El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica

Antonio BUENO GARCÍA
Universidad de Valladolid

RESUMEN
El contacto de lenguas y culturas en el Nuevo Mundo supuso un gran reto para la comunicación y trajo como consecuencia una serie de experimentos de alto interés en la traducción. Basándose en técnicas como la escénica, los misioneros intentaron paliar las carencias de la comunicación verbal y trascender en el mundo de los significados a través de una realidad simbólica. El teatro, entendido como un arma eficaz al servicio de la misión religiosa, sirvió de puente para intentar cambiar la mentalidad y las creencias de los indios. El método seguido por los frailes –especialmente los franciscanos, que supieron dar a la escena una forma original y sacarle gran provecho–, constituye el interés de esta contribución.

Palabras clave: Traducción, teatro, símbolo, misionero, interculturalidad, difrasismo, mestizaje

ABSTRACT
The contact of languages and cultures in the New World was a big challenge for communication which resulted in a series of experiments of great interest for translation. Based on techniques such as scenic, missionaries tried to overcome shortcomings in verbal communication and transcend the world of meanings through a symbolic reality. Theater, understood as an effective weapon to the service of religious mission, served as a bridge to try to change Indians' mentality and beliefs. The method used by Franciscans, who were able to enhance originality to the stage for their own benefit, is the interest of this research article.

Keywords: Translation, theater, symbol, missionary, multiculturalism, difrasism, miscegenation

1. Introducción

Quien ha visto las explanadas de una ciudad precolombina como Teotihuacán o Chichén Itzá, y ha conocido América en su estado más puro, ha descubierto sin lugar a dudas un teatro, una escena en la naturaleza donde las montañas, los ríos, los bosques y los cielos conforman el decorado más espectacular en el que representar la historia más auténtica. Los atavíos de las gentes, danzando al son de su música conformarían el resto del espectáculo. ¿Sería acaso esto lo que descu-brieron aquellos exploradores, conquistadores o evangelizadores, con rostro perplejo, mientras se daban cuenta de que su lengua de poco o de nada les servía para entenderse?

En el contacto entre esos dos mundos la traducción se hacía sin duda necesaria, pero no tanto la que les diera traslado de tantas voces extrañas, sino la que les permitiera comprender realmente lo que estaban viendo con sus propios ojos y actualizar en su experiencia tales manifestaciones. Esa traducción en estado cero o "puro", co-

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

mo la describe Walter Benjamin[1], traducción "transparente", que no crea sombras y que apunta al lenguaje sin mácula, es la misión más sagrada del traductor.

> La verdadera traducción es transparente, no oculta el original ni le hace sombra, sino que permite vislumbrar plenamente en éste el lenguaje puro, fortalecido por la mediación.

La imperfección del idioma para dar debida cuenta de la comunicación no tardaría mucho en ser reconocida por los traductores de Indias, y ello tanto a nivel social como religioso. Y es precisamente en ese estado cuando cobran fuerza otros recursos entre los mediadores, apoyados en la fuerza de la imagen, con o sin movimiento; de otros signos no lingüísticos y del teatro. Sentir la lengua humana como "lengua caída", como hizo Benjamin, es lo que les llevó a los misioneros a buscar un lenguaje superior, divino, que no admitiera dudas en cuanto a su valor, y que sirviera al noble fin de servir a una representación por donde Dios pudiera hacer su entrada.

Todas las órdenes religiosas con presencia en América, agustinos, franciscanos, dominicos, jesuitas, vieron sin duda en el teatro un excelente medio para llevar a cabo la misión, aunque fueron sin duda los franciscanos los que mayor provecho sacaron de él. Las primeras fuentes sobre el teatro misionero las encontramos precisamente en ellos (Mendieta, Las Casas, etc.) quienes nos relataron con toda clase de detalles no solo las experiencias de sus representaciones, sino la predisposición de los indios para un arte que desde mucho venían practicando.

2. Teatro, religión y misión.

Desde un primer momento el teatro había servido para emular a los dioses o servir a los rituales sagrados. El origen religioso de este género, que nació en Grecia en el siglo VI a.C. asociado a Dionisos, dios de la fertilidad y la procreación, y que era también conocido por algunas civilizaciones precolombinas como la maya, la azteca o la inca, aparece ya como un recurso consagrado al culto religioso y de gran eficacia para trascender a lo divino.

La España medieval lo había usado también con el fin de explicar la historia sagrada en los ciclos de Pascua o Navidad. Los más antiguos dramas litúrgicos castellanos, compuestos en el siglo XII, proceden de un ámbito religioso, el monasterio de Silos2; y fue sin duda una representación también religiosa, el "Auto de los Reyes Magos", la primera obra dramática llegada hasta nosotros en lengua castellana. En la época de la conquista de América se seguían celebrando en España dramas litúrgicos de Resurrección y Navidad, como los representados en la catedral de Huesca. Por lo que no es de extrañar que los religiosos decidieran exportar tal arte desde la península y en ocasiones incluso los textos.

La liturgia está plagada de abundantes elementos de carácter teatral, no solo visibles en lo pomposo de su ceremonia sino también en la forma y tono de muchos de

[1] Walter Benjamin *The Task of the Translator* (1955)

[2] Pertenecientes al ciclo pascual de la *Visitatio Sepulchri.*

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

sus diálogos dentro de la misa y en los oficios. Los cantos alternados, las antífonas y los responsos tienen también una clara lectura dramática

La religión fue, como decimos, la razón que dio vida al teatro y el argumento esencial que se representó a través de este arte. La jerarquía eclesiástica fue, sin duda, su más encendida entusiasta, al menos en sus primeros tiempos, y favoreció estas representaciones porque contribuían a fomentar el gusto de los fieles por los actos del culto, pero también su vigilante cercano, en alerta siempre en previsión de que no representara otras cosas diferentes a su esencia. Así se expresa su voz en un decreto de las "Partidas", documento de gran interés para el conocimiento de la vida y costumbres del siglo XIII:

> Los clérigos no deben ser fazedores de juegos de escarnio porque los vengan a ver gentes, como se fazen (...) ca la Eglesia de Dios es fecha para orar en non para fazer escarnios en ella... Pero representación ay que pueden los clérigos fazer (...).

Se refiere al Nacimiento de Nuestro Señor, Reyes Magos, etc. También en el Concilio de Aranda (1473) se hace una llamada de atención sobre este asunto:

> Decretamos que los clérigos que mezclasen las diversiones o ficciones deshonestas indicadas con los oficios divinos, o que las consintiesen indirectamente, si fuesen beneficiados de dichas iglesias metropolitanas o catedrales, han de ser castigados (...) No se entienda por esto que prohibimos también las representaciones religiosas y honestas, que inspiran devoción al pueblo, tanto en los días prefijados como en otros cualesquiera.

Pero el teatro, qué duda cabe, también es diversión. Para el hombre medieval no existían otros espectáculos que las fiestas religiosas, y durante siglos siguió asociándose el goce y la diversión a estas representaciones. La advertencia de la Iglesia sonaba en la escena como sonaban los agoreros coros de la tragedia griega y constituyó siempre su espada de Damocles.

Frente a este comportamiento teatral, en América se partía de otra experiencia. De acuerdo con las narraciones de los misioneros franciscanos y con las investigaciones más recientes de historiadores como Fernando Horcasitas, Miguel León-Portilla o Garibay[3], en el mundo náhuatl el género teatral estaba también profundamente ligado al rito religioso. "Existía en el mundo náhuatl prehispánico –dice León Portilla– algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo y que sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días". Era un teatro el indígena que reflejaba como pocos "las raíces" de lo humano. "No era un teatro que buscara la exaltación estética, sino lograr que el público extrajera de la representación cierta intensidad en su experiencia como seres vivos, fortaleza para resistir la fatalidad y, sobre todo, conciencia de su temporalidad como seres mortales, ya que todas las 'obras' conocidas invariablemente incluían a la muerte como final de la representación". Los pueblos americanos de las

[3] Sus contribuciones aparecen recogidas en Horcasitas, F., *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México: UNAM, 2004.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

altas culturas –mayas, aztecas e incas– vivían en un mundo de ritos de un dramatismo extraordinario. La pompa ceremonial indígena era seguramente más elaborada que entre los pueblos del occidente y norte de Europa. El teatro-rito náhuatl buscaba, a través de la representación, un acercamiento a sus dioses, "comunicarse con ellos" para comprender cómo el drama humano estaba influido por fuerzas cósmicas ajenas a su control. Aunque el esparcimiento y la diversión estaban asegurados, la alegría era elemento secundario en esos rituales; "[...] lo esencial en aquel espectáculo era ganar la gracia de los dioses, aplacar sus iras, descifrar sus propósitos y colaborar con ellos en asegurar la existencia del mundo por medio de la sangre derramada", escribirá. En sus representaciones se daban cita aires rítmicos, danzas y simulacros de luchas y contiendas guerreras para lucir sus dotes de destreza y valentía.

A diferencia de otros géneros, el teatro es lenguaje en acción y espectáculo, por lo que no puede entenderse sin acordar un valor especial al texto, a la escena y al público. Las posibilidades expresivas que permiten la vista, el oído y el intelecto, tampoco deben desdeñarse pues condicionan el significado de la obra y su valor simbólico. Para leer sus textos habrá que situarse pues en el espacio imaginario de su puesta en escena y también en la piel de los actores y del público ante el que se desarrolló.

Por lo que respecta a la escena, sus propias ciudades con vistas a las montañas, las praderas, los animales... conformaban el decorado. El escenario al aire libre representaba como ninguno el contacto íntimo con la naturaleza de esos pueblos. Todo era de verdad a su alrededor. La voluntad de realismo, presente en todas sus dramatizaciones, se mezclaba con el interés simbólico de la representación. En cuanto a los actores eran todos de la raza del país, hombres siempre y nunca mujeres y solo algunas veces niños varones -"por precaución, y para que en las representaciones no se deslizase el menor yerro", como se ha justificado también (Pazos 1951: 136)-, que desempeñaban múltiples funciones, cubriendo su rostro tras unas máscaras que les permitían mostrar los cambios de carácter o el estado de ánimo. El indígena representaba a las mil maravillas su papel y su memoria era colosal para aprenderlo en poco tiempo.

Fray Bartolomé de Las Casas no encuentra palabras con que ponderar la actuación de los indios:

> Otra representación entre otras muchas, hicieron en la ciudad de México los mexicanos del universal juicio, que nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres, y para muchos años quedará memoria della por los que la vieron. Hubo en ellas tantas cosas que notar y de que se admirar, que no bastaría mucho papel ni abundancia de vocablos para encarecella, y la que al presente se me acuerda que fue una de ellas que concurrieron ochocientos indios en representalla y cada uno tenía su oficio y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbía hacer y decir y representar, y ninguno se impidió a otro; y finalmente, dicen que fue cosa que si en broma se hiciera, fuera sonada en el mundo.4

[4] *Apologética historia de las Indias*, Madrid 1909, 165. Edición de Serrano y Sanz.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

El público era en su gran mayoría indios y miles de ellos actuaban también como actores en la escena. La cifra de los 50.000 operarios y 80.000 espectadores del auto de la *Asunción* que da el P. De las Casas no sabemos bien si cabría matizarla. Todos ellos estaban preocupados por el éxito y ponían el máximo empeño en su labor.

Desde el punto de vista técnico, el teatro misionero representaba un reto para las habilidades de los indígenas, una invitación para divertirse y aprender algo nuevo, manejando poleas, ruedas e instrumentos de hierro, fabricando nuevos trajes, buscando nuevas formas de escenificación y actuando nuevos papeles. Todo el conjunto llenaba un hueco que había dejado la desaparición de la cultura antigua.

3. El teatro misionero.

El teatro misionero es sin duda una de las experiencias de interculturalidad más interesantes de las que tenemos noticia, y que suscita multitud de preguntas: ¿Por qué apareció el teatro evangelizador en América cuando no había sido parte de los sistemas misioneros en otros lugares? ¿Es supervivencia del teatro medieval hispánico o producto de un sincretismo religioso de esos primeros años? ¿Puede considerarse creación original de los religiosos franciscanos? ¿Qué nombres destacaron? ¿Cómo adiestraban los misioneros a los actores? En fin, ¿Qué valor tuvo la traducción? ¿Cómo solventó los símbolos? ¿Cuáles fueron las lenguas en las que se representaron? ¿Fue éxito o fracaso el experimento?

Las razones de que diera en América este teatro hay que buscarlas en la personalidad de los indios y en la de los misioneros. Cuando los misioneros españoles llegaron a América, encontraron una sociedad desmembrada, pero activa, llena de artistas y especialistas en muy diversas tareas con gran espíritu de colaboración. Una fuerza nada desestimable en favor del proyecto evangelizador. Las razones las dan los propios misioneros, como Vetancurt:

> Esto [el teatro] instituyeron los primitivos padres, porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes (Vetancurt, III: 131, en Horcasitas 2004: 79).

Fray Toribio de Benavente (también conocido como Motolinía) dedica largas páginas a describir minuciosamente estas representaciones y parece dar también por entendido que se trata de un arma eficaz para cristianizar al indígena y salvar su alma:

> Para que conmoviesen a los otros e indujesen al arrepentimiento de sus culpas y hacer o incitar las devociones que ellos se representaban, según la calidad o caso de dicho *nexcuitile*, caso necesarísimo al indio, que solo se mueve por los ejemplos, especialmente de representaciones (*ibídem*).

En México los misioneros se enfrentaron con un pueblo intensamente religioso, cuyas creencias se parecían, al menos de manera superficial, a las creencias de los españoles. Los mexicanos creían en la divinidad (para ellos Ometecuhtli era Señor Dos); en la creación del hombre por los dioses; en una diosa madre (Tonantzin); en santos heroicos (Topiltzin-Quetzalcóatl); en espíritus buenos y malos; en mandamien-

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

tos, milagros, la confesión, la penitencia y la comunión; en lugares santos y peregrinaciones; y en una vida después de la muerte. Los frailes en su afán de ganar almas paganas sustituyeron unos mitos por otros, provocando un sincretismo religioso en el que se reconocían los seres de una y otra orilla. El festejo del nacimiento de Huitzilopochtli, por ejemplo, uno de los dioses más respetados, coincidía con el de la navidad cristiana, lo que llevó a adaptar la fiesta nativa para modificarla en representación sacra. La representación comenzaba con la presencia de unos brujos, que asustaban al pueblo para alejarlo de la iglesia y organizaban un boicot contra ella, lo que hacía que poca gente fuera al templo. Pero el pueblo se organiza para enfrentarse a ellos y antes de la misa de media noche se representa la lucha del hombre sabio de la comunidad, del anciano, del que nos guía (representado con una máscara de semblante bondadoso y lleno de arrugas) y del que ejecuta sus órdenes usando la fuerza hasta acabar con el brujo (la máscara de la boca abierta y facciones duras). Al final, el brujo queda derrotado y los cantos y rezos marcan el inicio de la misa y de la celebración navideña.

A través del teatro, los misioneros se propusieron pues cambiar la mentalidad de esos pueblos que no conocían la religión traída por los europeos, y esperaban que los aborígenes mexicanos, mediante métodos auditivos y visuales, abandonaran rasgos cultuales y religiosos milenarios. Así, de la noche a la mañana, los indígenas, que veinte años antes habían adorado a Huitzilopochtili y Tezcatlipoca, deben enterarse y creer en Adán y Eva, en Abraham e Isaac, en la Redención, en la toma de Jerusalén por Santiago. Por medio del teatro también deben aprender un nuevo código moral y aceptar toda una serie de rasgos culturales nuevos. Aunque un escritor indígena, que vivió a mediados del siglo XVI, nos da otra razón de ser de las representaciones religiosas: "para que no acechara, para que no jugara el demonio con los cristianos" (Manuscrit Mexicain 291: 6. Trad. F.H. en Horcasitas 2004: 79).

Sin duda, el comportamiento de esos pueblos, la personalidad de sus gentes, la receptividad por parte de indígenas y misioneros, para aceptar lo "otro" e integrarlo a un nuevo discurso, el del mestizaje, favoreció este género. El teatro se convirtió en el mejor medio de comunicación entre vencedores y vencidos, una manera culta de superar la violencia y la frustración que generaba todo proceso regido por esta situación. Dado que ambos tenían una gran tradición teatral religiosa, la representación se convirtió en el marco común de referencia.

4. El sincretismo religioso.

El teatro venía inspirado en la tradición medieval, pero lo impregnaba un espíritu renacentista, visible por ejemplo en la acción unitaria, establecida en cinco actos y con dos o tres horas de duración, sin entreactos. Era un teatro con voluntad de realismo, que buscaba la verosimilitud en el espacio y en el tiempo, y también de ilusionismo. Un teatro que daba cabida a lo propio y a lo ajeno en beneficio de una idea fundamental, la propagación de Dios.

Las fuentes literarias eran los pasajes bíblicos y, especialmente, los evangelios apócrifos que junto a elementos autóctonos, aludían al medio ambiente indígena. En

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

algunas representaciones aparece, por ejemplo, Lucifer disfrazado de ermitaño ofreciendo a Cristo todas las bondades de la Nueva España, pero se dejaban ver sus cuernos y uñas en un intento de que todos los pasajes estuvieran impregnados del recuerdo de sus ancestrales ritos sangrientos.

En su labor de ganar almas paganas, los frailes sustituyeron unos mitos por otros, provocando un sincretismo religioso que es fácilmente detectable al establecer comparaciones entre la religión prehispánica y su inmenso panteón divino, y la católica española con su no menos numeroso santoral. Un pueblo cuyo ser supremo es Cristo antagoniza con el pueblo elegido por el sol; ambas con marcadas diferencias van a tener también convergencias determinantes.

5. Elementos europeos e indígenas.

Si separamos los elementos europeos de los indígenas podemos observar que son europeos los temas generales, los argumentos, la estructura, los personajes, las creencias religiosas que se expresan, la liturgia que las acompaña, los cánticos y melodía, los instrumentos musicales, los escenarios en forma de casas superpuestas y el aparato mecánico, es decir, los elementos esenciales del drama. ¿Qué elementos prehispánicos se conservaron? Los siguientes parecen los más importantes: la lengua indígena con algo de su retórica antigua, los escenarios en forma de bosque, la utilización de ciertos elementos rituales aborígenes (el copal y las codornices como ofrendas) y algunas formas de vestir (los cazadores otomíes y los soldados huaxtecos mencionados por Motolinía).

Como sugiere Horcasitas (2004: 190), *La Comedia de los Reyes* es seguramente la obra que contiene más elementos prehispánicos. Además del estilo general, las metáforas, difrasismo –particularidad de la lengua náhuatl de la que hablaremos más tarde–, paralelismo que recuerda a la poesía antigua y a los huehuehtlatolli. El Dios hebreo o cristiano es llamado Tloque Nahuaque (El Que Está Cerca y Junto), Ipalnemohuani (El Que Nos Da la Vida), nombres que se aplicaban al dios supremo nahua. Pero los protagonistas son emperadores, capitanes, vasallos, judíos, sacerdotes hebreos, los Reyes Magos, Herodes y la Virgen María.

La idea de los religiosos era reformar además del argumento los bailes paganos convirtiéndolos en símbolo cristiano; aunque la tentativa de adaptar la cultura indígena a los modos europeos se encontró, según Othón Arróniz (1996), con no pocos obstáculos. Los frailes, en muchos casos, no se atrevieron a presentar conceptos que chocaran violentamente con la cultura y psicología indígenas. Así creyeron conveniente suprimir conceptos nuevos o pasajes bíblicos, como el del sacrificio del carnero por Abraham. En otros se combatieron costumbres y creencias nativas –los agüeros, la poligamia– temas que no aparecían y que no tenían importancia en la literatura española.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

6. Los autores franciscanos.

Como ya se comentó al principio, no fue la orden franciscana la única en servirse de este recurso escénico (también la utilizaron los agustinos, jesuitas y dominicos), pero fueron sin duda los franciscanos los pioneros y más asiduos en su utilización y los que implantaron tal costumbre en la Nueva España. En efecto, el método franciscano en la evangelización mejicana sirvió de norma en otros territorios evangelizados.

Mucho se ha escrito sobre las diferencias entre las distintas órdenes y sobre todo entre esta y las demás, pero merece ser destacado ahora ese estilo particular con el que la orden impregna su arte y su acción. Un ejemplo plástico de las actitudes diferentes lo encontramos en la arquitectura, si comparamos algunas fachadas de iglesias de la época colonial americana de una orden cualquiera (agustina, jesuita, etc.) con otra franciscana, constatamos que aunque fueron construidas por las mismas manos artesanas indígenas, las primeras parecen trazadas y dirigidas por europeos, y por ende resultan un trasplante del Viejo Mundo; mientras que las segundas, dirigidos por los franciscanos, conceden ciertas libertades a sus artesanos indígenas. La obra muestra la mano todavía vigorosa del pueblo vencido. En el teatro es el rasgo realista y la descripción de la naturaleza, que ya marcaba también a los indígenas, lo que lleva la impronta franciscana. Traigamos a nuestra vista la imagen de los frescos de Giotto sobre la vida de san Francisco en la basílica de Asís. El realismo en el teatro franciscano tenía fuertes antecedentes, como decimos, en el México prehispánico. Podríamos citar otros ejemplos de realismo en los espectáculos mexicas: comidas "fingidas" en que todos comían, o batallas "simuladas" en que realmente se herían los participantes. También se rezaba real y sinceramente en una comedia. La historia se concebía como si realmente hubiera sucedido en la localidad y abundaban los chistes y referencias a asuntos locales. Los jefes, maestros y aprendices de los gremios identificaban los papeles que representaban en el drama con sus oficios diarios. También era común que el jefe de cada gremio pronunciara un discurso introductorio para explicar lo que sucedería en el auto.

Como bien destaca Manuel Pazos en un interesante estudio sobre el teatro franciscano en Méjico, durante el siglo XVI, los misioneros franciscanos persiguieron dos fines esencialmente: instruir y amenizar. Si en un principio comenzaron por utilizar el catecismo acompañado de cantos y ritos musicales, adaptando la letra a la música indígena; después vinieron las representaciones teatrales que sirvieron como alegato para ilustrar los deberes padres-hijos (*Sacrificio de Isaac*), contra la poligamia (*El juicio final*), la embriaguez y la hechicería (*Predicación de San Francisco*), etc. (Pazos 1951)

La primera mención que nos ha llegado de la utilización del teatro misionero por franciscanos es de 1533, es decir, nueve años después del desembarco en Vera Cruz de los doce apóstoles franciscanos, y unos cuantos más de la caída de Tenochtitlán en manos españolas. Con absoluta certeza sólo consta que fueron autores de obras dramáticas Fr. Andrés de Olmos (autor de *Juicio final*), Fr. Juan Bautista y Fr. Juan de Torquemada". De este último leemos:

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

> yo fui el primero que prediqué y exhorté el asiento de dicha cofradía de la Soledad y introduje las representaciones que fueron de mucho fruto a estas gentes y ahora lo son. Porque desde entonces ya se acostumbran, por algunos ministros, en muchas partes, o haciéndolas ellos de nuevo, o aprovechándose de las muchas que yo tengo hechas (Torquemada, III: 581 cit. en Horcasitas 2004: 101).

De los doce primeros apóstoles de Méjico, Pazos da también por compositores de autos o misterios a Fr. Toribio de Benavente o Motolinía, a Fr.Luis de Fuensalida y a Fr. Juan de Ribas. En cuanto a Motolinía, Mendieta, añade que escribió "otros tratados de materias espirituales y devotas". Se sabe que este último participó directamente en los autos *Anunciación del nacimiento del Bautista*, la *Anunciación a la Virgen*, la *Visitación* y el *Nacimiento del Precursor*, todos ellos representados en su ciudad de Tlaxcala, y quizás también es responsable de la *Caída de Adán y Eva*, e incluso de *La Conquista de Jerusalén*.

La actividad dramática se extendió a lo largo de diez regiones centrales y tres periféricas: México, Xochimilco, Toluca, Cuauhtitlán, Tetzcoco, Tlalmanalco, Tulancingo, Tlaxcala, Puebla, El Marquesado, Guerrero, Occidente y Veracruz-Huaxteca.

7. El adiestramiento de los actores.

Una cualidad fundamental de los actores es la memoria. A decir de las crónicas, los indios destacaron en esta faceta. Las técnicas de memorización se realizaban con ayuda de los traductores locales, quienes siguiendo la tradición de cuando preparaban sus representaciones, repetían los textos hasta que los representadores los aprendían. La estrecha colaboración entre el fraile, que trae el drama memorizado o en manuscrito, y la avidez del indígena en representarlo ha sido motivo de comentario por parte de Motolinía:

> 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 fueron sábado y domingo, lo desprendieron, y representaron harto devotamente (Motolinía, 1941: 91-92 en Horcasitas 2004: 267).

Las dotes interpretativas también resultan esenciales en esta labor, y de su facilidad con ellas también nos han llegado testimonios. El franciscano encomendaba papeles muy variopintos al indígena. Para el artesano que trabajaba todo el año en su oficio, resultaba una metamorfosis. Saltaba de sus labores cotidianas a ser, por un día, el patriarca Abraham, el rey Salomón, el arcángel San Miguel o el mismo Dios Padre. El humilde estado del individuo formaba un contraste con la majestad del papel que representaba.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

8. La traducción como recurso escenográfico.

El teatro es seguramente el espacio ideal de la traducción pues todo un universo de fuerzas confluye en la interpretación del sentido; el guión se convierte en el argumento donde más y mejor se pueden entender los signos, y donde estos adquieren en ocasiones valor de símbolo, que es por excelencia lenguaje puro.

El origen de los textos que los misioneros adaptaron a la mentalidad del pueblo aborigen no es seguro. Pueden haber traído los manuscritos o haberlos pedido a hermanos franciscanos de la península. Tampoco es imposible que algunos trajeran memorizados largos diálogos de comedias religiosas.

Concurren en este periodo pues obras originales y adaptadas o traducidas a las lenguas autóctonas, autos sacramentales, coloquios, representaciones, comedias sacras y alegóricas, etc., que eran aprovechadas para el fin propagador de los misioneros, apoyándose en la intensa vida ritual en la que el indígena se ha refugiado ancestralmente y en una evidencia: a la humanidad le agrada más ir al teatro que oír un sermón, ante todo si viene de un predicador que, a pesar de sus buenas intenciones, no sabe comunicarse efectivamente en la lengua de los fieles.

No descubrimos nada nuevo al decir que los símbolos, valores y significados difieren en las culturas. El valor de la representación por autóctonos asegura más y mejor el sentido del mensaje y su recepción. Los disparates culturales (y lingüísticos) que podrían haber cometido los frailes quedaban eliminados, por lo menos en parte, al hacer trabajar a los indígenas como actores. Los actores a los que se les encomendaban los papeles eran bien versados en la lengua, en la cultura y gustos aborígenes y hasta pueden haber servido de censores a los frailes dramaturgos. Nos han llegado noticias de algunos operarios traductores entre los indígenas: En Cholula, afirma un fraile franciscano, "[...] había varios religiosos dedicados a la traducción de ejemplos en la lengua, que los indios llaman *neixcuitiles* [...] para que representados en los domingos de cuaresma por los indios cantores conmoviesen a los otros" (Blas de la Torre: 144, *idem*: 86).

Es probable, como dice también Pazos, que por los conventos franciscanos de Méjico corriesen copias escritas de un determinado auto original, y también lo es que en cada pueblo o convento hiciesen alteraciones en el texto y sobre todo en las escenas o cuadros. El *Aucto de la destrucción de Jerusalén* en castellano, que se representaba en España en el siglo XVI, fue como otras obras aprendido, arreglado, remozado, y memorizado a través de los siglos y utilizado en lengua mexicana. El texto se fue transformando y los trajes de una generación cedieron a los de otra. Lo mismo pasó con la música y con los instrumentos musicales. Ninguna de las dos obras es la original ya que el prototipo no es castellano ni mexicano. Proviene el tema del folklore medieval del sur de Francia y, en última instancia, de los textos apócrifos griegos y latinos de los primeros siglos de la era cristiana. Es ejemplo del texto mestizo, sin autoría manifiesta, que sirvió a Derrida en su empeño de desconstruir la idea de la traducción.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

De los autos primitivos mejicanos no nos han llegado originales porque se perdieron o no se conocen. Los que tradujo y publicó Francisco del Paso y Troncoso, redactados en el siglo XVII y XVIII son una excelente referencia porque recogen la tradición del siglo XVI5. La desaparición de los textos originales se puede deber en fin a varias causas. La principal podría situarse a mediados del siglo XIX cuando fue expropiada la propiedad eclesiástica en México. Es bien sabido que se dispersaron o destruyeron cantidades considerables de manuscritos que habían pertenecido a los conventos. Por otra parte es probable, como decimos, que muchos de los dramas nunca hayan sido escritos, sino solamente memorizados. También suele suceder que cada actor reciba su "cuaderno" o "relación" para memorizar sus líneas y que el texto entero de la pieza nunca aparezca como unidad. (Horcasitas 2004: 99)

9. Los símbolos y la traducción.

La escenificación de los hechos trascendentales de la vida y de los valores religiosos encumbra la escena dando pleno sentido al espectáculo, y será precisamente en la representación de los símbolos donde la traducción adquiera también todo su valor.

Como dice Miguel León Portilla: "En un mundo como el náhuatl hay magia hasta en el más pequeño insecto: todo es un símbolo, todo lo que rodea al hombre es un signo complicado, que puede significar buenos o malos augurios...y desde este punto de vista, todo es invocable. Su experiencia era un drama vivido, cuyas profundas raíces no pudieron arrancar los españoles: el teatro náhuatl era una ceremonia donde realmente se rezaba con el corazón, para alcanzar el "in ixtli, in yollotl" (un rostro y un corazón) en el cual la sabiduría del alma, se reflejara con pureza en la expresión del rostro". (cit. en Prieto y Muñoz 1992)

Habría que ver también a los indios, como apunta Horcasitas (2004: 93), representando *La toma de Jerusalén* en Tlaxcala. "Aquella escenificación sirvió para un bautizo de masas. Los frailes habían preparado a muchos indios adultos para este fin, pero habían aplazado la fecha hasta el día del drama. Hicieron que los no bautizados representaran a los turcos, enemigos de los cristianos. Una vez ganada la batalla por los cristianos, el derrotado Soldán de Babilonia trajo: "[...] muchos turcos o indios 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 (Motolinía 1941, *Ibídem*).

Otras muchas escenas adquirían valor simbólico. Como apunta McAnfrews (cit. en Horcasitas 2004: 215), durante los sermones, los frailes –ante todo si no eran expertos en la lengua–, se ayudaban de dibujos o grandes pinturas para explicar su tema. En otras ocasiones se preparaban medios visuales para el sermón: al llegar el sacerdo-

[5] Pueden verse en Robert Ricard (*La conquista espiritual*, 356, nota 4), en el P. Constantino Bayle, S.J. ("El teatro indígena en América", en *Razón y Fe*, t. 133, 1946, 130, nota 44) y en Francisco A.de Icaza ("Orígenes del teatro en México", en *Boletín de la Real Academia Española*, II, 1915, 58, nota 1). (Pazos, 1951:134).

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

te a la crucifixión y muerte de Jesucristo, el pecho de la imagen en la cruz era perforado con una lanza y le escurría agua roja que simulaba sangre. En la fiesta de la Ascensión la imagen de Jesucristo era levantada con cuerdas hacia el cielo (McAnfrews: 215, *Idem*: 78).

La danza y el teatro son medios privilegiados de representación simbólica que dan sentido al texto. La danza es movimiento, es energía y estímulo y forma parte de nuestra vida diaria como símbolo del placer y como ritual de veneración. En las distintas culturas, la danza se asocia con las ceremonias de iniciación, los ritos de fertilidad, la lluvia, la guerra y la muerte. Se practica en las fiestas de la cosecha para lograr una mayor abundancia y en la guerra para crear un estado de frenesí. Un gran número de las danzas actuales se ha desarrollado a partir de los rituales de antaño y muchos bailes folklóricos europeos tienen sus raíces en los rituales de primavera de los antiguos griegos y romanos. El teatro, en fin, con actitudes y gestos más controlados, nos ofrece una representación simbólica del mundo en que vivimos.

Entre las manifestaciones de la vida náhuatl que permanecieron prácticamente intactas debido a su sorprendente integración a la cosmovisión cristiana, se encuentra la danza conchera, y Horcasitas apunta que es extraño que los franciscanos no la hayan aprovechado para sus fines religiosos evangelizadores, dada su popularidad. La danza conchera sobrevivió debido a que asimiló imágenes y efectos de la ortodoxia católica, con lo que creó un sincretismo religioso difícil de deslindar:

> Todas las religiones son fusiones, amalgamas, crisoles. El fenómeno del sincretismo religioso en la danza conchera es un reflejo fiel de cómo las inspiraciones de un auténtico cristianismo y de la religión prehispánica se concilian en un mismo impulso por bailarle a Dios (en Prieto y Muñoz 1992: 115).

Para representar más a lo propio la resurrección de los muertos, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas gentílicas diseminadas por los alrededores de la ciudad muchas osamentas, e incluso cadáveres de indígenas, enteros y secos, lo cual fue causa del consiguiente espanto en quienes se hallaron presentes a dicho paso escénico (Lohmann: 73-74, cit. en Pazos 1951).

La traducción simbólica tuvo entre sus muchos cometidos la representación de: Dios Padre, Cristo, los demonios, las ánimas, la muerte, los milagros, san Juan Bautista, Zacarías y otros personajes bíblicos, san José, santa Isabel, los Reyes Magos, Santiago apóstol, san Jerónimo, san Francisco de Asís… y también: el hombre indígena, la mujer indígena, el español, el soldado indígena o el soldado europeo.

Los mayas, con ese sentido del humor que les es propio, recrearon al demonio como lo alucinaron a la llegada de los españoles: un caballo –las máscaras exorcizan temores–. Hay que acordarse que en la región maya no existe el diablo sino "la cosa mala", y que es representado por el balsam. La máscara de gesto adusto es Abraham, y la del gesto dulce es Isaac.

De la región de Yucatán, que perteneció en un principio a la diócesis de Tlaxcala (1527-1536), y a la que los franciscanos llegaron en 1544 o 1545, nos llegan también testimonios a través de la experiencia de Fray Pedro de Gante, relatada en un pasaje

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

de la "Carta de Fr. Pedro de Gante, al rey D. Felipe II", incluido en el *Códice franciscano*:

> Más por la gracia de Dios empecemos a conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de haber con ellos, y es que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ello, porque cuando habían de sacrificar algunos por alguna cosa, así como por alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes que los matasen habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi ésto 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 salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura e sin macula; y esto dos meses más o menos antes de la natividad de Cristo, y también diles libreas para pintar sus mantas para bailar con ellas, porque ansí 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 victoria; y luego, cuando se acercaba la Pascua, hice llamar a todos los convidados de toda tierra, de veinte lenguas alrededor de México, para que viniesen a la fiesta de la Natividad de Cristo nuestro Redentor, y así vinieron tantos que no cabían en el patio, que es de gran cantidad, y cada provincia tenía de siete y ocho lenguas, en hamacas, enfermos y otros de seis y diez por agua, los cuales oían cantar la misma noche de la Natividad a los ángeles "hoy nació el Redentor del mundo" (*Códice franciscano* 206-207).

El teatro se convirtió no sólo en el medio para difundir la nueva religión, que también era una nueva ideología o manera de afrontar la vida, sino en el lugar en el que confluían todas las traducciones.

10. La lengua de la escena.

Después de ver que el náhuatl adquirió gran relevancia en la comunicación misionera cabría también preguntarse: ¿Quisieron los misioneros imponer el náhuatl como lengua general de la Nueva España? Algunos hechos lo sugieren. Los franciscanos llevaron el náhuatl a pueblos indígenas que rara vez lo habrían oído antes de la conquista. ¿Por qué existen en nuestro tiempo representaciones teatrales en náhuatl entre gente que no lo entiende y sólo repite las palabras que ha aprendido de memoria? Son ejemplo de este último caso *La danza de Santiago* entre los mijes de Oaxaca, dialogada en náhuatl, idioma que nadie conoce en esa región. (Horcasitas 2004: 53).

La importancia de este idioma fue tan grande que se llegaron a representar obras dramáticas en náhuatl ante pueblos que hablaban lenguas totalmente distintas. La lengua mexicana resultó la llave que abrió, para los españoles, las puertas de muchas regiones de Mesoamérica, despejando el camino para la conquista material, cultural y espiritual (*ídem:* 50).

Hay testimonios de obras dramáticas en náhuatl escritas por ejemplo por el franciscano Juan Bautista "natural de esta tierra" que había sido guardián del convento de Tetzcoco: "[...] y otras [comedias] que el padre fray Juan Bautista, mi lector de teología, luz de esta Santa Provincia y de toda la Nueva España, hizo de mucha elegancia y erudición [...]" (Torquemada, III: 581, cit.en Pazos 1951).

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

Fray Juan Bautista proporciona en su *Sermonario* datos de interés sobre esta cuestión y revela la importantísima colaboración de un indígena tlatelolca, Agustín de la Fuente, de quien hablaremos en relación con *La comedia de los Reyes*. Otro nahuatlato franciscano fue Fray Juan de Gaona, "[...] doctísimo varón, fue muy primo en la lengua mexicana y en ella compuso admirables tratados, aunque de ellos no quede memoria, sino sólo de unos diálogos o coloquios, que andan impresos, de la lengua más pura y elegante que hasta ahora se ha visto" (Mendieta, III: 215, cit.en Horcasitas 2004: 102). Gaona pudo haber escrito un *Drama de la pasión* ya que fue autor de un manuscrito, hoy desaparecido: *Tratado o diálogo de la pasión de Jesucristo en mexicano* (García Icazbalceta 1954: 315). También se hace mención de que existía una comedia en náhuatl en Puebla, la de fray Blas de la Torre (De la Maza: *Idem*: 144).

Al lado del náhuatl se escribió y se tradujo también en otras lenguas como la tupí del Brasil en la que se ha localizado una comedia del siglo XVI (Martins, 1941, *ibídem*). En tupí, portugués y castellano también apareció el *Auto representado na festa de Sao Lourenço* (Anchieta, 1948). Parece también haber sido frecuente el drama misional trilingüe: tupí, portugués, castellano (Ogara, 1950; Lemos Barbosa, 1950; Martins, 1947, *ibídem*).

En lengua quechua se escribieron también obras cristianas, entre las más citadas están: *El hijo pródigo* y *Yauri Tito Inca: el pobre más rico.*

En Guatemala, en la época colonial, se difundieron diversas obras de origen europeo. Viñaza cita un manuscrito que lleva el título de *Varios libros doctrinales en lenguas de los indios (de Guatemala), y muchos sermones y dramas por Fr. Pedro de Cárdenas, franciscano* (Viñaza, número 889; Streit, III: 687; Beristain, I: 241, *ibídem*).

Según la Relación de Pátzcuaro, principios de 1586, cuando los jesuitas recibieron unas reliquias venidas de Europa: "A la tarde se representó un diálogo breve: la mitad en español y la mitad en lengua tarasca, donde se daba noticia del bien que tenían con las reliquias de los sanctos [...]".

Beaumont, al referirse a un breve de Paulo IV de 1558, incidentalmente nos da noticias de un drama en tarasco:

> Importó mucho este Breve para alentar a los operarios evangélicos en el desempeño de su ministerio, porque era tanta la rudeza de los indios, en especial de los tarascos y chichimecas, del reino de Jalisco y su fuerte, e inveterado apego a sus supersticiones, que con un inmenso trabajo se podían reducir a dar a nuestro verdadero Dios el culto sólido que se le debe. Como no tenían el uso de las letras, ni sabían escribir, era preciso (como se ha dicho) que los apóstoles de esta inculta viña se acomodasen al uso que tenían de geroglíficos y pinturas, y así mandaban pintar los principales misterios de nuestra santa fe, en unos lienzos, que les explicaban en ciertos días, señalando con una vara las personas y los sucesos a fin que en algún modo entendiesen los principios de nuestra santa ley evangélica. Duró este estilo muchos años, y aún concibo, que de este modo practicado por nuestros primitivos religiosos, así para explicar la doctrina cristiana, como para darles a entender los misterios sublimes del cristianismo ha venido a la costumbre en algunos pueblos de indios de representar los principales misterios de la Pasión, y los que encierran algunas festividades de Nuestro Señor, Nuestra Señora y algunos santos; y he visto

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

en el pueblo de Xiquilpan, en esta Provincia de Michoacán, representar *La adoración de los Reyes Magos*" (Beaumont III: 383, *ibídem*).

En resumen, hay noticias de representaciones en 34 lenguas americanas: guaraní, tupí, aymara, quechua, pipil, chorotega-mangue, quiché, ixil, cakchiquel, kekchí, achí, chortí, maya, zoque, totonaco, chontal de Tabasco, cuitlateco, zapoteco, mije, mixteco, chocho, náhuat, otomí, matlatzinca, pame, tarasco, cora, mayo, yaqui, tarahumara, tepehuán, algonquino, chinook y snohomish. (Horcasitas 2005: 32).

En los dramas más antiguos del siglo XVI se observan claramente reminiscencias del lenguaje prehispánico. Por sus metáforas y difrasismo, por su ritmo y fraseología, podemos decir que son herederos en cierto sentido de los discursos llamados *huehuetlatolli* y de la antigua poesía azteca (*idem*: 56).

¿Fue éxito o fracaso el experimento?

Como señala Pazos, "[...] el auto sacramental nunca arraigó en Méjico. El auto sacramental requería un público casi tan teólogo como sus compositores, y el pobre pueblo indio estaba aún en mantillas, recién venido a la fe cristiana [...]" (*idem*: 135)

Para mediados del siglo XVI las órdenes religiosas se tuvieron que enfrentar con una oposición fuerte de parte del rey, de la Audiencia y de las autoridades civiles. Todos estos favorecían al clero seglar, advenedizo, menos unido, más fácil de dirigir, más adherido a la Corona y a los obispos. (v. Juan de Palafox). La lengua mexicana ya no era cultivada en las decenas de instituciones –como el colegio de Tlatelolco que habían fundado los frailes. Habían desaparecido casi totalmente los cientos de estudiantes nahuas que se habían dedicado a la traducción de textos españoles y latinos y a escribir obras en náhuatl. (*idem*: 183). Todo el imperio indocristiano de los frailes iba decayendo. ¿No sobrarían también las representaciones teatrales?

Uno de los aciertos de los franciscanos había sido el de integrar el sentido ritualista azteca al ceremonialismo de la fe católica (*idem*: 184). Las Casas afirmaba que 80.000 personas estuvieron presentes en la fiesta y drama de *La Asunción* de Tlaxcala. Si suponemos el dato fidedigno y calculamos que cada indígena que vino a la fiesta gastó diez horas de su tiempo, la Corona perdió 800.000 horas de trabajo en una sola ocasión. Ahora si tomamos en cuenta todas las otras tareas que realizaba el aborigen por los frailes, el tiempo perdido para la Corona llegaba a sumas estratosféricas, a muchos miles de millones de horas anuales (*ibídem*).

Sin ser el problema principal, el tiempo gastado en representaciones dramáticas también fue causa de la agresión que sufrieron las órdenes mendicantes.

Desde una época relativamente temprana el teatro había tenido enemigos. En una carta a Roma (1575) un jesuita da un juicio desfavorable para este tipo de catequización.

En resumen, el teatro primitivo en náhuatl, popular, religioso y de tipo medieval, moría a fines del siglo XVI como parte del derrumbe de una sociedad indohispana que no tuvo oportunidad de madurar. El testimonio de un franciscano es ilustrativo:

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

> [...] y he visto en el pueblo de Xiquilpan, en esta Provincia de Michoacán, representar la adoración de los Reyes Magos que se viene a reducir a una farsa ridícula. Esta práctica, que era loable a los principios de la conversión de estas gentes, que convenía instruir, y aficionar a los cultos, sabiamente determinados por la Iglesia para venerar debidamente a Dios y a sus santos, se ha quedado en una mera materialidad, que es difícil de desarraigar por el grosero modo de entender de estos indios [...] (Beaumont, III: 384, cit. en Horcasitas 2004: 186).

Realizada la conquista espiritual y entibiado el celo misionero, el cultivo de aquel teatro evangelizador fue paulatinamente decayendo después de 1575 hasta terminar disolviéndose en sustancia folklórica, forma en que ha sobrevivido hasta nuestros días (Arrom, 1956: *idem:* 50)

Según Ricard, este teatro desaparece cuando el interés evangelizador ya no se considera necesario por lo que esta «conquista espiritual» acaba alrededor de 1572. En el tercer concilio mexicano de 1585 las procesiones y representaciones con tintes paganos fueron definitivamente reprimidas por el obispo Zumárraga. El teatro comienza entonces a tener otra función más cercana a la literaria.

La Iglesia española consideró que el método teatral de evangelización era profano y poco honesto, por lo que, a partir de 1574, la Inquisición comenzó a censurar las obras dramáticas... y se empezó a cumplir así lo que los agoreros coros de la tragedia preludiaban en el drama. La espada de Damocles cayó sobre la cerviz.

Esto provocó el surgimiento de una increíble barrera entre indígenas y españoles; los españoles comenzaron a producir obras profanas totalmente escritas en español, olvidando por completo la lengua náhuatl.

11. Conclusión.

En conclusión, todas estas realizaciones artísticas y misioneras, traducciones, eran más que texto, y no eran puramente visuales sino productos de un mundo intelectual altamente desarrollado (*idem*: 80). Quedaron huellas espirituales y culturales de esas representaciones, aunque justo es decir que lo que deseaban ardientemente los frailes, a saber: la evolución de un mundo indiocristiano, separado de toda práctica pagana, bien instruido en el catolicismo, convencido y obediente, esto no lo logró. Los franciscanos pusieron la doctrina en labios de los indios y les hicieron traducir a ellos mismos lo que los franciscanos pretendían. La traducción simbólica e intersemiótica, la que no necesita tanto de las palabras, llegó en efecto a estar más cerca del lenguaje puro, que preconizaba Benjamin.

Antonio Bueno

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes

Referencias bibliográficas

ARRÓNIZ, O., «Teatro misionero del siglo XVI», en Garza, B. y Baudot, G. (Coord.), *Historia de la literatura mexicana: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: Siglo XXI, vol. I, 1996.

GARCÍA ICAZBALCETA, J. Bibliografía Mexicana del Siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

HORCASITAS, F., *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México: UNAM, 2004.

MONTES DE OCA, M., "Los disfrasismos en el náhuatl, un problema de traducción o de conceptualización", *Amerindia* 22 (1997).

PAZOS, M. R. OFM, "El teatro franciscano en Méjico, durante el siglo XVI", *Archivo Ibero-Americano* 42 (1951), 129-189.

PRIETO, A. y MUÑOZ, Y, *El teatro como vehículo de comunicación*. Editorial Trillas. México, 1992.

RUIZ BAÑULS, M., *El huehetlatolli como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano del siglo XVI*, Roma: Bulzoni Editore, 2009.

STEN, M., *El teatro franciscano en la Nueva España: Fuentes y ensayos del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 2000.

Antonio BUENO. El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica
Centro Virtual Cervantes