podemos constatar en los textos dramáticos [...], pues la visión del mundo europeo muchas veces no pudo desplazar del todo a la local, que se mantuvo viva en el indígena” (Partida 47)

A continuación se abordan tres obras de teatro de evangelización: *La conversión de San Pablo*, *El Juicio Final* y *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* para detectar en ellas la presencia de elementos y símbolos del pensamiento religioso mesoamericano asociados a la maldad judeocristiana en la lógica de la pieza teatral novohispana.

1. *Conversión de San Pablo*

La pieza teatral de la *Conversión de San Pablo* aborda el pasaje bíblico en que Saúl —un hombre noble que se dedica a la persecución de los cristianos— en medio del camino, cuando se encuentra de viaje, percibe la presencia divina de Jesús, quien le cuestiona su persecución. Una gran luz le ciega. Al llegar a la ciudad de Damasco se convierte y se bautiza, con lo que recupera la vista. Se trata de uno de los principales temas del teatro litúrgico medieval, especialmente en España, Francia, Italia e Inglaterra (Horcasitas 546). En castellano contamos con dos testimonios: *Cuarta comedia y auto sacramental de la conversión de Sant Pablo*, de la segunda mitad del XVI y *Aucto de la conversión de San Pablo* sin fecha. En cuanto al drama en náhuatl, solo contamos con un manuscrito que se encontraba en una biblioteca privada, cuya paleografía y traducción realizó Galicia Chimalpopoca. Cornyn y McAfee señalan en 1944 que la *Conversión de San Pablo* se representó hacia 1530 en el atrio de la Iglesia de México, hoy la Catedral. Sin embargo, no señalan la fuente para esta aseveración.

En la pieza traducida por Chimalpopoca se utiliza la palabra Mictlan para referirse al infierno y la palabra tlacatecollo para hablar de los demonios que habitan dicho espacio infernal. Por otra parte, el uso de la palabra tlacatecollo para denominar a los demonios, tiene ciertas implicaciones. La palabra se compone de tlatatl “hombre, señor” y tecotl “búho”. La traducción literal, según Sahagún es “búho racional”.

Se trata de un chaman, nahualli en el mundo prehispánico, que tenía la capacidad de convertirse en animal. Un hombre con conocimiento de lo sobrenatural. Es decir, se está utilizando la denominación de una figura de corte religioso y místico nahua para describir a un ser demoníaco en el pensamiento judeocristiano.

Paul ximomauhtin, xiquimauhcayta yn tlatlacatecollo, yn tlahuelliloque maca comax y quitlayecolti; max aoxmo xiquitlmanilli, xiquinquixtin yn otiquitlayecoltiaya yn otiquimotcotiaya yn o imixpan timonazastequia yn tlahuelliloque yntla tlatecollo	Saúl, teme, teme a esos condenados demonios. Cesa ya de ofender a Dios. No más cultos a los falsos dioses. Arroja aquellos demonios que adorabas y reverenciabas. (550)
---	---

Un término que encontramos en las tres piezas analizadas es Mictlan. En la conversión de San Pablo encontramos:

Yhuan y mictlan ca ononi tlatlan etoxa mopampa, yn onihuiya yn onitlamahuizoto	Al infierno fui por también por ti (551)
--	--

El Mictlan, la región de los muertos, ha sido traducido como infierno en la historiografía del XVI (incluso Alonso de Molina así lo traduce). Sin embargo, en el pensamiento nahua se le entiende como un inframundo en el que los tonalli (energía cósmica) de las personas comunes vuelven a la nada primigenia. En la cosmogonía azteca el destino ultraterrenal dependía de la forma de la muerte y no de la conducta en la vida. Existían tres destinos posibles, el Mictlan, el Tlalocan para los que morían por enfermedades o situaciones relacionadas con el agua —enterrados en sitios sagrados llamados ayauhcalli ‘casas de niebla’— y el Ilhuicac, el cielo del sol a dónde iban guerreros, gobernantes, sacrificados y mujeres muertas en parto —cuyos cuerpos se cremaban—. En la cosmovisión azteca, cuando una persona ordinaria moría, su tonalli, la esencia de energía vital que quedaba del ser humano, hacía un viaje por los nueve niveles del inframundo. Después de un penoso peregrinar, cruzaba un río con la ayuda del dios Xolotl, en su avatar de perro. Llegaba entonces al Mictlan, el lugar de los muertos, donde el tonalli finalmente se agotaba y el ser desaparecía para siempre. Asimismo, según el mito conservado en la *Leyenda de los Soles*, el Mictlan es el lugar al cual desciende Quetzalcoatl para encontrar los huesos preciosos, los restos las razas precedentes, para molerlos y de ellos crear a la humanidad del Quinto Sol. Es decir, un lugar de muerte, pero desde donde se gesta la vida.

2. Juicio final

Es la pieza teatral en náhuatl, basada en tema europeo, más antigua que conocemos. El manuscrito datado en 1678 se encuentra en la Biblioteca del

Congreso de Washington, cuya paleografía y traducción hace Horcasitas (Horcasitas 698). Es muy posible que este testimonio sea una copia de la obra de fray Andrés de Olmos, que describen los cronistas del siglo XVI. Fray Jerónimo de Mendieta señala que “Fray Andrés de Olmos compuso en lengua mexicana un auto del juicio final, el cual hizo representar con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del virrey don Antonio de Mendoza y el santo arzobispo don fray Juan de Zumárraga”. Esta representación tuvo que tener lugar entre 1535 y 1548 (696). Sin embargo, hay referencias de De las Casas, que hacen pensar en versiones anteriores a la de Olmos. Si bien el tema del juicio final fue muy tratado en la Europa medieval, no conocemos un antecedente español directo a la obra en náhuatl. En la pieza, aparece Lucía, una mujer polígama quien vive en pecado al momento en que llega el juicio final, de manera que a pesar de su arrepentimiento sus pecados ya no pueden ser perdonados y es condenada a pasar la eternidad en el infierno.

Encontramos expresiones para denominar el espacio infernal como: Mictlan, mictlancalli e Intletemazcalli. Es importante subrayar la aparición de símbolos religiosos prehispánicos en el atuendo que lleva Lucía al ser condenada al infierno. El cuadro IX inicia con las siguientes acotaciones “Sonarán las flautas. Subirán los ángeles, Jesucristo y los justos. Luego sacarán a Lucía hacia acá. Sus aretes serán mariposas de fuego, su collar una serpiente” (733). Más adelante, en los gritos agónicos de Lucía escuchamos “Mariposas de lumbre me envuelven las orejas y señalan las cosas con 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 infernal” (734). Es posible que las mariposas que lleva en las orejas sean una representación visual que asemeja al glifo de ollin, movimiento, que además de ser un signo del calendario ritual y solar, simbolizaba una parte fundamental de la percepción del universo según los nahuas. El cronista Diego Durán describe que los nahuas tenían 20 figuras para representar cada uno de sus días, “entre las cuales figuras estaba *olim* a manera de una mariposa” (281). Además, el cronista dominico describe, a propósito de la fiesta de Nauholin, que en un templo, la imagen de la divinidad solar “era de hechura de una mariposa con sus alas, y a la redonda della un cerco de oro con muchos rayos y resplandores que della salían” (283). Por su parte, la serpiente es un signo calendárico también y tiene una connotación religiosa importante, pensemos en Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, que se alinea muy bien con el imaginario de la serpiente en la cosmogonía cristiana. En resumen los símbolos religiosos prehispánicos de ollin /la mariposa, la serpiente y la joyería envuelven el cuerpo de la condenada haciendo una alusión a la pérdida del alma del idólatra.

3. La invención de la santa cruz por Santa Elena

Se trata de la primera obra de teatro náhuatl que llegó a la imprenta. En 1890 Del Paso y Troncoso publicó su paleografía y traducción a partir del manuscrito que se conservaba en la Biblioteca del Museo Nacional de México, bajo el título *Colloquio in quenin oquimaxili in tlazomahuizquauhnepanolli Sancta Cruz intla cemic nopilhuani Santa Elena*, traducido “Cómo llegó a conocer el adorable madero de la Santa Cruz la bienaventurada Santa Elena”. El autor de la obra es Manuel de los Santos y Salazar, cura de Santa Cruz Cozcacuauh-Atlahuiticpac de Tlaxcala, quien compuso la pieza en 1714. Escribe De los Santos y Salazar “Se acabó el jueves día de Corpus a 31 de mayo de año de 1714 a medio día”. Si bien, lo más posible es que se trata de un refundición de una pieza más antigua, tal como lo señala Horcasitas “su lenguaje, estilo y los cánticos en náhuatl la hacen ajena al drama misionero del siglo XVI” (630). En el apogeo de la época barroca, el drama religioso novohispano cede la importancia de instruir y de inculcar el miedo al infierno al divertimento y el goce estético. “Hay canto, pero ya no se trata de largos y solemnes himnos en latín, sino de villancicos en náhuatl. Victorillo y Teodorico, graciosos, interrumpen la acción cuatro veces y amenizan el drama con sus bromas” (Horcasitas 631).

La pieza aborda, como su título indica, el hallazgo de la Santa Cruz. La obra tlaxcalteca aborda la víspera de la guerra entre Constantino y Magencio, la visión de la Santa Cruz por Constantino en sueños, el combate entre ambos ejércitos, en donde se incluye la derrota de Mictlantecutli, representado como demonio, ante la vista de la cruz en un estandarte del ejército de Constantino. Después del triunfo de este último se aborda la búsqueda del santo madero por la Emperatriz Elena en Jerusalén y las pruebas milagrosas que le permiten detectar cuál de los tres maderos que encuentra es en el que fue crucificado Jesús.

El *Aucto de cuando Sancta Elena halló la cruz de Nuestro Señor*, del siglo XVI, es el testimonio español más antiguo con que contamos. Señala Horcasitas: “Aunque se ha celebrado la fiesta de la Invención de la Santa Cruz cada tres de mayo desde el siglo VIII y ha sido importante el culto del madero sagrado, las representaciones teatrales en el medievo son escasas” (632). Las diferencias entre ambas piezas son tan notables (número de personajes, pasajes, estilo) que Horcasitas señala que “El drama tlaxcalteca no es una refundición del Aucto, ya que su parecido se limita al argumento y eso solo en parte. Toda la evidencia indica que nuestro drama, basado en el tema tradicional, fue ideado y escrito en México” (633). El aucto español comienza en la petición que hace Constantino a su madre para que vaya a Jerusalén a buscar la cruz. Esta petición también aparece en la pieza náhuatl, pero en el cuadro 12 (de 20), es decir a la mitad de la obra. De hecho en la primera mitad de la pieza es donde encontramos la aparición de Mictlantecutli, los

hechiceros y los graciosos idólatras. Estos personajes no tienen símiles en el auto peninsular. La edición con la que trabajamos es la editada por Horcasitas a partir del manuscrito de Galicia Chimalpopoca que se conserva en la Biblioteca Newberry de Chicago. El manuscrito original está desaparecido, y no existe microfilm de él.

En esta pieza encontramos mayor abundancia de elementos religiosos prehispánicos y una asimilación escénica más sofisticada de los mismos. Magencio, el enemigo de Constantino, le manda llamar a los tetlachihuique, palabra que Siméon traduce como Brujo, mago, encantador (521) para recibir su consejo en la contienda. Por otra parte, los hechiceros que aparecen son calificados de sopladores, un tipo particular de chamán en el mundo prehispánico. Ante las peticiones de ayuda en el campo de batalla de parte de Magencio, el hechicero primero dice “Desde luego no quedará uno, porque con agua, viento, fuego y tierra los soplaré y con gusanos los consumiré”. El segundo hechicero agrega “con mi aliento los enflaqueceré y los haré morir de espanto” (666).

El cuadro siete es de sumo interés. Dicen las acotaciones: “Tambores. Al dejar de tocar se oirá grande alboroto y muchos gritos y al cabo se presentarán dos hechiceros, trayendo el primero lumbre, agua y tierra con que andaré regando y el otro andaré soplando”

Hechicero primero: Apúrate

Hechicero segundo: Date valor

Los dos hechiceros: Auxiliadnos, Mictlanteuctli, Señor del averno, porque ya no podemos

Mictlanteuctli: Aquí estoy; no os he abandonado: esforzaos.

Entran a escena los soldados, uno de ellos lleva una cruz pintada en un estandarte. Los hechiceros corren huyendo, Mictlantecutli la observa y dice:

Demonio (Mictlanteuctli): No valemos ya nada; porque allí viene quien nos desbarata y destruye. Y han huido delante de él.

Hechicero primero: Al momento me desmayé al ver la cruz que brilla en el estandarte

Hechicero segundo: Como nublina, se ha deshecho mi poder delante de ella.

Demonio (Mictlanteuctli): No hemos ganado nada: la cruz me ha quitado todo mi poder. (668)

Después de esta impactante escena en la cual el dios del inframundo declara la pérdida de su poder ante la sola visión de la cruz, aparecen nuevamente los personajes graciosos Teodorico y Victorillo. Es muy relevante señalar que en esta ocasión los personajes invierten el rol que los había caracterizado en la primera escena graciosa de la pieza. Es decir, en el cuadro III, cuando ambos personajes aparecen por primera vez, entre el sonido de flautas y atabales, como señalan las acotaciones, es Victorillo quien está jubiloso por la declaración de guerra y se manifiesta deseoso de consumir carne humana. Por su parte, Teodorico no parece tan convencido.

Ante la inminente declaración de guerra entre Constantino y Magencio, dice Victorillo “Ahora sí, Teodorico, ya tendré agua y comida. Quisiera yo que ya se estuvieran matando para sacarles sus tripas y comérselas, degollar a otros y beber su sangre, y desollar a los demás y taparme con su piel” (Horcasitas 662). A lo que Teodorico le contesta “¡Qué es eso! ¿Te figuras que son ovejas, cerdos o gallinas? Yo te amarraré las manos, ya que deseas comer carne” (662). En cambio, en el cuadro 8, tras la derrota de Mictlanteuctli, Teodorico persigue a Victorillo para comérselo. Dice: “Ahora verás gallina culeca: ahora te comeré las tripas, beberé tu sangre y me cubriré con tu piel”. Victorillo, amenazado, ha perdido por completo el tono beligerante del cuadro 3 y suplica: “Mira y atiende Teodorico. Yo soy el Victorillo: no me mates.

Teodorico: No quiero. Ahora morirás y te voy a asar para volverte tejocote
Victorillo: ¡Por el muslo de tu padre!

Teodorico: No quiero

Victorillo: Por las entrañas y hiel de tu mamacita

Teodorico: Ahora verás cómo llevo tu cabeza colgada en la mano como un jarrito. (670)

Todo el juego entre Victorillo y Teodorico que se invierte de víctima a victimario. Es muy significativo que en este juego gracioso se hacen referencias al rito de Tlacaxipehualiztli, el desollamiento de hombres. La mención al muslo tiene ecos en los cantos de las deidades mesoamericanas. Por ejemplo, el cantar de la diosa Teteoinan, recogido por Sahagún en los *Primero memoriales* dice: “Están brotando flores amarillas, porque nuestra madre ya viene de Tamoanchan, con su máscara de piel de muslo” (62). Por último la referencia de traer “la cabeza como un jarrito” puede estar haciendo referencia a la representación gráfica característica de los códices, en que los guerreros vencedores son dibujados con las cabezas de los cautivos tomadas de los cabellos. Una imagen que se asemeja a la representación de los sacerdotes cargando bolsillas con sustancias sagradas en las manos.

Conclusiones preliminares

A lo largo de este trabajo se han abordado tres obras de teatro edificante novohispano en las que las expresiones religiosas prehispánicas aparecen como operadoras del mal y de las conductas morales no cristianas. El alcance de este trabajo se ha limitado al comentario de los elementos religioso prehispánicos asumidos como malignos en tres de las piezas de teatro de evangelización que recoge Horcasitas, *La conversión de San Pablo*, *El Juicio Final* y *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*. Se ha planteado también un primer acercamiento al significado de estos elementos religiosos en la cosmovisión nahua. En un futuro es pertinente ampliar este trabajo para abordar las posibles implicaciones que estas

superposiciones lingüísticas y culturales ocasionaron en los espectadores. Este ejercicio de lectura de las fuentes primarias tiene como objetivo establecer conjeturas e hipótesis sobre el efecto que tuvo en la cultura novohispana la coexistencia de la cosmovisión cristiana y la nahua.

OBRAS CITADAS

Códice de autos viejos. Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (anteriores a Lope de Vega), Biblioteca Nacional de España, Manuscrito 14711.

Durán, Diego. *Libro de los ritos*. Ed. Paloma Vargas Montes. México: El Colegio de México, 2018

Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl*. México: UNAM, 2004.

Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana*. México: Porrúa, 2004.

Partida, Armando (ed.). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. Tomo 2. Teatro de evangelización en náhuatl*. México: CONACULTA, 1992.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. México: FCE, 2010.

Siméon, Remi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo veintiuno, 2007.