

DEL MICTLAN AL INFIERNO:  
EL SINCRETISMO RELIGIOSO EN *LA CONVERSIÓN DE  
SAN PABLO*, PIEZA TEMPRANA DEL TEATRO DE  
EVANGELIZACIÓN NOVOHISPANO

*Paloma Vargas Montes*  
GRISO-Universidad de Navarra

El 13 de mayo de 1524 el húmedo y caluroso puerto de San Juan de Ulúa recibió a los doce franciscanos escogidos de la provincia de San Gabriel de Extremadura para dar inicio formal a la evangelización de la Nueva España. Confesores doctos, predicadores, sacerdotes y hermanos legos, los doce recorrieron descalzos el camino desde el Golfo de México hasta la meseta central. Tras un mes de viaje, fueron recibidos por Hernán Cortés, quien ya había gestionado el primer encuentro de carácter religioso entre los mundos: un coloquio entre los sabios nahuas y los franciscanos. El famoso coloquio recogido por fray Bernardino de Sahagún.

En aproximadamente una semana, los franciscanos se documentaron arduamente sobre el sistema de pensamiento náhuatl: lengua, dioses, ritos. La investigación era indispensable: se enfrentaban a los líderes espirituales del pueblo que buscaban evangelizar. Vencer la resistencia de los sabios nahuas era, en definitiva, el primer paso en la evangelización de los mexicanos. Llegado el momento del encuentro, los franciscanos argumentaron a partir de los dogmas de la religión cristiana y condenaron como idolatría el sistema de creencias náhuatl, con especial énfasis en el politeísmo y la práctica del sacrificio humano. Después de la discusión, el encuentro culminó con la abjuración de los sabios aztecas, quienes pidieron el bautismo. La conquista espiritual había comenzado.

Partimos de este pasaje clave de la historia de la evangelización novohispana con el propósito de subrayar la importancia que tuvo para los órdenes mendicantes, en especial para los franciscanos, el

Vargas Montes, P., «Del Mictlan al infierno: el sincretismo religioso en *La conversión de San Pablo*, pieza temprana del teatro de evangelización novohispano», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 283-291.

estudio y comprensión del mundo prehispánico. El principal objetivo de las monumentales obras que documentaron el mundo azteca, y por ende, el náhuatl, era en realidad la extirpación del antiguo culto y sus prácticas rituales —la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún y la *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme* de Diego Durán, son ejemplos de ello.

En las primeras décadas de la evangelización ocurre un proceso de aculturación recíproco en el que los misioneros se indianizaron al punto de rescatar la memoria pagana, en su afán de extirpación de idolatrías, mientras que los indígenas se cristianizaron, conservando su cultura y parte de sus creencias. En la conversión encontramos un fenómeno de etno-resistencia, en el que se perpetúan las costumbres mesoamericanas en el interior del culto católico<sup>1</sup>.

La cruz sobre la pirámide, el llamado sincretismo religioso. Un fenómeno de aculturación cuya evidencia podemos encontrar materialmente en la arquitectura —los restos de los coatepantli, la cerca de serpientes labradas en piedra, del Templo Mayor sirvieron de basas para la construcción de la Catedral de México— pero que también encontramos, de un modo más sutil en el contacto lingüístico entre el náhuatl y el español, a través de uno de sus vehículos de transmisión más poderosos: el teatro.

El teatro catequizante novohispano fundó su riqueza en el encuentro de la tradición del drama cristiano medieval con las técnicas de escenificación dramática desarrolladas por la cultura azteca. El resultado fue un abundante repertorio de obras, de variada extensión, que abordan distintos pasajes bíblicos e ilustran aspectos significativos de la doctrina cristiana. La finalidad de los frailes, en su mayoría franciscanos, que componían estas piezas dramáticas, generalmente con la ayuda de intérpretes nahuas, era convertir al cristianismo a la comunidad indígena o bien instruirla en historia sagrada. Aunque los elementos esenciales del drama evangelizador son de origen europeo, estructura, argumento, personajes, etc., el legado náhuatl se incorpora en la estética teatral a través del uso de la lengua indígena con rasgos de su retórica antigua, en la escenografía, el vestuario y ciertos símbolos rituales, como son las ofrendas de copal y codornices<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Duverger, 1987, p. 13.

<sup>2</sup> Horcasitas, 2004.

En el contexto de la conquista espiritual y los complejos retos que ella implicaba, los frailes no dejaron de advertir que en la religiosidad náhuatl la escenificación desempeñaba un papel esencial. En crónicas muy cercanas a la fecha de conquista como la del dominico Durán, encontramos que en el mundo azteca el componente ritual de las ceremonias religiosas se basa en la relación establecida entre el creyente/espectador y los sacerdotes que representan a los dioses y su sacrificio. Es decir, la creencia se renueva y fortalece de forma continua a través de la escenificación ceremonial.

El teatro catequizante se representó con intensidad en Nueva España durante los primeros cincuenta años que siguieron a la caída del imperio azteca en 1521. En el último tercio del siglo XVI el género mostró un evidente declive debido a que su razón de existir se fue diluyendo a medida que la fe cristiana se arraigaba en los nuevos feligreses y a la pérdida de autonomía de las órdenes mendicantes frente a la intervención del clero secular en la Iglesia mexicana, a partir de 1572.

El tema de la conversión de San Pablo fue, junto al del juicio final, objeto de representaciones en años muy cercanos a la conquista de México. Cornyn y McAfee, en su introducción a la obra *Tlachuapahualiztli*, traducida como *La educación de los hijos*, fijan la fecha de composición y estreno de *La conversión de San Pablo* en 1530 aproximadamente<sup>3</sup>. De acuerdo con esta hipótesis la obra fue compuesta en náhuatl y representada por actores indígenas en el atrio de lo que hoy es la Catedral de México. Pablo aparece como un noble que rechaza la fe de sus ancestros para convertirse al cristianismo. La lección esencial de la obra era mostrar el ejemplo que los nobles indígenas debían de seguir, imitar a Pablo, dejar a los dioses antiguos y abrazar la fe cristiana. La figura de San Pablo tendía un puente con la realidad de los nobles indígenas, cuya conversión tenía una relevancia especial por ser portadores del liderazgo, al menos histórico, del pueblo.

Si bien no se sabe de la existencia de ningún texto que con absoluta certeza se pueda reconocer como aquel al que hacen referencia Cornyn y McAfee, estrenado en 1530, contamos con un manuscrito publicado por Fernando Horcasitas en su *Teatro náhuatl* con el título *La conversión de San Pablo*. Dicho manuscrito se encontraba en la co-

<sup>3</sup> Horcasitas, 2004, p. 545.

lección del bibliógrafo Federico Gómez de Orozco, quien lo entregó a Horcasitas para que lo editara en 1950. La traducción y paleografía del texto, que originalmente solo estaba escrito en náhuatl, fueron realizadas por Galicia Chimalpopoca.

Por sus características, este drama breve acerca de la conversión de San Pablo se adscribe a la categoría de drama litúrgico. Debió haber sido representado como parte de la misa dentro de la iglesia en el día de la fiesta del santo o en alguna conmemoración específica. La pieza está dividida en dos partes, la primera trata acerca de la conversión de San Pablo, también nombrado en el drama como Saúl y Paul, con una exhortación final dirigida al pueblo indígena convocando a la oración como medio para lograr el perdón divino. La segunda parte es un coloquio entre San Sebastián, que había sido perseguido por Saúl antes de su conversión, y un grupo de paganos que se rebelan ante la nueva fe cuando San Sebastián les ruega que abandonen sus antiguas costumbres por ser malas a los ojos de Dios.

De acuerdo con Horcasitas, el tema de la conversión de San Pablo aparece en el Nuevo Testamento en tres ocasiones, con ligeras variantes, convirtiéndose en uno de los principales temas del teatro litúrgico medieval<sup>4</sup>. Explicándolo brevemente, el pasaje trata de cómo Saulo, un judío que persigue cristianos, es cegado por una luz que viene del cielo, mientras realiza un viaje a Damasco. Cae de su caballo y escucha la voz de Cristo preguntándole por qué le persigue. Cuando finalmente llega a Damasco, Saulo recibe la visita de Ananías un cristiano que le impone la manos y milagrosamente le devuelve la vista. Saulo es bautizado y se dedica a predicar el evangelio.

El pasaje bíblico es desviado en la pieza dramática, se aleja en ciertos aspectos de la historia sagrada, como por ejemplo: en el accidente camino a Damasco se conecta a Saulo con el martirio de San Sebastián, al quedar su cuerpo desmenuzado, en lugar de relacionarlo con el de San Esteban, como consta en el Nuevo Testamento, además el viaje de San Pablo al cielo y al infierno no aparece en el episodio bíblico. Esto fortalece la hipótesis de que el autor de la pieza fue un indígena neófito ayudado por un fraile en la composición del drama, el cual funcionaría como base para un sermón tea-

<sup>4</sup> Horcasitas, 2004, p. 546.

tralizado<sup>5</sup>. Es posible que se trate de una refundición entre los pasajes bíblicos a los que alude y otras variantes medievales de las hagiografías de San Pablo y San Sebastián.

Asimismo, es notable como prueba de que el autor pudo ser indígena el hecho que a lo largo de la pieza la voz del narrador se identifica como parte de la comunidad náhuatl al decir, por ejemplo: «Imploremos a aquese converso que al fin creyó como nosotros que a la postre también creímos, arrojando al fuego a esos demonios maldecidos que fueron nuestra adoración»<sup>6</sup>. Es decir, el mismo narrador que cuenta la historia de San Pablo, invita a la oración a su público, su pueblo; hay aquí una indudable identificación que nos hace pensar en un noble indígena que pudo haber convocado a la conversión masiva o a su reforzamiento.

Los temas que aborda la pieza son los que caracterizaron al teatro de evangelización más temprano. Los argumentos en contra de la idolatría, poligamia, servidumbre, esclavitud, riquezas excesivas y sacrificio humano que aparecen en la obra, son los cuestionamientos fundamentales que hicieron los frailes a los sabios nahuas en el coloquio de los doce.

En el proceso de las primeras décadas de la evangelización novohispana los frailes se enfrentaron a la disyuntiva de utilizar o prescindir de los términos religiosos nahuas que funcionaban como potentes, aunque inexactas, traducciones de las nociones cristianas que buscaban difundir<sup>7</sup>. El dilema resulta comprensible, por una parte el uso de términos cargados de significación religiosa favorecía la identificación y adhesión de los recién convertidos. Las palabras sagradas de antaño, reutilizadas en una pieza de teatro de evangelización podría ser entendida como un vehículo de transmisión, útil e inocuo. Sin embargo, estas prácticas también podrían favorecer la pervivencia de las antiguas creencias mimetizadas en el culto cristia-

<sup>5</sup> «El autor fue probablemente un indígena que preparó este borrador para que le sirviera de base a un misionero para un sermón, y eventualmente, tal vez, para una obra teatral. Es de creerse que el redactor fue un indio neófito debido a los errores notables que aparecen en la historia [...] no sabemos hasta qué punto pueda haber contribuido el fraile a estos errores; al proporcionarle material oral o escrito para la confección del texto puede haber utilizado historias apócrifas» (Horcasitas, 2004, p. 558).

<sup>6</sup> Horcasitas, 2004, p. 553.

<sup>7</sup> Aracil Varón, 1999.

no. La heterodoxia sería reproducida fácilmente si se fomentaban las analogías en la mente del indígena entre los antiguos dioses y el Cristianismo. Uno de los aspectos más fascinantes de las piezas de teatro de evangelización es que ilustran de manera literaria este debate que, en su época, causó grandes discusiones y rupturas entre los órdenes mendicantes. Piezas teatrales que expresan mucho más de lo que está escrito.

Debemos a Fernando Horcasitas el corpus de obras de teatro de evangelización novohispano, compilado en dos volúmenes titulados *Teatro náhuatl*. En dicho corpus encontramos numerosos ejemplos en los que los misioneros optaron por la traducción de dogmas cristianos en conceptos nahuas. Tal es el caso de *La conversión de San Pablo* donde podemos encontrar este fenómeno de aculturación lingüística en la traducción de infierno como Mictlan y la de Dios por Ipalnemohuane. A continuación se analizarán ambos binomios.

#### EL MICTLAN

En la primera parte de la obra habla Dios a Saúl:

*Auh yn axcan ca otitlachan ca oc titlauizocococ mahuizococ oc ye xitlachiye yn mictlan.*

‘Y supuesto que has observado la existencia de aquesta rica estancia de infinita recreación, dirígete ahora al infierno henchido de fuego sin humo, guiado por mis ángeles de primera jerarquía’<sup>8</sup>.

En la cosmovisión azteca, cuando una persona ordinaria moría, su *tonalli*, la esencia de energía vital que quedaba del ser humano, hacía un viaje por los nueve niveles del inframundo, viaje que no era eterno, sino que duraba un tiempo simbólico. Después de su penoso peregrinar, caracterizado por el frío, el *tonalli* cruzaba un río con la ayuda del dios Xolotl, en su avatar de perro. Llegaba entonces al Mictlan, el lugar de los muertos, donde el *tonalli* finalmente se agotaba y el ser desaparecía para siempre. El Mictlan era custodiado por el dios Mictlantecuhtli y su mujer Mictlantecihuatl. A diferencia del infierno, católico, en el Mictlan no existe la noción de castigo de los pecados después de la muerte. A pesar de la rigidez de la conducta moral de los nahuas, el destino del *tonalli* no estaba deter-

<sup>8</sup> Horcasitas, 2004, p. 549.

minado por la forma en que se vivió, sino en la manera de morir. El guerrero que moría en la batalla o en el sacrificio, y las mujeres que morían en parto, fusionaban su *tonalli* con la energía cósmica del movimiento del sol, durante un periodo simbólico de cuatro años, después del cual se convertían en colibríes que podían volar eternamente a través de los trece cielos y la tierra. Los que morían relacionados con el agua: ahogo o enfermedades derivadas de la retención o el exceso de líquidos en el cuerpo iba al Tlalocan, el espacio celeste de Tlaloc, dios del agua. Los pecados, o más bien delitos civiles, se pagaban en vida forzosamente.

#### IPALNEMOHUANE DIOS

En la segunda parte de la pieza habla San Sebastián dirigiéndose a Dios para pedir perdón por sus pecados:

*Tla o dios ypalnemohuane que huel nehuiapol yn onimitzínco mocpactzínco*  
 ‘Oh Dios que das ser y conservas todas las cosas y que por dar gracia das la vida’<sup>9</sup>.

En esta línea encontramos claramente un ejemplo de aculturación lingüística en la unión de los sintagmas Ipalnemohuane Dios. Ipalnemohuane se traduce directamente como ‘aquel por el que todos vivimos’, es uno de los nombres reverenciales con los que se hacía referencia al dios principal náhuatl, Omteotl, quien es el origen de todo el universo. Era concebida como una divinidad dual en la que se integran los opuestos de los valores absolutos como lo tangible frente a lo intangible, el movimiento y su contraparte, el estatismo, lo masculino y lo femenino, la vida y la muerte, la materia y el espíritu. Era el dios primigenio, increado, que habitaba en el cielo número trece, el Omeyocan, que significa lugar de la dualidad. Esta deidad representa la abstracción de la reunión del todo. Es deidad providente y creadora, que se multiplica a sí misma y tiene diversas manifestaciones divinas<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Horcasitas, 2004, p. 556.

<sup>10</sup> «como síntesis de las fuerzas contrarias, esta deidad es la forjadora de la dialéctica y del pensamiento humano, y es quien activa el verbo omeyolluahuani, dudar, acción que tiene como fin llevar a la reflexión. De la dualidad surge la posibilidad para el hombre de ejercer su libre albedrío. Como deidad hermafrodita, hombre-mujer, constituye la pareja creadora», Fernández, 2006, pp. 89-90.

Tradicionalmente, la religión náhuatl ha sido considerada como politeísta. Sin embargo, sería prudente matizar y señalar que en el extenso panteón mesoamericano las deidades cumplen diversas funciones que se relacionan con los elementos de la naturaleza. Existe una estrecha relación de interdependencia entre la raza humana y los dioses; se necesitan mutuamente para perpetuar la existencia del cosmos. El concepto occidental de Dios tiene un paralelo mesoamericano en Ometeotl, cuyas advocaciones eran Ipalnemohuane, Totecuiyo, Tloque Nahuaque. Los franciscanos conocedores de la cultura y las creencias originarias, utilizaron el término náhuatl para expresar la noción cristiana de Dios.

Nueva España. 1530. El atrio de la iglesia, catedral en construcción. Miles de espectadores. La antigua palabra, —que hace apenas una década aún invocaba al milenario Ometeotl— en la boca del nieto de algún guerrero águila o de algún sabio lector de tonalpohualli. Un noble convertido en actor, que habla lo mismo náhuatl que Castilla, que años antes en ese mismo lugar pudo haber efectuado un sacrificio y ahora en 1530 invoca, llama, habla con Ipalnemohuane Dios y advierte del castigo que imponen los diablos del Mictlan a los pecadores. El agua bendita del bautismo derramándose como el agua preciosa que alimentaba a los antiguos dioses. El franciscano descalzo, presenciando una puesta en escena de exuberante escenografía, nunca vista antes: las plumas, las enramadas de flores, los árboles enteros, un bosque en el atrio, y la devoción que se podría adivinar en los rostros de la gente, la solemnidad de un pueblo sediento de creencias y ritos. Contrario al pensamiento milenarista, no ocurrió el fin del mundo, sino el inicio de uno distinto: la transmutación de Mexico en México.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aracil Varón, B., *El teatro evangelizador : sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Arango, M., *El teatro religioso colonial en la América hispana*, Puvill Libros, Barcelona, 1997.
- Arrom, J., *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*, Ediciones de Andrea, México, D.F., 1967.
- Cid Perez, J. y D. Marti de Cid, *Teatro Indoamericano colonial*, Aguilar, Madrid, 1973.



- Duverger, C., *La conversion des indiens de nouvelle-Espagne*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Durán, D., *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, ed. A. Garibay, Porrúa, México D.F., 1984.
- Fernández, A., *Diccionario ritual de voces nahuas*, Panorama editorial, México D.F., 1992.
- Horcasitas, F., *Teatro náhuatl*, UNAM, México, 2004.
- Miller, M. y K. Taube, *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Thames and Hudson Ltd, New York, 1993.
- Rojas Garcidueñas, J., *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM, México D.F., 1939.
- Sahagún, B. de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México D.F., 1969.
- Siméon, R., *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siglo veintiuno, México D.F., 1977.
- Toñiz Proenza, M., *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral: comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., 2002.
- Williams, M. J., *El teatro del México colonial, época misionera*, Peter Lang, New York, 1992.
- Wolf, P. de, *Diccionario Español-Náhuatl*, UNAM, México, 2003.