

Cuando el sermón se vuelve teatro: el sacrificio de Isaac en el contexto evangelizador novohispano

Mónica Ruiz Bañuls

el teatro llevado a cabo por los franciscanos en Nueva España durante siglo XVI obedeció a objetivos muy concretos de adaptación del cristianismo a un entorno del todo nuevo y, por tanto, quedó determinado por los planteamientos y problemas propios de la llamada “conquista espiritual”¹. En este sentido, las implicaciones no sólo religiosas sino también culturales e ideológicas de esta dramaturgia se presentan como un elemento destacado en el complejo proceso de aculturación que supuso todo el proceso evangelizador.

Desde este planteamiento quiero acercarme en el presente trabajo a la representación teatral que ha llegado hasta nosotros con el título de *El sacrificio de Isaac*, obra que se presenta, sin duda alguna, como ejemplo y testimonio sorprendente del surgimiento de la mentalidad novohispana. El sincretismo que manifiesta esta pieza, tanto en los aspectos literarios como en los dramáticos y espectaculares, nos ofrece la posibilidad de reconocer en ella la génesis de lo que, en muchos aspectos, es ahora la teatralidad mexicana.

El teatro como medio de difusión ideológica

Ya en las primeras décadas de la Colonia, las representaciones teatrales se convirtieron en un método complementario a la predicación franciscana y decisivo en toda labor evangelizadora. No podemos obviar que los frailes llegados a Nueva España se encontraron con una situación ya establecida que favorecía enormemente esta tarea: un

territorio con una floreciente cultura (la azteca) en la que la espectacularidad era parte esencial de las numerosas celebraciones festivas de carácter ritual que marcaban la vida de este pueblo indígena².

De este modo, a la conquista territorial del Nuevo Mundo le sucedió otra, la espiritual, en la que el teatro, como medio de difusión ideológica, desempeñó una labor determinante. Como ha explicado la investigadora María Sten:

La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida en que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual de México lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar³.

Toda la labor de los misioneros que llegaron a Nueva España tras los pasos de Cortés estuvo subordinada a la inmediata cristianización de los naturales. Dicho propósito implicaba un doble objetivo: en primer lugar, extirpar la idolatría y convencer al indígena para la aceptación de la fe cristiana y, a continuación, insertarlo plenamente en la nueva religiosidad a través de la catequesis y la práctica sacramental. Sin embargo, los naturales se negarían durante años a escuchar los sermones de los religiosos. Fue uno de los primeros frailes llegados a territorio novohispano, fray Pedro de Gante⁴, quien denunciaría esta situación en una carta escrita a Felipe II en 1558:

La gente común estaba como animales sin razón indomables, que no los podíamos traer al gremio y congregación de la iglesia, ni a la doctrina ni al sermón, sino huían en esto, que nunca, como tengo dicho, los pudimos atraer, sino que huían como salvajes de los frailes, y mucho más de los españoles⁵;

señalando a continuación la solución para darse a entender con los naturales:

[...] mas por la gracia de Dios empecelos a conocer, y entender sus condiciones y quilates, y cómo me debía haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos; [...] y como vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse un cantar muy solemne sobre la ley de Dios y de la fe, cómo Dios se hizo hombre por salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura y entera [...]⁶.

Se iba a iniciar de este modo la mezcla de teatralidad indígena y doctrina cristiana que caracterizaría todo el teatro evangelizador de las primeras décadas del siglo XVI.

Así pues, podemos observar cómo en el proyecto evangelizador de Nueva España ocupó un lugar de primer orden el rescate de elementos de la tradición teatral y retórica prehispánicas que, unidas al recuerdo de los temas y formas teatrales de la Europa medieval⁷, dieron origen al drama misionero: una nueva forma de transmisión de las verdades cristianas para un público que no estaba preparado para el tono elevado y moralizante de la homilética clásica misionera. Como ha señalado Othón Arróniz, el teatro de evangelización surge precisamente de esa total indiferencia mostrada por los indígenas hacia la nueva religión, “motivada en los primeros años de la conversión por una carencia: la dificultad de expresión encontrada por los misioneros ante las barreras de las lenguas indígenas”⁸.

El Sacrificio de Isaac: un perpetuo sermón

No sabemos con seguridad si el texto de *El sacrificio de Isaac*, publicado en 1899 por Del Paso y Troncoso⁹ y en 1974 por Fernando Horcasitas¹⁰, es el de la obra a la que hace referencia el misionero franciscano fray Toribio de Benavente Motolinía cuando describe las procesiones, fiestas y obras dramáticas que se representaron en Tlaxcala en 1539. Después de haber descrito otras tres re-

presentaciones, el fraile sólo hace alusión a un auto final “que era el sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya tarde no se dice más de que fue muy bien representado”¹¹. Sin embargo, después de estudiar amplia y profundamente todas sus fuentes y referencias, Horcasitas llegó a la conclusión de que estamos ante un texto procedente de la más temprana época del teatro evangelizador del siglo XVI, ante “un evidente residuo de la pieza representada con este tema en las fiestas del *Corpus* de Tlaxcala en 1539”¹².

Esta pieza dramática refleja de modo privilegiado el anhelo franciscano de edificar e instruir a través del lenguaje común del teatro. Estamos ante una representación que es un fiel reflejo de la actitud y el comportamiento de los primeros evangelizadores, una pieza que en su conjunto, como ha señalado Robert Ricard, se puede considerar como un prolongado sermón “ora dogmático, ora moral”¹³. Veamos a continuación algunas de las características del drama misionero y su particular relación con la teatralidad náhuatl por medio del análisis de los aspectos más relevantes de esta obra.

El texto de *El sacrificio de Isaac* reproduce con significativas variantes el relato bíblico narrado en el *Génesis*¹⁴. Este episodio del Antiguo Testamento, además de enseñar la obediencia a Dios y a los padres, contiene un fuerte mensaje implícito contra el sacrificio humano, sin duda un excelente recordatorio para los nahuas del siglo XVI que no hubieran olvidado del todo las prácticas anteriores a la conquista. Teniendo esto presente, me detendré en aquello que considero uno de los aspectos más relevantes del texto: la modificación operada por los frailes de este material de origen bíblico para adaptarlo a sus propias exigencias evangelizadoras.

El primer grupo de siete cuadros del drama mexicano¹⁵ no reproduce ningún pasaje bíblico, estaríamos ante unas escenas inventadas que no aparecen en la narración veterotestamentaria. Sin embargo, cabe advertir que cuando el dramaturgo de *El sacrificio de Isaac* añade detalles originales en esta primera parte de la representación, apartándose del relato del Antiguo Testamento, incurre en ciertos anacronismos bíblicos¹⁶ que constatan el carácter añadido y, en mi opinión, improvisado de estos cuadros. Veamos algunos de los ejemplos más significativos.

Al final de la primera escena de la pieza teatral se nos presenta la preocupación de Sara por la enseñanza de su hijo Isaac. La mujer de Abraham

llora desconsolada porque si la educación correcta no hubiera sido asimilada por el joven implicaría una gran desgracia. El ángel del Señor, personaje recurrente en todo el teatro evangelizador, consuela a Sara diciéndole: “Tu plegaria ha sido escuchada en el cielo por el poder de la Santísima Trinidad”¹⁷. La visión del Dios Trinitario, que es Padre, Hijo y Espíritu Santo, es propia de los libros neotestamentarios, no de la época de los grandes patriarcas israelitas y mucho menos de los relatos del *Génesis*. Asimismo, en el cuadro tercero el dramaturgo nos presenta a Abraham mandando enérgicamente a sus criados que “preparen un gran convite para mis invitados allá en mi comedor, allí nos vamos a alegrar un poco”¹⁸. Por todos es sabido que Abraham, el gran patriarca de Israel, es un pastor nómada procedente del desierto arábigo que, como sus semejantes, vivía en tiendas de campaña al aire libre y que indudablemente no dispondrían de amplios comedores para las celebraciones.

Éstos y otros ejemplos evidencian que muchos de los textos del teatro evangelizador fueron alterados a criterio de los frailes; ahora bien, no dudo que a veces la intermediación y la organización de la representación exigían un cierto grado de improvisación que explicaría perfectamente la descolocación de ciertos datos bíblicos.

Si bien es cierto que los cuadros VIII-XII son los que reproducen el relato bíblico del *Génesis* 22, 1-19, cabe advertir que las omisiones y modificaciones del relato veterotestamentario que presenta *El Sacrificio de Isaac* en estas escenas resultan verdaderamente significativas. Veamos algunas de ellas.

Para evitar cualquier recuerdo de la poligamia recién extirpada, el autor del drama mexicano no duda en suprimir toda referencia a la relación de concubinato de Abraham con su esclava egipcia Agar o al parentesco mantenido entre Isaac e Ismael¹⁹. En ningún momento aparece claramente el patriarca israelita como padre de Ismael y tampoco Isaac es presentado como pariente de éste sino únicamente como hijo obediente y sometido a la voluntad de Dios y a la de su padre, opuesto a un “amiguito”, que tal lo define dirigiéndose a Ismael. Mientras que en la historia bíblica Agar y su hijo se presentan como la “otra familia de Abraham” perfectamente integrados en la sociedad judía y hacia los que el patriarca israelita manifiesta “una pena muy dura en sus entrañas”²⁰ cuando, obedeciendo a Yahveh, ha de expulsarlos del pueblo, en la re-

presentación no son más que dos sirvientes quejosos ante los que Abraham no siente ningún tipo de compasión. La esclava egipcia y su hijo encarnan en la pieza teatral náhuatl el prototipo del pagano relacionado con el mal, especialmente Ismael que, además de escuchar a Satanás²¹, no invoca en ningún momento el poder del Dios cristiano sino el poder del Sol²².

De igual modo, se evita de manera intencionada el episodio del sacrificio del cordero que sustituye a Isaac, suceso que se narra de modo explícito en el relato bíblico²³ y que ha sido suprimido por los frailes con el indudable propósito de no querer hacer revivir en la memoria del público indígena la costumbre de los sacrificios humanos y de animales que tanto caracterizaba los ritos prehispánicos. Había terminado la época de inmolaciones y muertes: el Dios cristiano no necesitaba sangre para seguir gobernando el mundo.

Por todo ello, es evidente que los misioneros, una vez escogido el tema y seleccionados los hechos, no dudan en modificarlos si su total representación resulta nociva en su proyecto evangelizador. Teniendo esto presente, no cabe duda que el uso de las Sagradas Escrituras en el *Sacrificio de Isaac* no responde a la utilización de un pasaje bíblico del que se puede extraer una enseñanza moral, sino, como ha señalado Beatriz Aracil, “a una enseñanza moral a través de un pasaje bíblico”²⁴. Considero que el matiz es importante porque explicaría las omisiones y modificaciones operadas en el texto y nos daría la clave para entender el verdadero papel de la Biblia en esta obra: la autoridad que reafirmaba la veracidad e importancia del mensaje moral que en la representación se estaba proponiendo.

Como he apuntado anteriormente, la tradición teatral y retórica náhuatl influyó de manera determinante en la conformación del teatro evangelizador en Nueva España durante las primeras décadas de la Colonia. El esfuerzo de adaptación al nuevo contexto americano que realizaron los misioneros franciscanos al componer estas obras implicó una importante presencia de referentes culturales indígenas que abarcaron, además de la lengua, diversos elementos de la puesta en escena e incluso del contenido de estas piezas teatrales, aspecto que se llevó a cabo gracias al aprovechamiento de un género literario prehispánico no teatral: *el huehuetlatolli*. El contenido y estilo de estos discursos, con su combinación de sermón, tono elevado y didáctico, se adaptaría perfectamente a las finalidades

de los dramas religiosos que los frailes españoles querían producir y, además, podría dar verosimilitud y accesibilidad a un mensaje que de otro modo resultaría ajeno.

De este modo, el *huehuetlatolli* se convirtió, en un corto espacio de tiempo, en un modelo de discurso idóneo para la predicación misionera y fueron sin duda su eficacia como herramienta pedagógica y su propio contenido moralizante los aspectos que justificaron el aprovechamiento que se hizo de él en determinadas obras del teatro evangelizador. Ahora bien, como ha explicado Beatriz Aracil, creo necesario considerar, además, algunas circunstancias que debieron favorecer esta utilización de los discursos morales prehispánicos en dichas representaciones:

[...] en primer lugar, tanto las primeras recopilaciones de los *huehuetlatolli* como los inicios del teatro evangelizador deben situarse en la década de 1530 y en el seno de la orden franciscana; en segundo lugar, al menos dos de los misioneros dedicados a la recopilación de estos discursos prehispánicos, fray Andrés de Olmos y fray Juan Bautista, fueron a su vez autores de piezas teatrales destinadas a la evangelización de los indígenas, por último, y en lo que respecta concretamente a fray Juan Bautista, resulta lógico pensar que este franciscano promoviera la inserción temática o estilística de los *huehuetlatolli* en las obras dramáticas, dado que [...] convirtió estos discursos en verdaderos “sermones cristianos”²⁵.

Considero que, en ninguna representación de las que hoy conservamos, aparece con más claridad que en *El sacrificio de Isaac* la identidad temática y estilística con los *huehuetlatolli* prehispánicos. Entre ellos, los pronunciados en los “ritos de pasaje” que tenían como trama esencial el de la obediencia que los hijos deben a los padres; dicha temática e incluso las expresiones con las que los padres se dirigen a sus hijos aparecen de modo paralelo en esta obra. Esta relación ha sido ya puesta de manifiesto por alguna parte de la crítica. Jerome Williams ha manifestado esta vinculación señalando que:

Hasta la interacción entre personajes y su comportamiento indican una especie de jerarquía social y familiar en que los hijos observan los consejos y la autoridad de sus mayores [...]. Dicho modelo que forma parte de la estructura y contenido didáctico del drama hace recordar las prescripciones del *huehuetlatolli*²⁶.

Si comparamos algunos fragmentos de los *huehuetlatolli* recogidos por Olmos y publicados más tarde por Bautista²⁷ y el texto de *El Sacrificio de Isaac* podremos observar la adaptación de este tipo de discurso al mensaje cristiano. No sólo la temática del auto coincide plenamente con el contenido de una de las modalidades más representativas de estas composiciones prehispánicas: los ritos de pasaje; una breve comparación nos permitirá comprobar que la similitud estilística de ambos es también evidente. Tomemos como ejemplo la “Exhortación con que el padre así habla, así instruye a su hijo para que bien, rectamente viva”: “Hijo mío, mi collar, mi pluma preciosa, has venido a la vida, has nacido, has venido a salir de la tierra, en la tierra del Señor Nuestro. Te forjó, te dio forma, te hizo nacer Aquel por quien se vive, Dios”²⁸; y las palabras que Abraham dirige a su hijo en la obra:

ABRAHAM: Tú que eres mi collar de oro amarillo, mi pulsera de jade, o collar de plata, mi amado hijo, ven! Al abrazarte me gustaría darte consuelo. Dios, el Padre Omnipotente, te creó a ti y a todas las criaturas de la tierra, tanto las visibles como las invisibles [...]. No vayas a pecar contra la amada, santa y soberana voluntad de Dios Nuestro Señor, ni contra los tres mandamientos que se refieren a Él. No quebrantes ninguno de ellos. Escribe esto firmemente en tu corazón. Recuerda que es tu hacedor y creador, el que te dio la vida²⁹.

Las semejanzas se repiten en otros fragmentos en los que, dados los límites de este trabajo, no me puedo detener. No obstante, considero que, lo verdaderamente importante de este tipo de discursos prehispánicos es que, a través de su incorporación en representaciones teatrales como *El sacrificio de Isaac*, los misioneros pretendieron mostrar el universo cultural cristiano. Esta afirmación vendría a contradecir la tesis de algunos críticos, como Armando Partida³⁰, para quien precisamente el valor de esta pieza radica en su conservación del imaginario prehispánico. Ahora bien, creo que no podemos olvidar que los frailes franciscanos reprodujeron los *huehuetlatolli* con una finalidad bien definida: la propagación de la fe católica. Prescindir de esta realidad es cerrarse a la comprensión global de unas obras que buscan, ante todo, transmitir conceptos de la cultura y literatura medievales europeas y, en particular, concepciones del cristianismo.

Conclusiones

El texto de *El sacrificio de Isaac* pone en evidencia cómo representaciones teatrales llevadas a cabo por los franciscanos en México durante el siglo XVI obedecieron a objetivos muy precisos de adecuación del cristianismo a un contexto del todo nuevo y, por tanto, quedaron determinadas por las preocupaciones propias de la evangelización. No hay duda que los religiosos, en este esfuerzo de adaptación al entorno americano, vieron favorecida su tarea misional con la incorporación de elementos culturales indígenas en su actividad dramática entre los que, como hemos podido comprobar en esta pieza teatral, la presencia de rasgos temáticos

y estilísticos de los *huehuetlatolli* se presentaba como un recurso eficaz e idóneo para la predicación evangelizadora.

Los misioneros comprendieron la singularidad cultural y religiosa de representaciones como *El sacrificio de Isaac*, convirtiéndolas de este modo en herramientas indispensables en la difusión del mensaje cristiano, con la ventaja de que, incluidas en un molde literario y ritual con referentes indígenas, dicho mensaje se entendería cabalmente mejor que con la formulación europea. Probablemente porque, entre la cruz y la espada, el sermón convertido en teatro de estos evangelizadores fue a la conquista espiritual lo que “los caballos y la pólvora a la conquista militar”³¹.

Bibliografía

Aracil Varón, María Beatriz, *El Teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni-Editore, 1999.

Arróniz, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979.

Duregon, Katia, “Fuentes y puesta en escena del *Sacrificio de Isaac* mexicano”, en Massip, Francesc, *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut de Teatre, 1996, págs. 353-358.

Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974.

La Biblia (Casa de la Biblia), ed. dirigida por Santiago Guijarro y Miguel Salvador, Madrid, PPC-Verbo Divino, 1992.

León-Portilla, Miguel y Librado Silva Galeana (eds.), *Testimonios de la antigua palabra*, Madrid, Historia 16, 1990.

Partida, Armando, “*El sacrificio de Isaac: ¿colonización o integración escénica de dos culturas?*”, en *América Latina. Historia y Destino. Homenaje a Leopoldo Zea*, México, UNAM, 1992, vol. I, págs.137-150.

Potter, Robert, “Abraham y el sacrificio humano: la exfoliación del drama medieval en el México azteca”, en Sten, María, *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio de la evangelización en el siglo XVI*, México, CONACULTA-UNAM, 2000, págs. 219-226.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual*, México, FCE, 1986.

Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl; el Olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas, 120), 1974.

Williams, Jerome, *El teatro de México colonial. Época misionera*, New York, Peter Lang, 1992.

¹ Término acuñado por Robert Ricard en su fundamental trabajo *La conquista espiritual de América*, México, FCE, 1986.

² Para un panorama general y sintético de este tipo de representaciones y su influencia en la aparición del teatro evangelizador, véase Beatriz Aracil Varón, *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999, págs. 144-180.

³ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl; el Olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas, 120), 1974, pág. 13.

⁴ Sobre la labor de Fray Pedro de Gante en Nueva España, véase Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados durante la época colonial*, México, Porrúa, págs. 55-125, y Paula Alegría, *La educación en México antes y después de la conquista*, México, Secretaría de Educación Pública, 1963, págs. 61-111.

⁵ “Carta de Fray Pedro de Gante al Rey Felipe II”, en Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941, vol. II, pág. 214.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Sobre los antecedentes del teatro evangelizador en Nueva España véase Francesc Massip, *El teatro medieval*, Barcelona, Montesinos, 1992. Para un estudio específico de los rasgos del teatro medieval que después serán aprovechados en el teatro evangelizador novohispano véase Beatriz Aracil, *ob. cit.*, págs. 183-288.

⁸ Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, pág. 31.

⁹ Francisco del Paso y Troncoso (ed.), “Sacrificio de Isaac”, *Biblioteca náhuatl*, Vol. I, Cuaderno 1, Florencia, Tipografía de Salvador Landi, 1899.

¹⁰ Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974, págs. 209-267.

¹¹ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los Indios de Nueva España*, Madrid, Castalia, 1985, I, cap. 15, pág. 207.

¹² Fernando Horcasitas, *ob. cit.*, pág. 222. Horcasitas analiza con detalle las razones que justifican su datación.

¹³ Robert Ricard, *ob. cit.*, pág. 512.

¹⁴ Gén. 22, 1-19.

¹⁵ Véase *El Sacrificio de Isaac*, cuadros I-VII, págs. 251-259. Ésta y las demás citas de la obra se tomarán de la edición del texto realizada por Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, cit. A partir de ahora se citará únicamente el título y la página.

¹⁶ Desapercibidos por la crítica que ha abordado con detenimiento el estudio de esta pieza dramática. Véase por ejemplo los trabajos de Armando Partida, “*El sacrificio de Isaac: ¿colonización o integración escénica de dos culturas?*”, en *América Latina. Historia y Destino. Homenaje a Leopoldo Zea*, México, UNAM, 1992, vol. I, págs. 137-150, o Robert Potter, “*Abraham y el sacrificio humano: la exfoliación del drama medieval en el México azteca*”, en Sten, María, *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio de la evangelización en el siglo XVI*, México, CONACULTA-UNAM, 2000, págs. 219-226.

¹⁷ *Sacrificio de Isaac*, cuadro I, pág. 252.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 255.

¹⁹ Gén. 16, 1-16.

²⁰ Gén. 21, 11.

²¹ Una referencia común en todo el teatro evangelizador.

²² Véase *El Sacrificio de Isaac*, cuadro IV, pág. 255.

²³ Gén. 22, 9-14.

²⁴ Beatriz Aracil, *ob. cit.*, pág. 412.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 175.

²⁶ Jerome Williams, *El teatro de México colonial. Época misionera*, New York, Peter Lang, 1992, pág. 227.

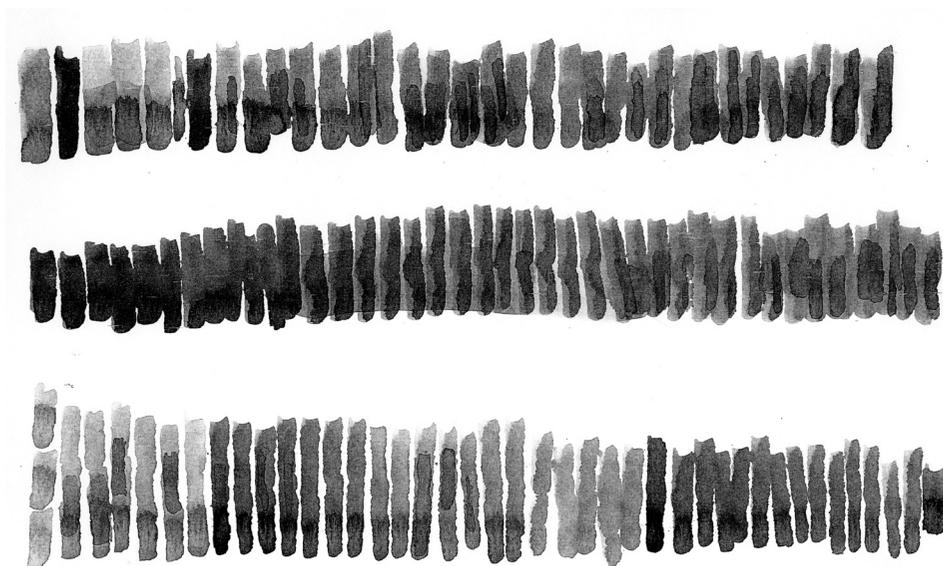
²⁷ Traducidos por Miguel León Portilla y Librado Silva Galeana en *Testimonios de la antigua palabra*, Madrid, Historia 16, 1990.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 37.

²⁹ *El sacrificio de Isaac*, cuadro III, pág. 254.

³⁰ Armando Partida, “*El sacrificio de Isaac: ¿colonización o integración escénica de dos culturas?*”, *cit.*

³¹ María Sten, *ob. cit.*, pág. 13.



III-VI

