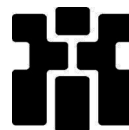




Disponible en www.sciencedirect.com

Estudios de Historia Novohispana

www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/novohispana.htm



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Artículo

El drama evangelizador como rito de paso: la ritualidad estructural en el *Nacimiento de San Juan* y en *La conquista de Jerusalén*



The evangelist drama as a rite of passage: Ritual structure at Nacimiento de San Juan and La conquista de Jerusalén

Ivana Krpan

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Zagreb, Zagreb, Croacia

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Historia del artículo:

Recibido el 9 de enero de 2014

Aceptado el 7 de abril de 2014

Palabras clave:

Teatro evangelizador

Teatro mexicano

Ritos de paso

Semiótica teatral

Semiótica ritual

R E S U M E N

El presente trabajo estudia el proceso de revaloración ritual de los dramas evangelizadores en el siglo xvi en México a través del análisis formal de su puesta en escena. Las dramatizaciones se relacionan con el esquema ritual parecido al modelo de los ritos de paso, basado en las analogías estructurales entre los cultos indígenas y la fiesta sacramental en el Nuevo Mundo. Se demuestra que el cambio del valor escénico de los dramas misioneros fue causado por su situación dentro de la estructura ritual, donde los participantes adquirieron las funciones rituales preestablecidas por el canon ceremonial, saliendo del marco dramático de la obra para entrar en la realidad del rito vivido. El esquema propuesto se aplica a 2 obras representadas en Tlaxcala en 1538: *Nacimiento de San Juan* y *La conquista de Jerusalén*.

Derechos Reservados © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0.

Correos electrónicos: ikrpan@ffzg.hr, ivanakrpan@yahoo.es

La revisión por pares es responsabilidad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

<http://dx.doi.org/10.1016/j.ehn.2015.06.001>

1870-9060/Derechos Reservados © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0.

A B S T R A C T

Keywords:

Missionary theatre
 Mexican theatre
 Rites of passage
 Semiotics of theatre
 Semiotics of ritual

This paper studies the process of ritual revaluation of missionary dramas in the sixteenth century Mexico through the formal analysis of its stage representation. Dramatizations are related to the model of rites of passage, based on the structural similarities between indigenous rituals and Christian festivities in the New World. We show that the change of the performativity value of the missionary dramas was caused by its performing within the ritual structure. That representation conditions encouraged participants to embody both dramatic roles and ritual functions during the ceremonies which interrelated the dramatic experience with the reality of living ritual. The proposed scheme is applied on two plays performed in Tlaxcala in 1538: *Nacimiento de San Juan* and *La conquista de Jerusalén*.

All Rights Reserved © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. This is an open access item distributed under the Creative Commons CC License BY-NC-ND 4.0.

Introducción

Las investigaciones acerca del teatro misionero atribuyen la singularidad de su valor evangelizador tanto al modelo didáctico del auto sacramental medieval como a la perduración de la tradición ritual indígena en su puesta en escena. Las similitudes entre varios aspectos de las creencias y prácticas rituales fueron utilizadas como elemento clave en el proceso de la evangelización franciscana¹. A estas observaciones el presente trabajo quiere añadir una categoría nueva; la de la semejanza estructural entre los antiguos ritos mesoamericanos y las fiestas sacramentales en el Nuevo Mundo, cuya parte central formaban las dramatizaciones bíblicas. En este sentido, pretendemos demostrar que las analogías estructurales entre los rituales indígenas y las ceremonias cristianas resultaron en la revaloración ritual del significado teatral del auto sacramental tradicional. Para tal estudio a continuación propondremos y aplicaremos el esquema semiótico ritual a las dramatizaciones catequísticas, con la finalidad de analizar el cambio de su significado escénico dentro del canon ceremonial preestablecido.

El marco temporal de este estudio abarca las primeras décadas de la evangelización, dada la proliferación de este género entre los años 1533 y 1595² y la índole ritual de los dramas misioneros en aquella época. En cuanto al ámbito geográfico, nos hemos centrado en los territorios de culturas y civilizaciones de tradición mesoamericana de habla náhuatl, las comunidades que usaban el mismo

¹ Entre la bibliografía extensa acerca del teatro evangelizador del siglo xvi destacaría unos trabajos claves para la introducción al estudio del tema.

[Horcasitas \(2004a\)](#). El trabajo primordial en el estudio de este tema, porque a las contextualizaciones de los espectáculos evangelizadores y las explicaciones acerca de su puesta en escena, el autor une los textos dramáticos en náhuatl y sus traducciones en castellano.

[Horcasitas \(2004b\)](#). Publicación de los últimos estudios del autor que presenta la misma metodología en cuanto a la investigación de la adaptación escénica del teatro misionero a las prácticas rituales de la tradición mesoamericana.

[Sten \(1974\)](#). En el capítulo *El sincretismo en el teatro evangelizador* la autora específicamente trata el tema de la fusión entre varios elementos parateatrales pertenecientes a la ritualidad indígena (como cantos, bailes o mimos) y la tradición teatral peninsular. [Arróniz \(1979\)](#). El autor dedica la mayor parte del estudio al teatro evangelizador franciscano, y plantea las preguntas acerca de su origen, posibles influencias y la originalidad de su creación en el continente americano. Destaca la importancia de los elementos comunes entre las prácticas rituales de la cultura occidental cristiana y las culturas azteca, zapoteca, tlaxcalteca y otras con las que los misioneros tuvieron contacto. Explica el fenómeno de la producción teatral misionera basándose en la transformación del mimetismo dramático europeo en el «espectáculo total» apoyado en la herencia indígena ritual.

² En cuanto a la cronología de las representaciones de los dramas misioneros durante el siglo xvi nos basamos en uno de los estudios más recientes sobre del tema que aporta datos verificables acerca de las representaciones dramáticas: [Aracil Varón \(1999\)](#). En la 2.ª parte, capítulo II: *Delimitación de las fuentes bibliográficas* reúne y organiza cronológicamente los datos acerca de las representaciones de los dramas evangelizadores a lo largo del siglo xvi.

idioma como *lingua franca* y de donde tenemos noticias sobre la actividad teatral misionera. En los informes acerca de este tema se mencionan, entre otras, las ciudades de Tlatelolco, Tlaxcala, Coyoacán o Jalisco como lugares donde las dramatizaciones bíblicas fueron llevadas a la escena.

Desde la época más temprana en la enseñanza cristiana se empleaban los modelos educativos conocidos entre las comunidades indígenas. La forma narrativa de la catequesis buscaba los métodos más apropiados para inculcar el dogma e inspirar la fe entre los pueblos recién conquistados. Al reconocer la importancia que tenían las prácticas rituales en la vida social y religiosa de las culturas mesoamericanas, los frailes empezaron a escenificar los pasos bíblicos según el canon representativo indígena. Como muestra el párrafo de la carta escrita por fray Pedro de Gante, los elementos parateatrales introducidos en el adoctrinamiento tuvieron el objetivo de acercar los temas religiosos a través de las formas conocidas a los indígenas:

«Más por la gracia de Dios empecélos a conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando había que sacrificar algunos por alguna cosa, así como para alcanzar victoria de sus enemigos, o por sus temporales necesidades, antes de que los matasen, había de cantar delante del ídolo; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre para librar al linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura y sin mácula; y también diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban, así se vestían de alegría o de luto o de vistoria; y luego cuando se acercaba la Pascua, hice llamar a todos los convidados de toda la tierra de veinte leguas alrededor de México para que viniesen a la fiesta de la Natividad de Cristo nuestro redentor, y así vinieron tantos que cabían en el patio [...], los solían cantar la misma noche de natividad: “Hoy nació el redentor del mundo”».³

El fragmento citado da testimonio sobre la riqueza de formas parateatrales en el rito indígena, tales como danzas, cantos y uso de disfraces, y su posterior incorporación a las predicaciones misioneras. Las primeras dramatizaciones utilizaron el modelo peninsular del auto sacramental, y tematizaron los pasos bíblicos fundamentales para la cristianización, aprovechando las escenas de mayor potencial dramático (la vida de Adán y Eva, el primer pecado y el sacrificio de Abraham, los temas de Natividad, Pasión y Juicio final, o los ciclos marianos y hagiográficos). Las escenificaciones de esos pasajes bíblicos formaban el eje central de las fiestas sacramentales en el Nuevo Mundo. Sin embargo, el valor educativo que el auto sacramental tuvo en la Península sufrió cambios notables durante la evangelización, debido al nuevo contexto representativo y la recepción por parte de las comunidades indígenas. Mientras el auto tradicional de índole mimética cumplía el papel didáctico-teatral, en el Nuevo Mundo realizó una función ritual más cercana al «drama vivido» que al «drama representado», como consecuencia de los paralelismos estructurales entre la fiesta de Santísimo Sacramento y las ceremonias rituales precolombinas.

Para el estudio de las analogías mencionadas, las representaciones se analizarán dentro del esquema de los *ritos de paso* propuesto por Arnold van Gennep en 1909⁴. Aunque se trata de un modelo antropológico, necesitamos destacar su potencial semiótico a la hora de revalorizar el significado escénico del drama misionero. Aplicándolo a la estructura de la fiesta sacramental, cuya parte central formaban las escenificaciones bíblicas, presentaremos el estudio semiótico del espectáculo teatral como elemento estructural de los *ritos de paso*. Igualmente, su vínculo con el mismo sistema del antiguo culto indígena nos permitirá detectar las causas de su revaloración ritual en el contexto americano.

Marco teórico

Los *ritos de paso* se refieren a tres etapas del proceso ritual: la «separación», que incluye las actividades preparatorias y significa el alejamiento de los participantes de su entorno y comportamiento

³ El fragmento de la carta dirigida a Felipe II en 1558. En: Cuevas, 1992 (pp. 201-202).

⁴ Gennep (1960).

habitual, la «transición», que marca el proceso donde el individuo va adoptando su nuevo rol social o religioso, y la «incorporación», que corresponde a los hechos que facilitan al sujeto la reintegración de su nuevo papel en la comunidad⁵. Los estudios recientes en el campo antropológico ritual y teatral, como los trabajos de Victor Turner y Richard Schechner, ponen énfasis en la fase *transitiva*, denominada por van Gennep también como el período «liminal». Con este término el autor se refiere a su condición de límite entre la antigua función social del sujeto y su nuevo estado, que se confirma en los ritos de incorporación (en este sentido la *separación* representa la fase *pre-liminal*, mientras la *incorporación* la *post-liminal*)⁶. Según Turner, esta etapa del ritual es la más creativa, puesto que permite el juego de situaciones e identidades imaginadas parecido al ensayo teatral, que facilita la recombinación y la inversión de las estructuras establecidas⁷. Basándose en los trabajos anteriores, Schechner destaca su valor primordial en el proceso ritual donde *the actual work of rites of passage takes place*⁸. Ambos autores hacen hincapié en el valor teatral de los ritos *liminales* o *transitivos* y destacan su carácter lúdico y experimental, que a base de ensayo prepara al individuo para el momento de adquirir la identidad nueva. En ese sentido, durante la fase *transitiva* al sujeto se le posibilita reflexionar sobre su papel anterior y practicar el nuevo, que tendrá que incorporar en la sociedad posteriormente durante la fase *integrativa*.

Si analizamos el rito de sacrificio precolombino y la fiesta sacramental dentro de este marco, hallamos el mismo inicio, progresión y cierre rituales que correspondían a las tres fases indicadas. No obstante, percibimos que mientras la fase *liminal* del culto mesoamericano se realizaba como la encarnación de Dios en la víctima, el mismo período ritual de la ceremonia cristiana en el Nuevo Mundo coincidía con la incorporación de los papeles dramáticos durante el espectáculo teatral. Precisamente esa diferencia dentro del mismo esquema ritual permitía la sustitución del significado dramático por su equivalente ritual durante las fiestas sacramentales. Debido a la falta de base teórica para el estudio semiótico del rito religioso y su dramatización, estamos obligados a formular el sistema apoyado en las investigaciones antropológicas y semiótico-teatrales acerca de la *liminalidad* dramático-ritual. Para el análisis semiótico del teatro evangelizador expondremos dos sistemas de signos: signo de etapas rituales y signos de roles rituales de los participantes.

Vinculamos el primer sistema con el modelo propuesto por van Gennep, basándonos en la semejanza estructural entre los ritos religiosos de tradiciones mesoamericanas y los ritos cristianos. Percibimos que el desarrollo de la ceremonia en ambos casos se manifestaba como la sucesión de partes o fases durante las que el proceso ritual se llevaba a cabo. Los signos de *ritos de separación* indicaban que los creyentes estaban viviendo la fase preparativa para la realización del rito central. Durante ese período los creyentes estaban solo parcialmente sumergidos en la magia ritual, y todavía mantenían el lazo con su entorno cotidiano. Estas características se perciben como signos de *separación* en los actos siguientes: sacralización de espacio cotidiano, sustitución de las características físicas ordinarias de los participantes por trajes y disfraces ceremoniales, ayunos, ofrendas, oraciones, bailes o cantos previos a la fiesta religiosa y procesiones. Cada uno de ellos marcaba el principio de cambio e iba encaminando a los miembros de la comunidad hacia la realidad ritual. La transformación del espacio cotidiano tenía tanto la función decorativa como denotativa, porque al mismo tiempo ubicaba y marcaba los límites de la escena ritual y determinaba el carácter religioso del espacio profano. Percibimos su valor *separativo* en la forma de revalorizar el entorno habitual de la vida social bajo la nueva estética que indicaba su futura función ritual. Ayunos y ofrendas eran las categorías alterables en la etapa de *separación*, dado que formaban parte del ritual solo en determinadas ocasiones. El papel singular entre los *ritos de separación* y de *transición* correspondía a las procesiones que formaban una especie de vínculo espacio-temporal y representativo entre diferentes actos del ritual religioso. Por un lado, el itinerario de la procesión marcaba los límites de la escena ritual y, simultáneamente, unía el ámbito secular donde empezaba la ruta ceremonial con el núcleo sacro, donde la festividad llegaba a su cumbre. Las mismas actividades fuera de la temporada ritual no poseían valor sacro, más bien

⁵ Gennep, 1960 (p. 11).

⁶ Gennep, 1960 (p. 21).

⁷ El autor aplica la estructura de los *ritos de paso* a los conflictos sociales denominados como «dramas culturales» o «dramas sociales», destacado su potencial dramático durante las fases *liminales*. Turner, 1989 (p. 178).

⁸ Schechner, 2006 (p. 57).

formaban parte de la vida cotidiana (actividades como vestirse, maquillarse, hacer limpieza del hogar o centro sacro, acercarse al templo), y solo dentro del espacio codificado como la zona ritual adquirían el valor representativo.

La *transición* se manifestaba en el proceso de asumir los papeles religiosos determinados. Los participantes lo ejercían al abandonar su identidad secular y adoptar el papel sagrado de Dios que se iba a sacrificar al final de la fiesta, o del creyente que iba a recibir el sacramento durante el rito litúrgico. Esta fase podía empezar incluso con la transformación física de los participantes, que a través del cambio exterior implicaba su cambio espiritual durante la ceremonia. El cambio físico consistía en uso de atavíos, disfraces y complementos particulares en función de los signos escénicos que invocaban la presencia del protagonista dramático-ritual en la ceremonia. Durante esta fase *liminal* el creyente practicaba su nuevo papel religioso para poder incorporarlo posteriormente a la vida en la comunidad.

El último grupo de signos de etapas rituales indicaba la finalización del ritual y su resultado. El proceso ritual concluía con los *ritos de integración* que representaban la celebración de la *transición* y la unión reestablecida entre el protagonista ritual, el Creador y la comunidad. Las actividades de valor *integrativo*, según la propuesta de van Gennep, aparecían al final de la ceremonia: oraciones, cantos y danzas con que concluían las festividades religiosas, el reparto y consumición común de bebida y comida entre los miembros de la comunidad, las felicitaciones y la entrega de regalos. Estos actos celebraban y confirmaban la implementación de nuevos roles religiosos entre los participantes y su plena integración en la comunidad.

Hasta aquí hemos expuesto una visión sintética del ritual religioso dentro del marco antropológico propuesto por van Gennep, destacando las fases de la realización ritual que dirigían el desarrollo y la transformación espiritual de los participantes. Esta esquematización nos ayudará a localizar las prácticas análogas en la tradición de las fiestas sacramentales en el Nuevo Mundo, y vincular las dramatizaciones misioneras con el esquema ritual establecido. Para concluir este apartado, encontramos significativa la observación de Schechner quien, refiriéndose a la diferencia entre el rito y el teatro en un sentido más amplio, sostiene que el espectáculo teatral supone un juego de identidades que le permite al sujeto solo una «transportación» temporal a la realidad nueva y, finalizada la representación, la vuelta a su papel social anterior. Mientras tanto, la fase *liminal* del esquema ritual incluye los elementos dramáticos y parateatrales, pero su realización implica una «transformación» permanente del protagonista aun después del evento⁹. En las prácticas rituales que no suponen este cambio de identidad, sino una confirmación de la misma (como los ritos anuales cíclicos o los ritos que fortalecen los vínculos entre los miembros de una comunidad), la «transformación» se manifiesta como la encarnación permanente del rol ritual por parte de individuo que lo seguirá practicando como su papel social o religioso. Aplicando la idea de Schechner al ejemplo del teatro evangelizador, podríamos añadir que la realización de dicha *transformación* en el drama misionero se hacía posible gracias a su incorporación al esquema ritual como una parte de su fase *transitiva*. Como veremos, el concepto dinámico de la fase *liminal* permitía la incorporación de elementos teatrales y ficcionales en los hechos rituales, facilitando la creación y desarrollo de las identidades nuevas entre los participantes.

El segundo sistema de signos en este análisis definiremos como «signos de roles rituales». Aquí nos hemos basado principalmente en la teoría semiótica teatral y narrativa, aplicando las investigaciones literarias que corresponden al ámbito representativo que tratamos. Los estudios semióticos de Julien Greimas, Vladimir Propp y Étienne Souriau distinguen las funciones arquetípicas y repetitivas de los personajes en el meta-nivel narrativo o dramático¹⁰. Si analizamos el rito como un texto

⁹ Schechner, 2006 (p. 63).

¹⁰ Greimas propone el modelo «actancial» de relaciones preestablecidas entre el «destinador» (la idea principal), el «sujeto» (el protagonista), responsable de la transmisión de la idea al «destinatario» (público en su sentido abstracto) y la apoderación del «objeto», cuya realización se ve impedida por la intervención del «oponente», y/o apoyada por el «ayudante». Greimas, 1966 (pp. 172–191).

El modelo de Propp distingue los siguientes caracteres: el «héroe» (el protagonista) mandado por el «donador» o «proveedor» parte en busca de la «princesa» (el bien deseado). Igual que el esquema de Greimas, este incluye las relaciones dinámicas entre los caracteres principales y sus «ayudantes» y «oponentes». Propp (1970).

La estructura dramática de Souriau establece las relaciones entre el «León» (la fuerza temática orientada), el «Sol» (representante del bien deseado), la «Tierra» (obtenedor virtual del bien deseado a cuyo favor trabaja el león), el «Marte» (el oponente), el «árbitro» (atribuidor del bien entre la Tierra y el Marte) y la «Luna» (el ayudante). Souriau (1950).

específico (asimismo, la semiótica teatral hace distinción entre el «texto del drama» y el «texto de la representación») que de igual forma transmite una idea religiosa a un público determinado, notamos la existencia de varios roles esquemáticos que los participantes asumen durante el ritual. Sus modelos preestablecidos determinan la función de cada participante, sus relaciones con las demás funciones y la responsabilidad que tiene cada uno en la realización de la ceremonia. Apoyándonos en los sistemas semióticos literarios, proponemos las siguientes funciones básicas del rito sagrado: el *sujeto*, el *guía*, el *ayudante* y el *testigo*.

En cuanto a las fiestas religiosas indígenas y cristianas, la función del *sujeto* se realizaba en el «protagonista» del rito, que solía ser la víctima que encarnaba determinada deidad o el creyente que recibía el sacramento cristiano. Relacionado con los sistemas literarios, el *sujeto* representaba la función más cercana al «héroe» de Propp o la «Tierra» de Souriau. El creyente que asumía este rol tenía el poder necesario para realizar la función ritual central y destacaba entre los demás miembros de la comunidad por su fuerza física o espiritual. Por esas razones se le concedían varios honores y como protagonista intervenía activamente en todos los ritos a lo largo de la ceremonia. La función del *guía*, parecida al «proveedor» de Propp o la «Tierra» de Souriau, corresponde al participante que divulgaba el conocimiento religioso, explicaba el sentido de las creencias y administraba la ceremonia ritual. Este rol lo asumían los sacerdotes, magos, hechiceros y funciones religiosas parecidas. Los participantes que incorporaban esta función también colaboraban activamente en todas las etapas del culto, pero su papel era distinto al del *sujeto*. No protagonizaban el rito, sino que actuaban como moderadores en dicho proceso. Asimismo, otra función que se distinguía era la del *ayudante*, que con el mismo nombre había aparecido ya en el modelo de Greimas y de Propp, y compartía las características de la «luna» souriana. Esta función correspondía a los creyentes que acompañaban al protagonista que desempeñaba el papel de *sujeto*, ayudaban en las tres fases del rito, a pesar de que no podían participar en todas activamente como las funciones susodichas. Esta función principalmente era asumida por los padrinos, los amos de las víctimas o los familiares cercanos. El último rol lo designamos con el nombre de *testigo*, y su función asumía el resto de la comunidad presente durante la ceremonia. Era una función relativamente pasiva, dado que se les permitía un mayor grado de implicación únicamente durante los ritos de *separación e integración*. Sin embargo, si relacionamos al *testigo* con su función análoga de público en el teatro o la función de «destinatario» de Greimas, observamos que en este caso el papel ritual no se reducía al del mero espectador. Su presencia y participación espiritual confirmaban la realidad de la experiencia religiosa, y en determinados ritos eran necesarias en el momento de establecer la unión entre la encarnación del *sujeto*, el Dios y la comunidad¹¹.

Entre los sistemas semióticos hemos elegido aquellos que nos facilitarán el análisis del valor ritual del drama misionero basado en la contextualización de nuevos contenidos religiosos dentro del sistema ritual conocido por la comunidad que lo recibía. Hasta que el código representativo respete la norma ritual (como sistema superior) conocida en una comunidad, es posible sustituir el contenido religioso anterior con el nuevo (creencias y prácticas), y la comunidad todavía va a percibir los hechos (nivel subyacente) como actividad ritual. En caso de las culturas en contacto, como las de la tradición mesoamericana y la cristiana durante la evangelización, será posible determinar la sustitución del contenido indígena religioso (creencias y prácticas) por el cristiano dramático-ritual a base de la similitud entre sus estructuras representativas.

Puesta en práctica: análisis semiótico del Nacimiento de San Juan y La conquista de Jerusalén

A continuación demostraremos el proceso de revaloración ritual del drama catequístico mexicano en el siglo xvi dentro del código ritual preestablecido. Hemos elegido 2 ejemplos de teatro evangelizador incluidos en las fiestas sacramentales en Tlaxcala en 1538, cuya estructura corresponde al esquema ritual propuesto y claramente denota el significado ritual de las dramatizaciones cristianas. Se trata del

¹¹ Este modelo podría ampliarse incluyendo las funciones siguientes: la *idea* (el Dios, las creencias o el texto sagrado que tienden a reforzar los vínculos espirituales entre los miembros de la comunidad o la restitución del sistema espiritual preestablecido), el *objeto* (la finalidad del culto, la confirmación o la reconstrucción de la identidad religiosa que se realiza con el rito) y el *enemigo* (los factores que impiden la realización adecuada de la ceremonia).

Nacimiento de San Juan, representado el día del Santo, y de *La conquista de Jerusalén* involucrada en la fiesta de Corpus Christi, ambos acontecimientos relatados por el padre Motolinía¹². Para aclarar mejor determinadas partes del proceso dramático-ritual, a ratos incluiremos las referencias de otros testimonios que describen las prácticas evangelizadoras incorporadas a las fiestas sacramentales. Acerca del primer drama el misionero informa:

«Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante en el día de San Juan Bautista, que fue el lunes siguiente, y fueron cuatro autos, que sólo para sacarlos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en sólo dos días que quedaban, que fueron sábado y domingo, lo depredieron, y representaron harto devotamente la anunciación de la Natividad de San Juan Bautista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora, acabando con un gentil motete en canto de órgano. Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora, que fue mucho de ver, que se tardó tanto como en el primero. Después en el patio de la iglesia de San Juan, a do fue la procesión, luego en allegando antes de misa, en otro cadalso, que no eran poco de ver los cadalsos cuán graciosamente estaban ataviados y enrosados, representaron la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. Después de misa se representó la Natividad de San Juan, y en lugar de la circuncisión fue bautismo de un niño de ocho días nacido que se llamó Juan; y antes que diesen al mudo Zacarías las escribanías que pedía por señas, fue bien de reír lo que le daban, haciendo que no le entendían. Acabose este auto con Benedictus Dominus Deus Israel, y los parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo, llevaron presentes y comidas de muchas maneras, y puesta la mesa asentáronse a comer que ya era hora¹³».

Como muestra el texto, la representación formó parte de la festividad de San Juan y le precedieron otras tre representaciones dramáticas del mismo ciclo temático (*Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista*, *Anunciación de Nuestra Señora* y *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*), la procesión y la celebración de la misa. El fragmento citado nos informa acerca de la estructura representativa: el drama se hizo como parte de la fiesta religiosa, después de otros tres espectáculos temáticamente vinculados a la obra en cuestión, la procesión y la eucaristía, como espectáculo integrado en la verdadera experiencia religiosa. Durante la representación del nacimiento de Juan Bautista se escenificó el bautizo del niño que a la vez fue realmente bautizado con el nombre del protagonista. Igualmente, coincidía el nombre «dramático» del padre del niño con el nombre del padre «real», o por lo menos, el informante no hace la diferencia entre estos dos papeles, el social y el dramático. Es más seguro que el padre no se llamara realmente Zacarías, sino que en el momento dramático-ritual adoptó el mismo nombre teatral. En cuanto a las demás personas que participaron en aquel evento, podemos suponer que acudieron a ver el espectáculo como público teatral y que se rieron con el diálogo cómico entre el Zacarías y «las escribanías», como comenta fray Motolinía. Al final de la cita descubrimos que entre el público estaban también los parientes y los vecinos que celebraron el bautizo con la entrega de regalos y la comida.

Entre los autos que se representaron en aquella ocasión hemos elegido este último porque la descripción de su puesta en escena aporta informaciones relevantes para el análisis de dicha estructura dramático-ritual. Si aplicamos el esquema anteriormente propuesto a esta dramatización, encontraremos que su modelo representativo corresponde a los *ritos de paso*, donde el drama misionero formó parte central de uno de los *ritos de transición*. Aunque no disponemos de datos exactos sobre el principio de la ceremonia, el informe misionero ofrece algunas indicaciones que permiten vincular esta dramatización con los demás ritos religiosos. Se menciona la fiesta religiosa, las tres obras dramáticas que precedieron a la representación de *Nacimiento de San Juan*, la procesión que llevó a los participantes al patio de la iglesia donde se representó la *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* justo antes de la misa, a continuación de la cual se hizo el espectáculo dramático-ritual. Según el informe, la procesión encaminó a los creyentes hacia el patio de la iglesia donde seguramente fueron representadas las últimas dos obras, una antes y otra después de la eucaristía.

¹² Benavente (1858).

¹³ Benavente, 1858 (cap. xv).

Recordamos que las procesiones pertenecen al grupo de *ritos de separación*, que literalmente separan a los creyentes de su ámbito cotidiano y les trasladan hacia la zona sagrada. Para que el drama religioso adquiriera el valor ritual fue imprescindible situarlo dentro de la estructura que pudo haber sido reconocida como el acto sagrado entre los participantes. Las descripciones misioneras sobre las fiestas sacramentales donde se mencionan las prácticas indígenas involucradas en el rito cristiano confirman esta hipótesis. La decoración de la escena ritual, las costumbres de ayuno, ofrendas preparatorias y procesiones que precedían las dramatizaciones evangelizadoras indicaban el valor *separativo* del acontecimiento. Según los informes del fraile Motolinía, los adornos que lucían en los lugares públicos durante las fiestas principales de la Navidad y la Semana Santa evocaban la herencia festiva mesoamericana:

«Adornan sus iglesias muy pulidamente con los paramentos que pueden haber, y lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos, flores, espadañas, juncia que echan por el suelo, yerbabuena, que en esta tierra se ha multiplicado cosa increíble, y por donde tiene de pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales hechos de rosas, con muchas labores y lazos de las mismas flores; y hacen muchas piñas de flores, cosa muy de ver...»¹⁴.

El párrafo confirma la existencia de un vínculo importante entre los *ritos de separación* cristianos y la herencia precolombina, en cuanto a los materiales usados, la estética y el arte de componer tapicerías de flores, arcos triunfales, lazos y piñas. La técnica ornamental muestra el uso del mismo objeto decorativo, lo que hizo posible el acercamiento del ejercicio ritual cristiano a través de los signos escénicos conocidos. Asimismo, los datos acerca de las procesiones en el Nuevo Mundo demuestran que hasta las dramatizaciones cristianas podían formar parte de este *rito de separación*. Como la ceremonia cristiana estuvo impregnada de elementos dramáticos, los indígenas interpretaban los personajes bíblicos como el reflejo de las funciones rituales antiguas. Las descripciones de las costumbres durante la Semana Santa denotan esta revaloración ritual del pasaje bíblico:

«Pues ver cuando anda la procesión la priesa con que algunos indios principales van tendiendo por el suelo sus ricas mantas, y mucho más las indias tienden sus cobijas blancas de lienzo, para que el sacerdote y sus ministros, que representan a Cristo y sus apóstoles, pasen por encima [...] Y como tras esto se sigue el cantar la pasión, represéntase bien al natural la diferencia tan grande que hubo del recibimiento que los judíos hicieron a Cristo nuestro Señor cuando entró tal día a la ciudad de Jerusalem, a la procesión con que el viernes siguiente lo llevaron a crucificar al monte Calvario»¹⁵.

Son evidentes las analogías entre este acontecimiento y la costumbre precolombina de bailar, echar flores y mantas por el camino donde iba a pasar la víctima-deidad en su camino hacia el altar de sacrificio. Este caso demuestra que a los actores en el papel de Jesucristo y de los apóstoles se les atribuía el valor ritual de *sujeto* en la procesión. Volviendo al ejemplo del *Nacimiento de San Juan*, la práctica similar pudo relacionar la dramatización bíblica con por lo menos una procesión que menciona el informante y otros *ritos de separación* durante la festividad de San Juan. De esta forma el drama fue situado en la estructura ritual como la fase posterior a una serie de *ritos de separación*: la escenificación del espacio secular, el cambio de vestuario de los participantes (que seguramente precedieron la fiesta), la representación de las obras que inauguraron el tema de la natividad de San Juan, *Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista*, *Anunciación de Nuestra Señora* y *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*, la procesión y la celebración de la misa. Su posición dentro del esquema ritual indicó su valor *transitivo* en el momento de la representación y la realización sincrónica del rito de bautizo que suponía el cambio permanente de los roles religiosos. Como fase *liminal* en la etapa final de la ceremonia, el drama obtuvo una función doble, la de la explicación catequística y, simultáneamente, la del ensayo de los nuevos roles cristianos entre los participantes a base del rito de bautizo. Finalmente, tal como lo relata el testimonio misionero, la representación no concluyó con la última escena dramática, sino con

¹⁴ Benavente, 1858 (cap. XIII).

¹⁵ Mendieta, 1858 (cap. XIX).

los ritos de índole *integrativo*, como el canto litúrgico final, la entrega de regalos y la comida común. En este sentido, la puesta en escena del *Nacimiento de San Juan* empezó con los ritos de *separación*, se desarrolló durante la fase de *transición* de los participantes hacia sus roles nuevos y concluyó con la etapa *integrativa*, donde se celebró su transformación religiosa. Precisamente, la ubicación del espectáculo dramático dentro de la estructura ritual y las características *liminales* del drama catequístico causaron la revaloración ritual de la obra teatral.

La presencia de las funciones rituales relacionadas con los papeles dramáticos confirma el carácter *transitivo* del drama. En el texto citado se confirma la identificación del personaje dramático de Juan Bautista con la función ritual del *sujeto* como protagonista del rito de bautizo. Aunque no se menciona, en la escena debió aparecer el sacerdote dramático y su correspondiente función del *guía* durante el bautizo del niño. También percibimos que el padre verdadero del niño asumió la función del *ayudante* mientras tomaba el papel del padre Zacarías escénico. Por las analogías anteriores podríamos imaginar que los parientes y los vecinos en función de *testigo* formaban parte del público teatral, pero no solamente como espectadores, sino más bien como participantes en los ritos de *integración*, como felicitaciones, entrega de regalos y comida. En este sentido, los papeles dramáticos permitieron el ensayo o el juego de identidades durante la fase *liminal* del rito y ayudaron a los participantes asumir sus nuevos roles religiosos. Como el contexto representativo denotaba las actividades que precedían y concluían las escenas dramáticas, como actos de *separación* (sacralización del espacio secular, procesión, dramas introductorios) y de *integración* (canto litúrgico, felicitaciones, entrega de regalos, comida), la dramatización tuvo la función *transitiva* de ensayo o práctica de las costumbres religiosas nuevas. En este sentido, la unión entre los cánones representativos tlaxcalteco y español resultó con la revaloración del género peninsular teatral y extendió su función hacia la realidad ritual de la experiencia vivida.

Otro ejemplo parecido encontramos en la descripción de *La conquista de Jerusalén*, escenificada durante la fiesta de Corpus Christi, también en Tlaxcala durante 1538. El modelo tradicional de la danza de moros y cristianos fue propicio para los objetivos evangelizadores franciscanos y la necesidad de organizar los bautizos masivos para las numerosas poblaciones indígenas en corto período de tiempo. Con tales propósitos las dramatizaciones parecidas se celebraron en varias ocasiones y llegaron a formar parte importante en la cristianización, como apuntan las crónicas y los códigos de aquella época¹⁶. Aracil Varón, al referirse a otra representación de la danza, titulada *Batalla de Lepanto*, sostiene que «el mismo hecho de ser citada en una crónica indígena, debió implicar una destacada participación de los naturales en aquella puesta en escena»¹⁷, lo cual nos permite pensar que las dramatizaciones de la batalla de moros y cristianos tenían un papel importante en la catequización y los bautizos masivos.

En esas ocasiones el drama colectivo se representaba en el mismo centro de la ciudad, que empezaba a formar una verdadera escena para aquel acontecimiento dramático-ritual. Primero citaremos al informante, fray Toribio de Benavente, acerca de la representación en Tlaxcala:

«En Tlaxcallán, en la ciudad que de nuevo han comenzado a edificar, dejaron en el medio una grande y muy gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalem encima de unas casas que hacen para el cabildo [...] Llegado el Santísimo Sacramento a la dicha plaza, con el cual iban el Papa, cardenales y obispos contrahechos [...] comenzó a entrar el ejército. . .»¹⁸.

Como demuestra el párrafo, el escenario de Jerusalén conquistada se situó en la plaza de la ciudad, sobre los restos de los cimientos de la antigua ciudad de Tlaxcala. Los preparativos para el espectáculo coincidían con la estructura de los ritos de *separación* en varios puntos: la construcción escénica se hizo dentro del espacio preparado para la fiesta religiosa, y la procesión encaminó a los actores y al

¹⁶ Entre otros ejemplos parecidos destacaríamos la representación de *Conquista de Rodas* en 1539, mencionada por Bartolomé de las Casas y Bernal Díaz de Castillo, y los datos sobre la puesta en escena de *La batalla de Lepanto* en 1572 que se conserva en el *Código Aubin*.

Casas, 1992 (pp. 601-602).

Díaz de Castillo, 1968 (p. 636; pp. 566-572).

Código Aubin, 1963 (p. 113).

¹⁷ Aracil Varón, 1999 (pp.203-204).

¹⁸ Benavente, 1858 (Cap. XV).

público hacia el lugar dramático. En ese sentido, la preparación de la escena y el cambio de vestimenta cotidiana por trajes ceremoniales y teatrales podrían recobrar el significado ritual *separativo*.

Según el modelo preestablecido de las batallas de moros y cristianos, el ejército español, ayudado por las fuerzas cristianas, se enfrentó al enemigo musulmán. Los datos acerca de la finalización del espectáculo, que citaremos más adelante, confirman que los indios cristianizados asumieron el papel de los soldados cristianos, mientras el rol de los turcos correspondía a los que tenían que bautizarse al final de la obra. Además, el modelo peninsular de la danza en esa ocasión fue modificado, debido al contexto de su representación: a las tropas cristianas se les unió «el ejército de la Nueva España»¹⁹. Este dato indica que en la representación los indios ya bautizados podían practicar su rol de aliados cristianos en la lucha contra los «infeles». La batalla finalizó con la victoria de los «fieles» y el bautizo masivo de los personajes turcos:

«...el Papa le recibió con mucho amor. Traía también muchos Turcos o Indios adultos que de industria 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 orden»²⁰.

Es evidente que a los indios que todavía no habían recibido el sacramento de bautizo se les identificaba con los turcos, y de esta forma se les cristianizó paralelamente como personajes dramáticos y partícipes rituales en función del *sujeto*. El Papa «dramático» que también aparecía en el espectáculo (y por medio de cartas animaba al ejército cristiano durante la obra) en ese momento encarnó la función ritual del *guía*, y con la ayuda de sacerdote (dramático y ritual) realizó el verdadero bautizo al final de la obra teatral. De esta forma, la danza se convirtió en el drama vivido como *rito de transición* durante el cual los turcos «dramáticos» experimentaron una verdadera transformación para poder asumir la función del *sujeto* preparado para el cumplimiento de la última fase del ritual. Una vez acabada la obra, ellos no abandonaron el papel dramático del recién bautizado, sino que mantuvieron su rol ritual del *sujeto* hasta la finalización del *rito de integración* en la comunidad cristiana. En cuanto a la relación entre los «actores» y el «público» que acudía a las representaciones y realizaciones del bautizo masivo, Othón Arróniz comenta que en el intento de lograr la participación de todos «había más actores que espectadores, esto es, los ochocientos participantes en la obra también eran público, y la diferencia entre los que ven y los que actúan había sido borrada insensible y progresivamente hasta fundir a todos los allí presentes en un acto de fervor colectivo»²¹. Esta observación indica la existencia de la relación ritual, y no solo dramática, entre los participantes y otra vez confirma que el supuesto público asumía la función de *testigo*, incorporado a la realidad del espectáculo. La comunidad cumplió el papel activo que necesitaba la ceremonia para la celebración de la fase *integrativa* del recibimiento de los recién bautizados en la comunidad cristiana. Como en el ejemplo anterior del *Nacimiento de San Juan*, la dramatización logró involucrar a todos los miembros de la comunidad en su realización y borrar la frontera entre la ficción dramática y la realidad ritual. La transformación temporal en el drama facilitó a los participantes identificarse con los roles religiosos, pero su orientación dentro del esquema conocido como *ritos de paso* resultó con una experiencia religiosa vivida y fijó sus papeles en funciones rituales permanentes.

Conclusión

El análisis semiótico de la estructura ritual y las funciones de los participantes nos han facilitado denotar la sustitución del significado teatral del drama misionero por su equivalente ritual en dos ejemplos concretos: las representaciones del *Nacimiento de San Juan* y de *La conquista de Jerusalén*. Para ese estudio fue necesario establecer el esquema semiótico que podía aplicarse a los dos sistemas rituales en contacto y definir los paralelismos que llevaron a tal cambio. Con este objetivo hemos relacionado

¹⁹ Benavente, 1858 (Cap. XV).

²⁰ Benavente, 1858 (Cap. XV).

²¹ Arróniz, 1979 (p. 42).

el modelo de los *ritos de paso* con las ceremonias rituales precolombinas y las fiestas sacramentales en el período evangelizador. Hemos señalado que la puesta en escena del drama misionero formó parte de la etapa *transitiva* del ritual cristiano, y de esa forma pudo causar su revaloración ritual con base en la estructura representativa análoga a la indígena. Incorporadas a la sacralidad de la fiesta, las representaciones catequísticas fueron precedidas por los *ritos de separación* como la sacralización de los lugares cotidianos y las procesiones, y finalizaban con los *ritos de integración* en forma de bautizos, cantos litúrgicos, entrega de regalos, felicitaciones y comida. Como elemento de esta estructura la dramatización bíblica empezó a formar parte central del *rito de transición*, que se realizaba en el momento *liminal* de la fiesta. El mismo período *transitivo* permitía a los participantes ejercer un juego de identidades, y a través de la función dramática revalorar su papel religioso anterior y asumir los roles nuevos. De esta forma, los papeles teatrales facilitaron la adopción de las funciones rituales necesarias para la realización del rito. Las relaciones esquemáticas entre los protagonistas dramático-rituales en función de *sujeto*, los sacerdotes como *guía*, y otros miembros de la comunidad en funciones de *ayudante* y *testigo* indican que los participantes asumieron los roles específicos en el meta-nivel ritual. El análisis de sus funciones preestablecidas muestra que su actuación en el drama salió del marco «teatral-ficticio», y les encaminó hacia la participación verdadera en el esquema «ritual-real». La comunidad participó en todas las etapas de los *ritos de paso*, donde solo la parte *transitiva* correspondía a la escenificación del drama, mientras las demás fases potenciaron su auténtica integración en la realidad del rito vivido.

En función de esta propuesta semiótica podemos concluir que los ejemplos analizados muestran la diversidad de aproximaciones que ofrece el estudio del teatro misionero. Además de su faceta evangelizadora, tratada en las investigaciones histórico-culturales del período colonial, afirmamos que este tema muestra resultados significativos en los campos de los estudios teatrales, antropológicos y semióticos. Por un lado, plantea las preguntas acerca de la índole ritual del espectáculo dramático e, igualmente, sobre el carácter teatral de las determinadas fases del rito religioso. En este sentido, destaca como un ejemplo excepcional tanto para el estudio de la ritualización de las formas dramáticas como de la dramatización de los cultos religiosos. Finalmente, el estudio semiótico y el esquema que proponemos para el análisis de las fases dramático-rituales (en forma de los *ritos de paso*) y la función de los participantes (de *sujeto*, *guía*, etc.) puede servir como modelo para otros estudios culturales a la hora de explicar los procesos de transculturación entre diferentes tradiciones rituales en contacto.

Bibliografía

- Aracil Varón, M.B. (1999). *El teatro evangelizador-sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roviera, J.C. (pról.). Roma: Bulzoni Editore.
- Arróniz, O. (1979). *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Benavente, T. (1858). *Historia de los indios de la Nueva España*. En: García Icazbalceta, J., editor. Colección de documentos para la historia de México. México: Librería de J.M. Andrade, Portal de Agustinos n.3. Edición facsímil (1980). México: Porrúa.
- De las Casas, B. (1992). *Apologética historia sumaria II*. En V. A. Castelló, J. A. Barreda, B. Ares Queija, y M. J. Abril Stoffels (Eds.), *Obras completas 7*. Madrid: Alianza Editorial. Vol. II.
- Códice Aubín. (1963). In C. E. Dibble (Ed.), *Historia de la nación mexicana – reproducción a todo color del Códice de 1576*. Madrid: Ediciones Porrúa.
- Cuevas, S. J. M. (1992). *Historia de la Iglesia en México (2)*. México: Imprenta de Asilo Patricio Sanz.
- Díaz de Castillo, B. (1968). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. En: Pereyra, C. (pról.) Madrid: Espasa-Calpe.
- van Gennep, A. (1960). *The rites of passage (1909)*. Vizedom, M.B., Caffee, G.L. (trad.), Kimball, S.T. (pról.). London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Greimas, J. (1966). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. París: Larousse.
- Horcasitas, F. (1974-2004). *Teatro náhuatl I, épocas novohispana y moderna*. En: León-Portilla, M. (Pról.) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Horcasitas, F. (2004). In M. Sten y G. Viveros (Eds.), *Teatro náhuatl II, selección y estudio crítico de los materiales de Fernando Horcasitas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendieta, G. De (1858). *Historia eclesiástica indiana*. En García Icazbalceta, J. México: Librería de J.M. Andrade, Portal de Agustinos n.3. Edición facsímil (1980) México: Porrúa.
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. In: Derrida, M., Todorov, T., Kahn, C. (trad.) París: Seuil.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies- An introduction*. London: Routledge.
- Souriau, É. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion, 1950.
- Sten, M. (1974). *Vida y muerte del teatro náhuatl*. México: Secretaría Educación Pública.
- Turner, V. (1989). *Od rituala do teatra*. En: Slabinac, G. (trad.) Zagreb: August Cesarec.

Dra. Ivana Krpan (27 de febrero de 1980), Profesora asociada e investigadora de las literaturas hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb. Intereses de investigación: teatro hispánico, semiótica teatral, teatro histórico, literatura de la frontera, transculturalidad.

- *Las huellas del rito indígena precolombino en las representaciones del teatro colonial mexicano del siglo xvi*. Iberoamericana Quinque ecclesiensis. 10, 2011, 101-114.

- *La influencia del imaginario del siglo xvi en la formación de la identidad cultural hispanoamericana*. Književna Smotra, n. 155(1), Zagreb XLII/2010, 111-122 (en croata)

- *Semiótica teatral del Siglo de Oro: Arte nuevo de teatralizar la vida*. En: Cuatrocientos años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo Clásico, Olmedo 2010, 663-670.

- *Actualidad de la obra de Robert Ricard en los estudios culturales hispanoamericanos*. Književna Smotra, n. 151 (1), Zagreb XLI/2009, 31-37.

- *El marketing milenario en la publicidad de artes dramáticas*. Kazalište 33/34, Zagreb, 2008, 102-107(en croata).