

EL RITO DE LA MISA, EL OFICIO DIVINO Y EL TEATRO FRANCISCANO EN NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVI

Octavio RIVERA KRAKOWSKA

Facultad de Teatro
Universidad Veracruzana

Resumen

El “teatro franciscano” de Nueva España en el siglo XVI, en la mayor parte de los casos conocidos, fue una actividad que formaba parte de una fiesta religiosa, en donde el acto principal era el del rito de la misa. De esta manera, algunas manifestaciones de “teatro franciscano” parecen estar ligadas a la liturgia y muestran similitudes con lo que conocemos como “drama litúrgico”, aspectos que matizan la noción de “representación teatral”, independiente de la fiesta de la cual forma parte. El presente trabajo revisa algunos ejemplos de “representaciones teatrales” franciscanas en donde es posible observar su relación con la misa y el oficio divino.

Palabras clave: Teatro franciscano, Nueva España, drama litúrgico, oficio divino.

Abstract

The “Franciscan theater” of XVI century New Spain was usually part and parcel of a religious celebration centered around the mass, and must therefore be understood in its relationship to liturgy and to what we call “liturgical drama”. Certain varieties of this theater can hardly be called “theatrical representations” as such. This essay analyzes a few examples of “Franciscan theater” pieces in their relationship to the mass and divine office rituals.

Key words: Franciscan theater, New Spain, liturgical drama, divine office.

Fiestas religiosas del cristianismo

En el alba del cristianismo, quizá las únicas fiestas que se celebraban eran Pascua y Pentecostés, además de la fiesta semanal de los domingos. Con el tiempo, la difusión, aceptación y reconocimiento masivo de la nueva fe,

el calendario festivo se amplió. La Iglesia instituyó, entonces, entre otras, dos tipos de fiestas obligatorias: las fijas y las movibles. Como su nombre lo indica, las fijas se celebran cada año en un día específico de un mes determinado, mientras que para las movibles el día cambia dependiendo de la fecha de la Pascua. Las solemnidades se llevan a cabo, principalmente para honrar a Cristo: su nacimiento (Navidad, fiesta de fecha fija), y su resurrección (Pascua, fiesta de fecha movable). En el siglo XVI, el calendario religioso incluía también fiestas en honor a la Virgen, a algunos santos y, particularmente importante en relación con el teatro, la fiesta de la eucaristía: la de Corpus Christi, que se celebraba — desde la segunda mitad del siglo XIII —, según la fecha de la Pascua, entre los últimos días de mayo y las tres primeras semanas de junio.¹ Las fiestas no necesariamente incluían “representaciones teatrales”, hecho que, sin embargo, en el territorio español en la península y las posesiones españolas llegó a ser común en algunas de ellas.² Todas las fiestas del cristianismo que he mencionado se siguen efectuando hoy en día, por supuesto, con algunas variantes propias de las reformas religiosas y festivas.

El “drama litúrgico”

En el rito religioso medieval se encuentra lo que de modo convencional se denomina “drama litúrgico”.³ Por “drama litúrgico”, en general, se en-

1 Para un acercamiento general y reciente sobre estos temas, véanse, por ejemplo, los capítulos de Michel-Yves Perrin, Silvie Barnay, Catherine Vincent y Nicole Lemaitre sobre ritos, liturgia, cultos, devociones y peregrinaciones cristianas en Europa en Alain Corbin 2008.

2 Sobre liturgia, teatro y religión véanse particularmente los capítulos 1 a 4 y 15 de la excelente obra de Shergold 1967; y sobre el teatro español de los siglos XV y XVI, la primera y la segunda partes de Huerta Calvo 2003.

3 Berger explica sobre el origen del concepto “drama litúrgico”: “L’expression ‘drame liturgique’ est entrée dans le langage vers le milieu du XIXe siècle. C’est le célèbre ouvrage de E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, que lui conféra [sic] ses lettres de noblesse en 1861. Peu après, M. Sepet allait rédiger un mémoire sur les *Procédés scéniques dans les drames liturgiques et les mystères du Moyen Age* pour obtenir le diplôme de l’Ecole des Chartres (1866). Mais Coussemaker n’est pas l’inventeur de cette expression. F. Clément avait déjà intitulé: *Le Drame Liturgique au Moyen Age*, la série d’articles qu’il avait publiée de 1894 à 1855 dans les *Annales d’Archéologie*. En 1854, Ch. Barthélémy intitulait *Drame liturgique la Visitation de Saint-Benoît-sur-Loire*, reproduite en appendice de sa traduction du *Rationale*. Le texte français de cet office pascal avait été édité pour la première fois en 1839 par la Société des Bibliophiles sous le titre de *Mystère de la Résurrection* et, en 1844, Migne avait reproduit ce ‘mystère’ au tome 8 de son *Encyclopédie théologique*, en le présentant comme un ‘drame religieux’. C’est donc entre 1840 et 1850 qu’il convient de situer la naissance de l’expression ‘drame liturgique’. Mais, avant d’être réunis, le substan-

tiende, hoy, una sección optativa de una ceremonia litúrgica cristiana. Normalmente, el texto lingüístico de esta “representación teatral” está en latín y, se supone que surgió como un ornamento del texto oficial de la liturgia, que se acompañaba de música y en donde los “actores” eran, por lo común, dignidades eclesiásticas. La “representación” era promovida y financiada por la misma Iglesia. El “drama litúrgico” se representaba invariablemente dentro del recinto religioso, se empleaban los espacios físicos del templo, y, usualmente, los objetos y vestiduras rituales de la ceremonia religiosa.⁴ Luis Astey define el “drama litúrgico” como:

tif el l’adjectif avaient déjà parcouru séparément une longue carrière”. “Toutefois le substantif, comme l’adjectif [liturgie], ne seront d’usage courant en Occident qu’à partir de 1830 environ. Le mot ‘liturgie’ désigne donc strictement le culte de l’Eglise. Mais avec la perte de l’impact du christianisme à l’époque moderne, il prendra, comme nous l’avons vu, un sens large: on parlera de ‘liturgie profane’. Tout ce qui revêt un caractère tant soit peu rituel, plus ou moins sacré, sera ainsi nommé. On parle de l’ouverture des Jeux Olympiques comme d’une liturgie. Il est bien clair que ce sens est totalement absent du mot ‘liturgique’ dans l’expression ‘drame liturgique’. Il s’agit ici du sens strict, c’est-à-dire du culte chrétien” (Berger 1976, 31-32).

4 Dentro de la periodización de la Edad Media que propone Massip para la comprensión de la evolución del teatro medieval, el “drama litúrgico” correspondería al periodo feudo-medieval que iría aproximadamente del siglo IX al XII (Massip 1992, 15). Castro Caridad incluye dentro de la idea de “teatro latino medieval” tanto al “drama litúrgico” como al “drama escolar”. De esta última forma dramática, a la que Castro Caridad dedica un puntual análisis, parece que no se conservan textos producidos en suelo español. Los dramas escolares llegaron a representarse dentro de las iglesias “[...] pero no fueron entendidas eficaces culturalmente (sic)” (Castro Caridad 1996, 76), y aunque su tema fue religioso no necesariamente se representaron con motivo de fiestas religiosas, “[...] muchas de estas obras, aunque su representación pudiera ajustarse más a una celebración del calendario litúrgico que otra, no presentan una necesaria relación con las festividades anuales [...]” (Castro Caridad 1996, 78). Los indicios pueden sugerir, pues, que estas obras podían o no ser representadas como parte de una ceremonia religiosa pero que a pesar de ello la iglesia nunca las consideró parte optativa de la ceremonia, una de las razones por las cuales no pueden ser considerados “dramas litúrgicos”, y que podían incluso ser promovidos por autoridades civiles para ser representadas fuera de la iglesia, posibilidad negada absolutamente a un “drama litúrgico”. Parecería, entonces que estas piezas, en un intento de clasificación, entrarían dentro del grupo de “representaciones” en las fiestas religiosas, pero también en el de fiestas civiles que incluyen “representaciones” de tema religioso. De acuerdo con Castro Caridad, “[...] el drama eclesiástico es un fenómeno multiforme, en el que tienen cabida las dos formas esenciales de representación escénica en el mundo eclesiástico: por un lado el drama litúrgico entendido como ceremonia o ritual y, por otro, el drama escolar concebido con aspiraciones literarias. Ambas manifestaciones constituyen un ‘Género Literario’ único, cuyas características lo diferencian de cualquier tipo de dramática conservada, ya que se asentó sobre tres pilares que fueron el teatro, la música y la liturgia. Los tres tuvieron la misma importancia estructural, si bien la peculiaridad residió en la tensión constante entre liturgia y espectáculo, aunque según los casos pesará más una que otro” (Castro Caridad 1996, 99).

[...] la representación ritual de una realidad religiosa, configurada mediante acción, personificación, diálogo y música monódica, y celebrada en un lugar considerado sacro —si bien siempre en condición de adventicia, es decir, no necesariamente presente en todos los lugares de esa índole y, en los que lo estuvo, sólo inmediata o mediatamente conectada— (a su menor o mayor grado de complejidad constructiva corresponde, para cada caso, una manera más estrecha o más laxa en la conexión) —con algún momento de la secuencia, anualmente cíclica, de las ceremonias con que en el medioevo quedaba integrada la “parte esencial” del culto público y oficial cristiano pero nunca, por tanto, considerada como elemento constitutivo de ésta (Astey 1992, 7).

El “drama litúrgico”, pues, parece que nunca dejó de ser un añadido opcional de la ceremonia religiosa, empleado para subrayar y embellecer el sentido del suceso que representaba y, la “representación”, al parecer, no poseía independencia, ni finalidad propia y distinta fuera del acto ceremonial dentro del cual se realizaba, por lo que parece que no hay noticias de “dramas litúrgicos” representados fuera del templo. El tiempo, el espacio, los objetos empleados, los individuos que participaban, los textos que se decían, mantenían durante la “representación” el valor simbólico que les concedía la intención o función litúrgica real, para la cual fueron creados, y a la cual servían. La “representación” poseía un carácter ritual y su valor de realidad dentro de la realidad de la liturgia y, de ninguna manera, de ficción o realidad teatral, en los términos en que, en general y de manera convencional, entendemos una manifestación teatral hoy en día.

Quizá, en principio, una de las maneras de considerar, o no, estas “representaciones” medievales como actividades de la liturgia sea mediante la observación que hace Astey:

Casuísticamente, su inclusión [la de la “representación”] en un manuscrito ritual [...] es el indicador más válido de la liturgicidad de un drama o, si eso no ocurre [...] el que, en sus rúbricas principalmente, conserve testimonio de haber estado mediata o inmediatamente vinculado con alguna ceremonia primaria del servicio divino (Astey 1992, 64, nota 2).

En el desarrollo del “drama litúrgico”, los elementos que, a través de los siglos, se le fueron añadiendo y que desviaban, alterando, el sentido de la ceremonia, fueron también los que de alguna manera contribuyeron de manera paulatina a la imposición de restricciones, a la elaboración de instrucciones extremadamente precisas en cuanto a su ejecución y, finalmente, a su eliminación como parte opcional de la liturgia.

En España, ya desde el siglo XIII —recuérdese el famoso texto de Alfonso X, El Sabio, en contra de algunos aspectos de las “representaciones teatrales” (Pérez Priego 1997, 203-205)—, la normatividad eclesiástica y civil empezó a decretar prohibiciones para las “representaciones” dentro de las iglesias, lo cual no eliminó la costumbre, sino que intentó regularla, hasta que fueron efectivamente prohibidas en algunas ciudades hacia mediados del siglo XVI (Shergold 1967, 7, 8, 105), aunque en otras se sabe de “representaciones” en el interior de templos todavía en el siglo XVII (Shergold 1967, 106).

El “drama litúrgico” se representaba durante los dos ciclos más importantes del calendario cristiano, como se ha dicho: el de Pascua de Resurrección y el de Navidad. En el caso de la península ibérica no se han encontrado muestras de todos los tipos de “dramas litúrgicos” presentes en la Europa medieval, pero sí versiones para Pascua de Resurrección del *Quem Queritis*, *Visitatio Sepulchri*, *Planctus Passionis*, *Peregrinus* y de las prosas *Victimae paschali laudes* y *Surgit Christus cum tropheo*; y, respecto del ciclo de Navidad, del *Quem Queritis*, del *Canto de la Sibila* y del *Officium Pastorum* (Castro [Caridad] 1997). El “drama litúrgico” también llegó a representarse en lengua vernácula. El ejemplo más famoso en la literatura castellana es el *Auto de los Reyes Magos*, pieza dramática a la que Menéndez Pidal otorgó el nombre con el que se le conoce y la cual, según su opinión, fue compuesta y se representó a fines del siglo XII.⁵

El teatro franciscano en Nueva España

La actividad teatral realizada por la orden franciscana en Nueva España ha sido una de las manifestaciones teatrales novohispanas del siglo XVI más estudiadas, a partir, especialmente, de los trabajos efectuados por Joaquín García Icazbalceta a fines del siglo XIX.⁶ De esta actividad —a la que se le conoce, entre otras formas, como “teatro misionero”, “teatro de evangelización”, “teatro edificante”, “teatro náhuatl” o “teatro franciscano” concepto, este último que usaré en este trabajo—, se ha insistido en su propósito de contribuir en el proceso de educación cristiana del indígena como, entre otros, lo señala Antonio Rubial García:

5 Entre los estudios más recientes del *Auto de los Reyes Magos* véanse los de Carreter 1997, Álvarez Pellitero 1990 y Pérez Priego 1997.

6 García Icazbalceta 1896, 307-368. (Reimpresión del texto que precede a la edición de García Icazbalceta de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava en 1877).

Para enseñar la religión a los recién convertidos, los frailes [franciscanos] tuvieron que hacer gala de su ingenio pedagógico. Al principio usaron de la mnemotecnia [...] Los frailes sabían que no era suficiente la memorización de los dogmas y que era necesario explicarlos. Así para facilitar la comprensión del mensaje utilizaron pinturas, representaciones teatrales y espectáculos de participación multitudinaria (Rubial García 2000, 170).

La “representación” de autos religiosos de tema bíblico – en lenguas indígenas, especialmente en náhuatl –, tenía sitio, según las descripciones que se conservan, en el seno de las fiestas religiosas. La inclusión de “representaciones teatrales” en la celebración religiosa era común en España en el siglo XVI. La orden franciscana que llegó a “México” a principios de la década de los 1520 traía consigo esta tradición, y recurrió a ella cuando la ocasión y las condiciones lo hacían posible. Como afirma María Beatriz Aracil Varón, en su brillante e indispensable libro sobre el teatro evangelizador, después de mencionar ejemplos de actividad teatral de las órdenes religiosas en la península:

[...] los datos aportados hasta el momento parecen suficientes para deducir la existencia de una estrecha relación entre las órdenes mendicantes y la actividad teatral religiosa de finales del siglo XV y comienzos del XVI que justifica la posterior utilización del teatro por parte de dichas órdenes en el ámbito americano (Aracil Varón 1999, 154).

El periodo del auge del “teatro franciscano” coincide con el del conocimiento, la educación, la conversión y el trabajo con el indígena por parte de la misión franciscana. Los años que corren de 1530 a 1550 son los que ofrecen mayor información sobre “representaciones teatrales” franciscanas, noticias que decrecen considerablemente durante la segunda mitad del siglo XVI.⁷

7 En su libro *La hermana pobreza*, Antonio Rubial García indica, entre otros asuntos, que uno de los propósitos de su estudio es mostrar la manifestación de la mentalidad franciscana en Nueva España entre 1523 y 1555 y dice: “El poner como límite este año se debe a que en él se reunió el primer concilio provincial mexicano y estalló el conflicto entre los franciscanos y el arzobispo Montúfar, hecho que marcó el fin de una época de colaboración entre las órdenes mendicantes y el episcopado. Además, la labor de los frailes menores en México hasta esta fecha presentó características muy homogéneas en cuanto a su concepción, a su contenido y a su proyección. A partir de ese momento la imposición de las normas del movimiento contrarreformista, la actuación política de Felipe II y las condiciones socioeconómicas de Nueva España transformaron la realidad histórica y con ella la situación del franciscanismo” (Rubial García 2000, 8). La observación de Rubial puede ayudar a entender el porqué del lapso en que tenemos noticias del “teatro franciscano”.

En Nueva España, la celebración obligatoria, bajo pena de pecado mortal, de las fiestas del calendario religioso —fiesta religiosa en donde la actividad principal era la de la misa, a la que se le sumaban, para enaltecer la festividad, procesiones y “representaciones teatrales”— ofrecía ocasiones, precisamente para las “representaciones teatrales”. De acuerdo con las doce fiestas de guardar a las que estaban obligados los naturales, según el *Confesionario mayor* de Molina —la natividad de Jesús; la circuncisión (año nuevo); la epifanía (pascua de los reyes); la resurrección de Jesucristo (pascua de resurrección); la ascensión (subida de Jesucristo a los cielos); Pentecostés (subida del espíritu santo, pascua de espíritu santo); Corpus Christi (fiesta del santísimo sacramento), la natividad de la Virgen María, la anunciación (el saludo de San Gabriel a la Virgen María), la purificación (la bendición de las candelas), la asunción (subida de la Virgen María a los cielos), la fiesta de los apóstoles San Pedro y San Pablo (Molina 1984, 27 v - 28 r.)—, encontramos que seis de ellas (Natividad, Epifanía, Asunción de la Virgen, Pascua de Resurrección, San Pedro y San Pablo y Anunciación) incluyeron, de acuerdo con los documentos, “representaciones teatrales”. La fiesta tenía lugar en la iglesia, el atrio, y sus alrededores.

El conocimiento que tenemos hoy del “teatro franciscano” de tema bíblico⁸ proviene de dos fuentes principales: de las descripciones de “representaciones teatrales” gracias a los textos de los propios misioneros, y de los “textos dramáticos” conservados. En el caso de los “textos dramáticos”, normalmente, no se señala la ocasión en que fueron representados, fiesta que, en ocasiones, es posible deducir a partir del tema de la pieza. Entre estos textos, hay algunos que, ya por su asunto ya por la similitud del “título” de la obra⁹ con la descripción de alguna “representación”, algunos estudiosos han buscado asociar entre sí, identificaciones que no se han podido probar con certeza.

Algunos de estos textos dramáticos incluyen una especie de “acotaciones” o “rúbricas”¹⁰ que ofrecen indicaciones sobre lo que ocurre o debe ocurrir en la “representación teatral”. Atendiendo a estas “acotacio-

8 No incluyo aquí las obras que se editaron en el segundo volumen del teatro náhuatl de Horcasitas (Sten 2004): *La educación de los hijos*, *El mercader* y *Las ánimas y los albaceas*.

9 Muchos de los “textos dramáticos” franciscanos se conocen hoy por un título facticio, dado a las obras por los estudiosos.

10 Rúbrica es “En el estilo eclesiástico [...] la ordenanza y regla que enseña la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia, en los Oficios Divinos y funciones sagradas. Llámase rúbrica por el colorido rubro ò encarnado, con que comúnmente suele estar

nes”, es posible suponer que algunos autos del “teatro franciscano” se llevaran a cabo — de forma parcial o total, según la obra — de forma similar a lo que arriba se ha señalado que es un “drama litúrgico”: una “manifestación teatral” incluida dentro del rito de la misa como parte opcional no obligatoria de la liturgia. En estas circunstancias, algunas “manifestaciones teatrales” franciscanas podrían ser parte del rito religioso, aspecto que matizaría la noción de “representación teatral”, en tanto que la puede proponer como una actividad de la liturgia.

El corpus dramático y las noticias que se conservan sobre dramas y “representaciones teatrales” franciscanas no son abundantes. En relación con el asunto de este trabajo, obras dramáticas y noticias ofrecen, sin embargo, algunos casos que pueden ser ejemplos útiles en relación con los primeros pasos para el estudio del tema que nos ocupa.

El rito de la misa, el oficio divino y el teatro

Atendiendo a las descripciones de algunas “representaciones” y a las “acotaciones” en los “textos dramáticos”, es posible identificar dos grupos: uno en donde hay referencias directas al rito de la misa, y otro, en donde, a partir de los pasajes musicales de orden religioso es posible deducir alguna relación con una ceremonia litúrgica, particularmente con el Oficio Divino.¹¹ Así, dentro del primer grupo se encontrarían las siguientes modalidades:

escrita en los Missales, Breviarios y otros libros Eclesiásticos” (*Real Academia Española*, 1737). La 22ª. edición del *Diccionario de la Real Academia Española* especifica: “Cada una de las reglas que enseñan la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia católica en los libros litúrgicos” (*Real Academia Española*, 2001).

11 “Oficio Divino. Oración oficial y pública de la Iglesia, cuyo rezo es obligatorio para todos aquellos que tienen Órdenes mayores (subdiáconos, diáconos y sacerdotes), y para todos los religiosos de profesión solemne, quienes están obligados a recitarlo en coro. Consiste en salmos, himnos, oraciones y pasajes de la Biblia, de los Padres y Doctores de la Iglesia, dispuestos en forma que se recite una serie de ellos cada día del año eclesiástico. Está, además, dividido en ocho partes correspondiente a las divisiones del día que se observaban entre los primeros cristianos. Las Horas (como se llaman las partes del Oficio) y el tiempo aproximado para recitarlas son los siguientes: *Maitines*, en la mañana temprano; *Laudes*, al amanecer; *Prima*, a las seis de la mañana; *Tercia*, a las 9; *Sexta*, al mediodía; *Nona*, a las 3 de la tarde; *Vísperas*, de 4 a 6; *Completas*, antes de acostarse. [...] El texto del Oficio Divino y las direcciones para recitarlo se encuentran en el *BREVIARIO*” (*Diccionario católico*, 218). El *Breviario* es “El libro que contiene las oraciones y las rúbricas del Oficio Divino [...] Contiene también el Oficio de la Virgen, el Oficio de Difuntos, y generalmente cualquiera otro oficio adicional que pueda necesitarse para fiestas especiales o locales. El título, que propiamente pertenece al libro que contiene el Oficio, se usa indistintamente por el de Oficio Divino” (*Diccionario católico*, 42).

I. Las instrucciones para la “representación” especifican que parte de la acción se desarrolla dentro de la iglesia, y que alterna con el rito de la misa. En la *Adoración de los reyes*, se dice que los reyes:

Entrarán a la iglesia. Caminarán muy lentamente, como señores. Se arrodillarán al pie del altar, donde se está diciendo la misa. Y en el Evangelio, cuando haya terminado el Credo, saludarán reverentemente al amado y glorioso Niño Divino, con sus oraciones. Comienza: [...] (Horcasitas 1974, 273).

En esta obra, el Cuadro XVI,¹² que es al que da inicio esta “acotación”, y posiblemente el Cuadro XVII, es clara la “acción teatral” de la obra como parte de la sección de la “liturgia de la palabra” de la misa. Esta acción (caminar, arrodillarse, saludar, hablar) posiblemente formara parte del “ofertorio”.¹³ Los reyes se dirigen al recién nacido con respeto y mediante textos que recuerdan las formas literarias de los antiguos *huehuetlatolli* indígenas. Después de la intervención de los reyes, en donde han ofrecido sus regalos a Jesús: oro, incienso y mirra — además de sus corazones, almas y vidas —, el rito de la misa continúa. Las “acotaciones”, en esta obra, para introducir los textos que deben decir los “actores”, normalmente, emplean las palabras “hablará”, “dirá”, “llamará”. Conviene observar, en relación con este aspecto, que la “acotación” del Cuadro XVI emplea la palabra española “oraciones”, en el texto en náhuatl (Horcasitas 1974, 272), para referirse a los textos que recitan los reyes. El modo de nombrar estos textos sugiere que su sentido y su intención verbalizan un sentimiento real por parte de quienes los enuncian y que, por lo tanto, de algún modo, en este momento, la ficción teatral — que hay en el resto de la obra — se suspende para pasar a ser parte de la liturgia misma de la misa. El auto concluye después del fin de la misa: “*Cuando haya terminado la misa, llamará a San José. El Ángel lo aconsejará. Dirá: [...] (Horcasitas 1974, 277).*” Agreguemos que *La Adoración de los reyes* es una de las pocas obras novohispanas que permiten afirmar que el interior de una iglesia llegó a emplearse como recinto de una parte de una “representación teatral”, con las salvedades que vengo señalando. Es posible que en la *Comedia de los reyes* ocurra algo similar a lo que he señalado para la *Adoración de los reyes*,

12 Siempre que hable de “cuadros” en este texto, lo hago siguiendo la división de las obras en “cuadros” que hizo Horcasitas en su edición de 1974.

13 “Parte de la Misa que va del *Credo* al Prefacio, durante la cual los elementos del sacrificio (pan y vino) se ofrecen a Dios. [...] En los primeros siglos era cantado por el coro mientras los fieles hacían sus ofrendas de pan y de vino para la Misa, donativos para el sostenimiento del clero, etc.” (*Diccionario católico*, 217).

sin embargo en las “acotaciones” sólo se indica “Aquí se encaminarán a la iglesia” y “Llegarán. Se arrodillará San Gaspar. Dirá su oración” (Horcasitas 1974, 313), por lo tanto no se especifica si entran a la iglesia, ni se hace mención de la misa.

II. La “representación” precede a la misa. En *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* se señala: “[...] luego en allegando antes de la misa, en otro cadalso, [...] representaron la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel [...]” (Motolinia 2001, 88). Sobre esta “representación”, y citando la obra de Motolinia, Las Casas dice que “[...] representaron la visitación de nuestra Señora a Sancta Isabel y acabaron muy devotamente cantando la (sic) Magnificat por canto de órgano”¹⁴ (Las Casas 1967, I, 333). Según Horcasitas, “El *Magnificat*, como el *Te Deum* era cantado frecuentemente al final de un acto litúrgico [...]” (Horcasitas 1974, 242). Si con el texto de Las Casas, entendemos que la “conclusión” de esta “representación” se hizo con el *Magnificat*, ello permite suponer que: 1. el cántico le otorgaba a la “representación teatral” un carácter litúrgico y, preparaba a los fieles para la misa en la festividad de San Juan Bautista (24 de junio); y 2. si en el siglo XVI el *Magnificat* debía entonarse en Vísperas, la “representación” pudo haberse llevado a cabo entre las cuatro y las seis de la tarde.

III. La “representación” sucede a la misa. Sobre *La natividad de San Juan*, el texto de Motolinia indica: “Después de misa se representó la Natividad de San Juan [...]” y agrega “Acabóse este auto con *Benedictus Dominus Deus Israel* [...]” (Motolinia, 88). Horcasitas señala que: “El himno que comienza con las palabras / *Benedictus Dominus Deus Israel*, / *quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae* / es cantado en el oficio de tinieblas en miércoles santo, en el oficio de muertos y, en los monasterios a la hora de *Laudes*” (Horcasitas 1974, 245), aunque entonarlo en *Laudes* parece no ser obligatorio.¹⁵

14 “**Magnificat**. Primera palabra y título del cántico o canto de la Santísima Virgen María. Fue (sic) su respuesta gozosa a la salutación de su prima Santa Isabel, a quien ella había ido a visitar. Este cántico es el primero de los del Nuevo Testamento y se relaciona con el Antiguo [...] del cual deriva el tema de los atributos de Dios: su Misericordia, Providencia y Fidelidad. / El Magnificat se recita diariamente en las Vísperas [...]” (*Diccionario católico*, 180).

15 “It is probably due to the first part of the canticle, as a song of thanksgiving for the coming of the Redeemer, that it finds an appropriate place in the office of the Church every morning at Lauds. [...]. According to Durandus, the allusion to Christ’s coming under the figure of the rising sun had also some influence on its adoption. It is also used in various other liturgical offices, notably at a funeral, at the moment of interment, when words of thanksgiving for the Redemption are specially [sic] in place as an expression of Christian hope” [<http://www.newadvent.org/cathen/02473a.htm>].

Conviene observar, hasta aquí, y tomado en cuenta el punto anterior, la sucesión de “representación”, misa, “representación”. A partir de los textos en la obra de Motolinia y Las Casas entiendo que no se trata de una serie de manifestaciones aisladas unas de las otras sino que forman una unidad y, quizá, que no hay reposo entre una y otra actividad, entre las que, además, se intercala la procesión. Como en el caso de la “representación” de “la visitación de nuestra Señora a Sancta Isabel”, *La natividad de San Juan*, como hemos visto, también concluye con un himno litúrgico. Este conjunto —al que en rigor habría que agregar la primera de las cuatro “representaciones” de que habla el texto de Motolinia: “la anunciación de la Natividad de san Juan Bautista hecha a su padre Zacarías” (Motolinia 2001, 88) la cual concluyó “[...] con un gentil motete en canto de órgano” (Motolinia 2001, 88)— por su temática, su orden, la ocasión de la fiesta, la procesión, las dos “representaciones” que terminan con himnos litúrgicos entre las cuales se encuentra la misa, parecen formar un solo cuerpo ceremonial de carácter litúrgico que integra el Oficio Divino, la misa y la “representación teatral”, actividades todas ellas que demandaban, de acuerdo con uno de los motivos principales de la fiesta religiosa, la devoción de los fieles.¹⁶

En relación con la hora del día en que se representaron las obras y el tiempo empleado para todo el ceremonial, es posible suponer que cada una de las cuatro “representaciones teatrales” que se mencionan tuvieran una duración de una hora por obra,¹⁷ y, de este modo, quizá, en atención al Oficio Divino, que el ceremonial se iniciara alrededor de las doce del día, en la *Sexta* (con la anunciación de la Natividad de san Juan Bautista) y, si *Benedictus Dominus Deus Israel* fue, efectivamente, entonado en *Laudes* (al concluir la Natividad de San Juan), que la ceremonia terminara entre las tres y las seis de la mañana del día siguiente, hora de comer, según se dice en la obra de Motolinia.¹⁸

16 “[...] 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 [...] Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora [...] que se tardó tanto como en el primero” (Motolinia 2001, 88).

17 Ver la nota anterior.

18 “Acabóse este auto con Benedictus Dominus Deus Israel, y lo parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo llevaron presentes y comidas de muchas maneras, que puestas (sic) la mesa asentáronse a comer que era ya hora” (Motolinia 2001, 88).

IV. La entonación de himnos religiosos propios del gradual¹⁹ como el *Christus factus est*²⁰ del Cuadro V de *El juicio final* que precede a la primera aparición de Jesucristo en escena (Horcasitas 1974, 579).

En cuanto al segundo grupo, encontramos los siguientes casos:

I. Se entonan himnos religiosos propios del Oficio Divino: 1. el *Te Deum*²¹ en *El juicio final*, al inicio del Cuadro VII (Horcasitas 1974, 581), canto laudatorio y de reconocimiento a Cristo con el que, en el auto, se arroja al Anticristo del espacio en donde tendrá lugar el juicio final; o en el *Sacrificio de Isaac*, Cuadro VIII (Horcasitas 1974, 221) que se canta una vez que Dios ha pedido a Abraham que sacrifique a su hijo Isaac, mandato que Abraham acepta. 2. Cánticos de *Maitines: Circumdedederunt me genitus mortis*, en *Caída de nuestros primeros padres*, en la escena en que Adán y Eva salen del paraíso; *Descendit angelus Domini ad Zachariam*: Lección 4, *Maitines* en la *Anunciación de la natividad de san Juan Bautista*. 3. Cánticos de *Laudes*: el *Benedictus Dominus Deus Israel*: al término de la “representación” de la *Natividad de san Juan*. En estos casos, la diferencia en relación con los himnos litúrgicos del Oficio Divino indicados arriba (modalidades segunda y tercera) consiste en que no se hace alusión a la celebración de la misa.

II. Entonación de música religiosa —el caso de los motetes— u oraciones no necesariamente litúrgicas, como el *Ave María* al término de *El*

19 En este caso convienen las siguientes aclaraciones sobre “gradual”: “Gradual Romano es el libro aprobado por la Iglesia que contiene la colección de los cantos usados en la Misa” (*Diccionario católico*, 127); “Parte de la misa que se reza entre la epístola y el evangelio” (*Real Academia Española* 1992).

20 “*Christus factus est* es parte del Gradual de la Misa en *Coena Domini* del Jueves Santo” (http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est).

21 “Cántico para dar gracias a Dios por algún beneficio” (*Real Academia Española* 2001). “*Te Deum* [en latín: A ti, Dios, primeras palabras del cántico] es un himno tradicional de alegría y agradecimiento, y es uno de los primeros himnos cristianos. Se utiliza en el Oficio Divino, en la Liturgia de las Horas fuera de Cuaresma, a diario en las octavas de Navidad y Pascua (el día de Navidad y los siete días siguientes forman parte de la Octava de Navidad), y en las solemnidades y días festivos. También se canta de vez en cuando en la acción de gracias a Dios por alguna bendición especial (por ejemplo, la elección de un papa, la consagración de un obispo, la canonización de un santo, la profesión de un religioso, la publicación de un tratado de paz, una coronación real, etc.) El coro y la congregación cantan el himno estando de pie, incluso cuando el Santo Sacramento es expuesto, pero se arrodilla luego durante el verso ‘*Te ergo quaesumus...*’. / Su título original era *Te Deum Laudamus*. También se le conoce como *Hymnus Ambrosianus* (Himno de Ambrosio) y en el Breviario romano se titula ‘Hymnus SS. Ambrosio y Agustina’. La tradición dice que fue compuesto espontáneamente y cantado alternadamente por estos santos en la noche del bautismo de San Agustín (A.D. 387)” (http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Te_Deum).

juicio final (Horcasitas, 593), o el famoso villancico en español con el que termina la “representación” de *Cáida de nuestros primeros padres*: “Para que comía / La primer casada, / Para que comía / La fruta vedada. / La primer casada / Ella y su marido, / A Dios han traído / En pobre posada / Por haber comido / La fruta vedada” (Motolinia 2001, 93).

En relación con los ejemplos mencionados habría que hacer, por supuesto, un seguimiento puntual, muy riguroso, de los usos del rito de la liturgia y de las horas canónicas según las normas de los ritos católicos hispanos, o incluso novohispanos del siglo XVI, y a partir de su conocimiento, entre otros asuntos, de la posibilidad o no de entonar los cánticos (propios de la misa o del Oficio Divino) fuera del momento del día, de la ceremonia, o de la fiesta en la cual normalmente se cantaban.²² En este primer acercamiento, en los ejemplos revisados, como he señalado, encontramos que hay himnos de *Maitines* y de *Laudes*, lo cual sugiere, como se ha dicho, que las “representaciones teatrales” pudieran haberse realizado en los momentos del día en que se entonaban los cánticos, a la luz del día o en la oscuridad de la noche, y en sus matices en el alba, la mañana, el mediodía, la tarde, el crepúsculo, la noche, partes del día que son dueñas, en los ritos litúrgicos, en los de la fiesta y en las “representaciones”, de un alto valor simbólico unido al sentido del acto que se ejecuta.

En la fiesta religiosa franciscana, en Nueva España en el siglo XVI, encontramos pues tres manifestaciones que exigen “el encuentro de presencias, el convivio o reunión social”: la misa, la procesión y la “representación teatral”. Siguiendo a Dubatti, encontramos que:

22 En relación con las tradiciones y las modificaciones de las prácticas litúrgicas cristianas, Ottosen apunta: “Because the liturgy is constantly changing throughout the ages even within local areas, the scholar must know what tradition it represents and where it departs from it. This is the reason why structures mean so much in our discipline. What characterises [sic] one local tradition can only be revealed through comparison with the neighbouring [sic] liturgies. The late Dom B. Botte, the founder of the Liturgical Institute in Paris, used to put it this way: ‘On ne sait jamais ce qu’on veut trouver, il faut commencer de chercher, il faut commencer avec les sources.’ This point of departure has been the mark of the French school ever since A. Baumstark’s *La liturgie comparée. Principes et méthodes pour l’étude historique des liturgies chrétiennes* from 1940. (20) / A liturgical source is the written impact of a living tradition. This tradition has arisen through the adoption of the liturgy missionaries brought with them when they first came along and adjusted to local conditions. Later, this first tradition is modified under the influence of people representing the local tradition itself as well as from the outside. There was no uniformity within the liturgy as a whole in the Middle Ages. / On the other hand, not all parts of the liturgy are subject to changes at an equal rate. In general, the most sacred parts of the liturgy [...] are the most stable, while the marginal parts of the liturgy exhibit the greatest number of variants” (Ottosen, 20-21).

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son: [1] el acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente de [2] el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, frente a cuyo advenimiento se produce [3] el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. / El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de espectación [sic] no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de espectación [sic] no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético (Dubatti s/a, 59).

En el caso de la “representación teatral” franciscana si bien podemos identificar los dos primeros momentos de constitución, el tercero “el acontecimiento de constitución del espacio del espectador”, y en este sentido, su constitución “teatral”, parecería estar sujeta, de algún modo, a la naturaleza, o no, del acto litúrgico y de la “representación” teatral; al estado de la evolución de presencia de “representaciones teatrales” en el contexto de la fiesta religiosa en Nueva España en el siglo XVI. ¿De qué manera se ofrece lo que llamamos “representación teatral”, en el caso de la escena de la *Adoración de los reyes*, por ejemplo? ¿Es parte de la liturgia de la misa? Cuando se entonan los cánticos del oficio divino ¿se ejecutan como mero “arte” que no suspende la “representación teatral” para pasar a la realidad de referencia, a la “vida”? Para los fieles que asisten al acto litúrgico ¿hay conciencia del paso de una realidad a otra, si es que ésta se plantea?, ¿la hay para los frailes?, ¿se trata de un fenómeno de confluencia de arte y vida que crea una manifestación híbrida? Los “textos dramáticos” de tema bíblico que se conservan ¿podían representarse o fueron representados fuera del contexto de una fiesta religiosa? ¿Estamos ante “manifestaciones teatrales” que pensamos como unidades, pero que se llevaban a cabo en secciones que hacían evidente la separación entre el acto litúrgico y la experiencia teatral, y que, en conjunto se proponían la educación y la promoción de la fe de los espectadores-creyentes?

A la vista de estas preguntas, me parece que el “teatro franciscano” de Nueva España está necesitado de acercamientos que contribuyan a profundizar en la naturaleza de estas “manifestaciones teatrales” y la tensión entre liturgia y espectáculo teatral. Conviene tener en cuenta que en el periodo en que en Nueva España se hacen las primeras “representaciones teatrales” de tipo europeo — las del «teatro franciscano» —, en la década de los 1530, al otro lado del océano, en España, es hacia la década de 1540 cuando se tienen las primeras noticias del surgimiento de la profesión del actor, y que para el teatro español, el siglo XVI “[...] es una etapa

de experimentación, de coexistencia de variadas formas de espectáculo, que dan lugar a ensayos dramáticos diversos, y a veces divergentes, no siempre fáciles de reducir a categorías homogéneas" (Ferrer Valls 2003, 240). Las primeras "manifestaciones teatrales" en Nueva España, además son continuación de la tradición "teatral" religiosa medieval.

A la vista de límites que parecen borrarse entre "teatro" y "liturgia", el problema no radica en aplicar a las "manifestaciones teatrales" franciscanas la categoría de teatro, sino en penetrar en la concepción, la función y el modo de ejercicio de este "teatro", y en la expectativa, por parte de los franciscanos organizadores, de recepción del hecho por la comunidad que asistía a la "representación".

En esta muy somera revisión de algunos casos del "teatro franciscano", los problemas en torno al "drama litúrgico" y al teatro religioso, y su presencia, forma, sentido y desarrollo en Nueva España cuestiona e insiste en la necesidad de nuevos acercamientos y perspectivas que amplíen nuestro conocimiento del modo en que el teatro se ha producido en nuestro país, y de la incidencia que ha tenido en la evolución de la diversidad de nuestras manifestaciones teatrales.

Bibliografía

- Álvarez Pellitero, Ana María, ed. 1990. *Teatro medieval*. Madrid: Espasa Calpe, (Colección Austral, 157).
- Aracil Varón, María Beatriz. 1999. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España*. Roma: Bulzoni Editore.
- Astey V., Luis. 1992. *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*. México: El Colegio de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Instituto Tecnológico Autónomo de México.
- Berger, Blandine-Dominique. 1976. *Le drame liturgique de Pâques. Liturgie et pâques*. Paris: Editions Beauchesne.
- Carreter, Fernando Lázaro. 1997. *Teatro medieval*. Castalia: Madrid, 1997 (1a. ed. 1958).
- Casas, Fray Bartolomé de las. 1967. *Apologética historia sumaria*. 3a. ed. 2 vols. Editado por Edmundo O'Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1).
- Castro Caridad, Eva. 1996. *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 193).
- Castro [Caridad], Eva, ed. 1997. *Teatro medieval. 1. Drama litúrgico*. Barcelona: Crí-

Octavio RIVERA KRAKOWSKA
tica, (Páginas de Biblioteca Clásica).

- "Christus Factus Est", *Cecilia*. Recuperado el 8 de noviembre de 2010 de http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est
- Corbin, Alain, ed. 2008. *Historia del cristianismo*. Barcelona: Ariel.
- "Diccionario católico". 1958. *Sagrada Biblia*. Chicago: La Prensa Católica, pp. 1-314. [La obra tiene varias numeraciones de páginas. El "Diccionario..." aparece al final del libro con numeración independiente de páginas].
- Dubatti, Jorge. S/A. "Teatro y cultura viviente", *Armas y Letras* 58: 56-65.
- Ferrer Valls, Teresa. 2003. "La representación y la interpretación en el siglo XVI." En: *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, pp. 239-267. Madrid: Gredos, (vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro).
- García Icazbalceta, Joaquín. 1896. "Representaciones religiosas de México en el siglo XVI", *Obras, Tomo II*. México: Imp. de V. Agüeros, pp. 307-368. (Reimpresión del texto que precede a la edición de García Icazbalceta de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava en 1877).
- Horcasitas, Fernando. 1974. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*. Prólogo de Miguel León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17).
- Huerta Calvo, Javier, dir. 2003. *Historia del teatro español. I*. Madrid: Gredos.
- Massip, Francesc. 1992. *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, (Biblioteca de Divulgación Temática, 59).
- Molina, Fray Alonso de. 1984. *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana (1569)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Motolinia, Fray Toribio de Benavente. 2001. *Historia de los indios de la Nueva España. 7a. ed.* Editado por Edmundo O'Gorman. México: Porrúa (Sepan Cuantos, 129).
- Ottosen, Knud. 2001. *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. 1997. *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica, (Páginas de Biblioteca Clásica).
- Real Academia Española. 1737. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rubial García, Antonio. 2000. *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1996).

- Shergold, N. D. 1967. *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Sten, María y Germán Viveros, eds. 2004. *Teatro náhuatl, II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- "Te Deum", *Cecilia*. Recuperado el 8 de noviembre de 2010 de http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est
- Ward, Bernard. 1907. "The Benedictus (Canticle of Zachary)". *The Catholic Encyclopedia*, vol. 2. New York: Robert Appleton Company. Página consultada el 15 de noviembre de 2010. <http://www.newadvent.org/cathen/02473a.htm>