

DOCTRINA LINGÜÍSTICA EN LOS «DIALOGOS DELA DIFFERENCIA DEL HABLAR AL ESCREVIR»¹ DE PEDRO DE ALBRET

por Marina MAQUIEIRA RODRIGUEZ

A la hora de redactar estas páginas tengo en mis manos uno de los que Manuel Cañete llamaría «documentos curiosos» para el conocimiento de la historia de las ideas lingüísticas en general².

1. EL AUTOR Y SU OBRA

Los *Diálogos dela diferencia del hablar al escrevir* son obra de Pedro de Navarra, conocido, asimismo, como Pierre d'Albret, de Lebret o de Labrit, y, hasta el momento, se desconoce la fecha exacta de su publicación, que, con toda seguridad, es posterior a 1560.

Pocas informaciones he podido recoger acerca de su autor; el texto incorpora tres, que son las que se han utilizado para intentar datarlo: «*DIALOGOS / ...DICTADOS POR... / ... Don Pedro de Nauar- / ra, Obispo 9º de Comenge, y del consejo del / Rey Christianissimo*» —p. I—. Todo parece indicar que Pedro de Navarra es hijo ilegítimo de Juan de Labrit y de Blois —que llegó a ser rey de Navarra por su matrimonio con Catalina de Foix y Bearne, siendo destronado en 1512, al unirse esta Corona a la de Castilla, por la acción del rey Católico— y hermanastro de Enrique de Labrit y Foix, abuelo de Enrique IV de Francia. Al parecer, entró siendo niño en la abadía de Hirache, donde se educó con el nombre de Veremundo, siendo nombrado en 1560 Obispo de Comenge, dato este último que impide retrotraer el texto más allá de tal fecha, pues en él se anuncia ya su obispado. De él se sabe, igualmente, que asistió al Concilio de Trento y que desempeñó en Roma diferentes legaciones, esforzándose por hacer volver la Corona de Navarra a su familia. Es todo, y, en realidad, suficiente para empezar³.

En cuanto a su producción, Nicolás Antonio recoge sus *Diálogos subtiles y notables* (Zaragoza, 1567), obra que comprende tres grupos de diálogos:

(1) Pedro de NAVARRA: *Diálogos dela diferencia del hablar al escrevir*; Tolosa, c. 1560 (cito por la edición de D.O. Chambers, 1968).

(2) «Documentos curiosos para la historia de la lengua castellana en el siglo XVI», *La Ilustración española y americana*, XXV (1871), p. 418.

(3) Nicolás ANTONIO: *Bibliotheca Hispana Nova*, II; Madrid, 1788; pp. 220–221.

(4) *Ibidem*, p. 220.

-De qual debe ser el Coronista del Principe, dedicado a Felipe II, y que consta de cinco conversaciones.

-De la diferencia de la vida rustica a la noble, integrada por cuatro conversaciones.

-De la preparacion de la muerte, que cuenta con treinta y un diálogos.

De estas obras se conserva otra versión en la Biblioteca de la Real Academia Española (R-78), a la que alude Chambers⁵, en la que además se conserva otro texto que encabeza y da título al volumen: los *Diálogos dela diferencia del hablar al escrevir*. Este está separado de los restantes por un folio en el que figura el título de *Diálogo / de / Barios Asuntos / En Tolosa Año de 1560. / Por Dⁿ Pedro / de Navarra / Obispo de Comenge*.

Por la extraña presentación y por el carácter netamente distinto que el primero de los cuatro diálogos tiene, Chambers opina que

The work now considered by the R.A.E. to be one volume was undoubtedly two⁶.

2. LOS «DIALOGOS DELA DIFFERENCIA DEL HABLAR AL ESCREVIR»

Para completar la descripción de su portada, diré tan sólo que están dedicados estos *Diálogos* a don Luis de Beaumont, Condestable de Navarra y cuarto conde de Lerin, hijo de otro Luis de Beaumont, tercer conde de Lerin y también Condestable de Navarra, que, al parecer, fue el primero que entró en Pamplona el 24 de julio de 1512, cuando el ejército castellano arrebató el trono a Juan de Labrit, padre del autor⁷:

(...) que si bien fue mi padre mayor en grado, que el suyo, no dexare de reconocer a v. Señoria por de mayor merito e virtud entre los de nuestra Regia prosapia (...)
(pp. 2-3)

No deja de ser paradójico.

Ya en otro orden de cosas, la obra se inscribe en el género del diálogo renacentista, género culto y selecto en boga en toda Europa en el momento de la mano del humanismo.

Los dialogantes implicados en el texto son los mismos continuamente, tan sólo dos: Duque y Bastardo, presentados al comienzo de cada uno de los diálogos e incluidos, después, a través de sus iniciales, en ocasiones confundidas. Uno de ellos, Bastardo, adopta el papel del «dialogante-maestro» o «expositor principal»; él es el encargado de satisfacer la curiosidad del duque y, en consecuencia, de llevar el peso de los diálogos, desplegando, de paso, sus

(5) «Introducción» a la *ed. cit.*, p. ii.

(6) *Ibid.*, p. ii.

(7) Alberto y Arturo GARCIA CARRAFFA: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*; Madrid, 1954; art.º BEAUMONT.

ideas respecto al tema central. Parece, además, claro que es este el personaje tras el cual se esconde el autor, como era habitual en los diálogos de la época; y lo parece no sólo porque sea el expositor de la doctrina encerrada en la obra, sino también porque los nombres de los dialogantes son absolutamente transparentes: si el Duque puede ser el conde de Lerín, Bastardo es el término más apropiado para referirse a su origen de hijo ilegítimo. Realidad y ficción se entrecruzan.

Por otra parte, estos diálogos presentan una característica común a la mayoría de sus compañeros de género en la época⁸: el diálogo I facilita la ficción previa que introduce los restantes. En él, el lector se enfrenta directamente al saludo de los personajes, y sólo a partir de sus palabras puede entrever referencias al escenario concreto dentro del marco geográfico e histórico en que se desarrollan las diferentes conversaciones: éstas comienzan en el oratorio de Bastardo, para continuarse en el entresuelo —*cf.* p. 6—, y, al parecer, en la ciudad de Roma, una Roma en crisis, sobre la que, en la ficción, pesa una ley del Príncipe que prohíbe hablar y escribir dentro y fuera de ella. Es la Roma de la Contrarreforma y del Concilio de Trento —al que Pedro de Navarra asiste, como ya he dicho—; es, en definitiva, la época de la reacción ortodoxa frente al protestantismo, los tiempos de la Inquisición, los de Paulo IV y Felipe II, los de los castigos ejemplares, los de los índices..., aquellos en que las batallas ideológicas continúan, pero ya la represión parece inevitable⁹.

Tal es la estructura elegida; y, a través de ella, pretende el autor exponer sus opiniones acerca de un problema concreto, que es el que da título a la obra y que afecta directamente a lo que podríamos considerar campo de las ideas lingüísticas; pero tal exposición no es más que un paso para reafirmar sus propias convicciones religiosas, a través, como queda dicho, del personaje de Bastardo. Más aún; si la finalidad última es, como acabo de apuntar, la exaltación divina, el punto de partida del tema central es también extralingüístico: la preocupación por la relación habla—escritura deriva de unas concretas circunstancias político—sociales, a las que acabo de aludir: la ley principesca que no es posible olvidar¹⁰.

Sin embargo, en este momento tan sólo me interesa examinar el tema nuclear de los diálogos, «la diferencia que ay del hablar al escrevir»; en consecuencia, mi atención se dirigirá directamente al segundo diálogo, ya que el primero, carente incluso de título, funciona a modo de introducción y presentación de los restantes:

(8) Sobre el género del diálogo literario renacentista, véase la «Introducción» de Cristóbal CUEVAS a su edición de *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis DE LEON; Madrid, Cátedra, 1982³; pp. 47—58.

(9) Para la época, véase Marcel BATAILLON: *Erasmus y España*; México—Madrid—Buenos Aires, F.C.E., 1983²; pp. 699—737.

(10) Quizá el índice de 1558 de Paulo IV o el del Concilio de Trento de 1564, en cuyo caso el texto sería posterior a esta fecha.

(...) pues nos prohiben en general el hablar, y el escreuir, y comprehenden so esta Ley todos los modos de escreuir, y hablar, mas que justo es, de pensar qual modo de habla, y de escritura sera libre desta prohibicion, y para esto, lo mejor sera saber en general, que cosa es hablar, que cosa escreuir, y que differencia ay del Escreuir al hablar: porque de aqui vernemos discurriẽdo a concluir, qual modo nos sera licito, sin incurrir en desgracia del Principe... ni sin romper la Ley (...) (pp. 6-7).

Es el planteamiento de la materia que los otros cuatro habrán de desarrollar.

En este sentido es preciso hacer notar cómo el mismo autor se empeña en subrayar, en la Dedicatoria de la obra, que el tema que se dispone a tratar resulta insólito en la época, lo que, en su opinión, colabora a acentuar la polémica en torno a él:

(...) vnos Dialogos dela diferencia que ay del escreuir, al hablar (materia tan nueva, como curiosa) para que como tan esperto, y prudente, la corrija, e como Señor y deudo la fauorezca: pues cõ ser materia (casi por ninguno escrita) haura diferentes opiniones al juzgarla (...) (p. 3).

Sin embargo, las palabras de Pedro de Labrit no se pueden sostener así, sin introducir algunas puntualizaciones. Una vez leídos los diálogos, posiblemente haya que suscribirlas, como inmediatamente pasaré a demostrar; pero la conformidad no parece tan obvia, contando tan sólo con el Título y la Dedicatoria en la que se inscribe la cita anterior: el siglo XVI se caracteriza, precisamente, por su prodigalidad en el terreno de las disputas ortográficas entre reformistas y etimologistas¹¹, y un tratado sobre la «diferencia del hablar al escrevir» puede, aparentemente, ser sospechoso —ya que en el siglo de las suspicacias nos movemos— de enfrentarse con tal materia. Sólo el texto mismo confirmará su indiscutible originalidad en el siglo.

No querría iniciar el comentario de las ideas lingüísticas incluidas en estas conversaciones sin antes referirme a la intencionalidad didáctica que el texto encierra, y que se hace patente una y otra vez a través del constante recurso a ejemplificaciones concretas que consiguen aclarar las palabras del obispo de Comenge. Baste una cita para demostrarlo:

(...) la palabra es vna voz, o spiritu del hombre, administrada cõ la lengua, medida por los dientes, pronunciada con los labios, y formada en la boca con la lengua, e que con esta se pronuncian, e interpretan todos los vocablos e significaciones delas cosas... las concertamos por tal ordẽ, que nos entendemos... como en la Musica del organo, que mediante el viento delos fuelles, e los cañones del organo, y el mouimiento delos dedos, vna tecla señala vt, la otra, el re, la otra, el mi, y mediante esta orden, hazen Musica formada, que todos la entienden... (p. 9)¹².

(11) V. Abraham ESTEVE SERRANO: *Contribución al estudio de las ideas ortográficas en España*; (Separata de su tesis doctoral); Universidad de Murcia, 1977.

(12) Para situaciones similares, cf. pp. 11-13, en donde compara pintura y escritura;

Es el lenguaje de las parábolas, tan eficaz en el mensaje eclesiástico.

El segundo diálogo aborda ya, plenamente, el campo lingüístico, y lo hace a partir de su propio título: «Que cosa es la habla». En él, desde un principio, es posible observar una oposición importante, una primera dicotomía hábilmente dibujada por el autor: *hablar* / *habla*. Y así:

D(unque). *DIME*, discreto Bastardo, que cosa es *hablar*? B. *Es vn don, e gracia, q̄ dio Dios entre todos los animales a solos los hombres, para que segun Dauid lo loassen, y alabassẽ como a su criador, y para que se entendiessen, y comunicassen en todas sus acciones ausentes y presentes, y passadas e por venir, a hõrra y gloria de Dios (p. 7)*—el subrayado de las citas es mío—.

Hablar es, pues, en la caracterización del renacentista, la facultad, la capacidad individualizadora del ser humano, de la comunicación.

D. Que cosa es en si la *habla*? B. *Es vn spiritu, o viento, o haliento, gouernado por la lengua, medido por los dientes, e pronunciado cõ los labios... mediante el qual pronuncia y declara los conceptos de su anima, segun la significacion que dio Adam alas cosas, o segun la que cada nacion an acordado cada vna en su lengua (pp. 7-8)*.

A tenor de estas palabras, *habla* es el aire que, modulado por una serie de órganos —lengua, dientes, labios—, exterioriza los conceptos internos. Esto es, *habla* sería, más concretamente, el sonido mismo.

Evidentemente, las definiciones esbozadas por Pedro de Albret para ambos términos no coinciden con las que actualmente les reservamos¹³. No obstante, y como ocurre con tantas otras cuestiones, independientemente de la terminología utilizada, hay que subrayar la novedad de la oposición de los conceptos encuadrados bajo tales rótulos, por cuanto supone la intuición de una diferenciación clave para el desarrollo de la moderna lingüística, a la que inmediatamente me referiré.

El autor de estos diálogos intenta ya distinguir planos de análisis en el terreno de su investigación, y, así, podría hablarse de dos niveles de abstracción, siendo el *habla* la concreción, la realización material de la facultad abstracta del *hablar*.

Pero más aún; las definiciones mismas ofrecidas por Pedro de Navarra, dada su precisión, permiten al lector actual, sin temor de caer en interpretaciones arriesgadas, establecer paralelismos:

—*hablar*, tal como el humanista lo concibe, es fácilmente relacionable con la idea de *lenguaje* posterior a Saussure —lo de menos es, en este momento, discutir el origen de tal facultad: para el obispo de Comenge, el origen divino

p. 16, en donde se encuentran símiles diversos para los diversos tipos de vocablos. El didactismo se percibe, incluso, en la definición de oración, tan fácilmente comprensible (cf. p. 9).

(13) El *hablar* de Pedro de Albret no responde, evidentemente, al *hablar* de Coseriu, al igual que el *habla*, tal como queda definida en el siglo XVI, no se ajusta a la concepción que de la misma tienen Saussure o Coseriu.

no admite dudas de ningún tipo—. Una misma finalidad comparten ambos conceptos, la comunicación; también unas mismas características: sirva por lo pronto una sola nota como muestra: *hablar* hacia 1560 y *lenguaje* actualmente son fenómenos exclusivamente humanos;

—*habla*, en la presente interpretación renacentista, como ya he apuntado, remite, de forma directa, a la moderna concepción de secuencia de sonidos. Incluso es posible, a través de las palabras del diálogo II, afinar más: realmente, lo que de ellas emana es toda una teoría acerca del *signo lingüístico*, en la que a un *repraesentatum* no material, «los conceptos del animo» o «los conceptos de la mente», corresponde un *repraesentamen* material, el *habla* o *palabra*; el autor se sitúa, de este modo, en la línea aristotélica de interpretación del signo. *Habla* es, pues, la contrapartida del concepto; es más, para Pedro de Albret, éste, «la significacion delas cosas», es, tras la capacidad lingüística o *hablar*, el escalón intermedio en el camino desde la abstracción hacia la concreción. El carácter material, concreto, del *habla*, en el diálogo II, está fuera de toda duda. No existe ningún riesgo de interpretación abstracta para la misma, pese a la utilización, por parte del autor, de expresiones tan inmatrimales como «spiritu» o «haliento». Ni el «viento», ni el «spiritu», ni el «haliento» de de Albret son parangonables a la imagen acústica de Saussure o al precedente de la misma esbozado por la escuela de Port-Royal; coinciden, por el contrario, con la realización del significante saussureano, y, para constatarlo, sirve el despliegue de datos fisiológicos aportados por el autor. Los detalles articulatorios utilizados para configurar el sonido son precisos y graduales; así, el «spiritu», o la «voz», es:

—gobernado por / administrado con la lengua;

—medido por los dientes;

—pronunciado con los labios (pp. 8 y 9),

con lo que lengua, dientes y, finalmente, labios —que culminan la cadena— quedan configurados como órganos fonadores activos en el proceso articulatorio que, en definitiva, se desencadena en la boca (cf. p. 9), y cuyo resultado no es otro que la *palabra*, sinónimo, pues, en la expresión de Pedro de Albret, de *habla*.

Y también de acuerdo con Aristóteles, subraya Pedro de Albret el carácter de la relación existente entre significante y significado, lo que conlleva, evidentemente, una toma de postura ante la clásica controversia teórica acerca del origen del lenguaje, *physis* ~ *nómos*: para Pedro de Labrit las palabras corresponden a las cosas por convención, esto es, por acuerdo arbitrario de la comunidad que ha de utilizarlas. Así:

B. (...) mediante el qual [*spiritu*, *viento* o *haliento*, esto es, *habla*] pronuncia y declara los conceptos de su anima, segun la significacion que dio Adam alas cosas, o segun la que cada nacion an acordado cada vna en su lengua. D. Luego la habla no es otro que vna interpretacion delos conceptos del animo, y todas las cosas son entendidas por la interpretacion, o significacion, e nombre, que Adam les dio, o q̄ sus sucesores les an puesto, segun les an parecido. B. Si (p. 8).

Parece claro, pues; Adán, como representante del género humano, y sus sucesores, miembros de diferentes naciones, son los responsables de las denominaciones de las cosas, que, en consecuencia, resultan arbitrarios: nada hay en la *cosa* misma que exija una determinada *palabra* para designarla; éstas no proceden más que del capricho de las diversas comunidades de hablantes, y, por consiguiente, aunque de forma implícita en la exposición renacentista, hemos de suponer que, una vez impuestas por la comunidad, se hacen ya necesarias en ésta para la intercomprensión de sus miembros.

En este punto, antes de continuar avanzando en el desarrollo del segundo diálogo, me parece oportuno volver sobre una idea esbozada más arriba. Hace un momento me refería yo a las características compartidas por *hablar* y *lenguaje*; de lo expuesto hasta aquí, surge un claro segundo rasgo común: el *hablar* de hacia 1560, como el *lenguaje* de finales del siglo XX, se sirve de la voz, del sonido –llamémosle *habla*, en la terminología de los diálogos–, como vehículo de transmisión; es decir, la capacidad lingüística es, primariamente, oral.

Una vez establecida la distinción *hablar* ~ *habla*, pasa Pedro de Navarra a clarificar más aún su postura, explotando datos ya implícitos en las definiciones mismas, que, en un primer momento, contribuyen, decisivamente, a profundizar la oposición vista; en otro, insisten en la finalidad del concepto *hablar*.

Efectivamente, una nueva nota enfrenta *hablar* a *habla*: la capacidad lingüística es innata y natural al individuo, escapa a la libre decisión de la comunidad de hablantes; el *habla*, convencional según queda establecido, requiere un aprendizaje:

D. Luego el hombre, si bien sea nacido, naturalmente, con la virtud del hablar, y pronunciar, no nace con la intelligēcia dela significaciō delas cosas, sino que despues las aprende por *uso*, y con *arte*, y venido en la perfeta intelligencia dellas, por la doctrina de sus padres, o maestros, sabe aplicar a cada vna su nombre, y concertar estos nombres vnos tras otros, segun el proposito, o intencion de que se trata: de arte, que con la *virtud natural*, y con la *arte* y *costumbre* [cf. uso] e con la *discrecion*, o *memoria*, va ordenando de vno en otro los vocablos su oraciō (p. 8).

aprendizaje que sólo se adquiere a través del *uso* y del *estudio*, nuevas coordenadas que completan el panorama.

E incluida en esta exposición, aparece una definición de oración:

(...) y con la arte y costumbre e con la discrecion, o memoria, va ordenando de vno en otro los vocablos su oraciō, mediante la qual declara los conceptos de su mente, y se haze entender en todas las cosas, segun quiere, o propone en su animo, a su modo asu plazer, e a su contentamiento (p. 8).

válida para enriquecer la teoría gramatical renacentista. La definición de tal unidad lingüística es encuadrable entre las que L. J. Piccardo considera defi-

niciones basadas en el contenido semántico ¹⁴, próxima a las de tipo logicista y sicologista. Pues bien, forzosamente en el plano oracional, sitúa el autor un problema sintáctico que no va a desarrollar, pero que sí deja planteado: el del orden de palabras (p. 9), punto sobre el que vuelve, no más ampliamente, en el diálogo V (p. 17).

Pero, antes de concluir el diálogo II, cree el autor necesario insistir en la finalidad de uno de los términos de su dicotomía, la facultad de *hablar*:

D. Para \bar{q} efecto, o fin, fue ordenado el hablar? B. Tu acabas de dezirlo, que *para intelligēcia de nuestras acciones*, pues a no entendernos, *no differiríamos de las bestias*, o seríamos confusos como los que edificauan la torre de Babylonia... D. (...) *verdaderamente es cosa de Dios, e acto casi diuino*. B. Es diuino, pues que Dios principalmete lo cōcedio, para loar su diuinidad en todas nuestras operaciones, a aun \bar{q} no en esta perfeciō tãbien lo dio a los otros animales e plantas (pp. 9-10).

Parece claro, como ya he subrayado, que el *hablar* tiene, ahora sí, un origen divino y una finalidad obvia: la comunicación humana, netamente distinta, en su perfección, de los posibles sistemas de comunicación animal. Y esta facultad, icómo no!, en última instancia se destina al servicio de la alabanza divina.

Aclarado qué es el *hablar* —y su contrapartida *habla*—, paso previo a establecer la diferencia que el autor desea explicitar es definir en qué consiste *escribir*. El título del diálogo III no es, pues, sorprendente en absoluto: «Que cosa es el escreuir»; total paralelismo, por tanto, con el elegido para el capítulo II. Y, como en el capítulo anterior, la primera labor del «dialogante-maestro» consistirá en aclarar a su interlocutor, mediante una definición válida, el concepto examinado:

D. (...) narra me que cosa es el escreuir. B. Es vna memoria, o perpetuidad dela habla, o vna cifra, e significacion de los conceptos del alma, o vna pintura, y *estampa de las palabras que pronuncia la lengua, e concibe la mente ...* porque la escritura es vn retrato en acto dela habla, e vna forma delas palabras, que queda despues que has hablado..., *e si biē la palabra no se vee, ni se puede perceber con vista...* porque es spiritu, *puedese estampar e pintar... de tales caracteres*, e tan visibiles, *que sin \bar{q} ella hable, yo la entiendo...* (p. 11).

Pedro de Labrit ya lo había establecido: el sonido representa directamente el pensamiento —los conceptos del alma o los conceptos de la mente, para ajustarnos más fielmente a su expresión—; en este momento, puntualiza, completa su exposición y, como ocurría con el título, mantiene el paralelismo: la escritura representa, también directamente, el sonido. Pero, incluso más allá de esta escala gradual —concepto de la mente > palabra pronunciada > ca-

(14) *El concepto de «oración»*; Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1954; p. 13.

rácter escrito-, el renacentista (cf. subrayado) llega a considerar los caracteres visibles –la palabra escrita– reflejo inmediato del concepto mental. Esboza, así, Pedro de Navarra, a este propósito, una postura parangonable a la que defenderán los autores de la *Gramática* de Port-Royal un siglo más tarde.

Es, sin embargo, preciso insistir en un dato: más bien que aproximarse a una comparación *hablar–escribir*, el autor parece contrastar *habla ~ escritura*: no es la capacidad del lenguaje, sino su concreción –el sonido–, y no es la capacidad de escribir –que más tarde surgirá en el texto–, sino su producto los que están recogidos en el diálogo III.

Una vez definidos, en los términos señalados, los dos polos de la comparación, el lector está ya en condiciones de establecerla; también, es evidente, el segundo diálogo te:

D. Luego esta es la diferencia del hablar al escreuir, que la palabra no dura mas de quanto es pronunciada: pero la escritura todo el tiempo que fuere conseruada, y la palabra, si se oye, no se vee, pero la escritura se vee escrita, y se oye, si es leyda, e la palabra, no se cõprehende, sino de cerca: pero la escritura se haze sentir en cabo del mundo (pp. 11–12).

De este modo, enfrenta el Duque el carácter perecedero del *habla* a la perdurabilidad de la *escritura* que la refleja. Y, en su comentario, la *escritura* parece cobrar ventaja sobre el *habla*: la segunda, si bien se oye, no se puede ver; la primera, además de ser captada inmediatamente por la vista, es susceptible también de ser trasladada a palabras aprehensibles por el oído. Es más, mientras el *habla* tiene un receptor limitado –restricción situacional y temporal–, la *escritura* lo tiene ilimitado –falta de restricción local y temporal–:

D. (...) Ay cosa ygual en el orbe? que vn hombre hable y entienda a otro de Oriente a Poniente, y de Poniente al Setentrïo e que vno que a mil años que murio, hable cada día con migo, e que yo que biuo, pueda hablar desde aqui a dos mil años con los que vernan? (p. 12)

Efectivamente, a estas alturas del diálogo, presenciamos ya la contraposición de ambos conceptos, pero de la misma siguen surgiendo rasgos que los caracterizan individualmente. La conversación continúa de la mano de Bastardo:

B. (...) pero como yo te escriua en caracteres, que son para esto instituydos de nuestros passados, o en cifra por nosotros compuesta, tu entenderas todos mis cõceptos, e si tu me rescriues, yo entẽdere los tuyos. D. Sea gloria a Dios omnipotente, por tanto beneficio, pues parece este casi vn acto en virtud delas que Dios reseruo para si... Y vltimo, que yo pueda entender cõ escritura, o palabra, los conceptos de cada mente agena, siendo vn acto que a solo Dios toca, saber los coraçones e intenciones delos hombres?... Verdaderamente es vn don, que Dios nos comunica, diuino, pues como a el es presente todo lo passado e futuro, sin medio de escrituras, ni otra cosa: a nosotros nos enseña, que con la escritura conozcamos todo lo passado, e parte delo por venir (pp. 12–13).

De estas palabras obtenemos un concepto de grafema también convencional, producto de una decisión de los hablantes. La *cifra* misma, la *escritura* se nos aparece, pues, como similar al *habla*; pero, tras ella, hay que detectar, ahora sí, la facultad misma de *escribir*, divina, como divina era la facultad del *hablar* a la que ésta es similar. Vacilaciones en la terminología del de Labrit, pero vacilaciones para cuya superación él mismo ofrece las pautas: dos capacidades divinas y suprahumanas –*hablar y escribir*–, dos resultados materiales de las mismas –*habla y escritura*–. Pues bien, son los productos reales, convencionales ambos, los que el autor siente interés en enfrentar. Tal constatación conduciría, de forma inequívoca, a una rectificación del título fijado para los diálogos, ya que el que el obispo de Comenge ofrece es, a todas luces, engañoso respecto a la materia que en él se examina. En efecto, más bien, según vengo proponiendo, habría que sustituir el *hablar y escreuir* del título por los correspondientes *habla y escritura*.

Sin embargo, esta observación de detalle no parece sorprender a Pedro de Albret, quien, tras mostrarse, como acabo de apuntar, vacilante en el tercer diálogo, se manifiesta con absoluta precisión ya en el encabezamiento del IV: «Que diferencia ay entre la habla y la escritura». Efectivamente, por todas partes es constatable el descenso de la abstracción a la concreción que el autor realiza; el plano de estudio es, ahora, perfectamente acotado.

Es más, la propiedad en la expresión parece ser la única transición entre la segunda parte del diálogo III y el que me ocupa en este momento. Con la única salvedad de que ahora la pregunta del Duque es:

D. QVE mas diferencia ay entre la *esscritura* (sic), y la *habla*? (p. 13),

el tema que se desarrolla es exactamente el mismo que el del diálogo anterior –no en vano, como he apuntado, ya abordaba en él las diferencias *habla ~ escritura*–; de hecho resurgen, al lado de innovaciones también importantes, básicamente los mismos rasgos opositores.

Creo, no obstante, conveniente, antes de seguir adelante, insistir en un comentario anterior que al comienzo del diálogo IV resulta diáfano. Me refería más arriba a que de la expresión del de Navarra se podía concluir que la misma *escritura* –sin mediación del *habla*– representaba directamente el pensamiento humano. El dato es ahora indiscutible, cuanto más si éste surge de la boca del maestro:

B. La habla, y la escritura, todos dos proceden delos cõceptos del alma (p. 13).

El origen es, pues, común, y, en él, confluyen; las diferencias, por tanto, han de venir por otros senderos. Así es, en efecto:

B. (...) pero la diferencia que ay de vn fuego pintado. a vn biuo. ay del hablar al escreuir [de nuevo metonimia en el discurso de Bastardo]: porque la escritura corporal. que se vee, e la palabra, vn spiritu que solo se oye... (p. 13).

Nada añade hasta aquí que no hubiera surgido ya en el capítulo precedente. Pero Bastardo prosigue:

(...) de manera, q̄ la escritura es de mas facil intelligencia que la habla, pues quando vno habla, si bien significa sus conceptos, no los puede perceber con tãta firmeza, como si los leyesse (...) (pp. 13-14).

El motivo es claro: el tiempo de que se dispone en el coloquio hablado es limitado, no así en el escrito —lo que impondrá, como detallaré inmediatamente, exigencias a la escritura—, y, además:

B. (...) porque no es nuestro animo de tanta efficacia, ni yo estoy tan atento a todas las partes delo que se me dize, si son elegantes, bien ordenadas, sentenciosas, o vanas (p. 14).

La conclusión que extraen interlocutor y lector es obvia: la escritura es, frente al habla:

- más directamente aprehensible;
- más eficaz al sabio, si bien no al ignorante (*cf.* p. 15);

pero también:

-más difícil, utilizando la terminología del renacentista, en el sentido de que la expresión escrita ha de ser más cuidada que la oral, ejemplificándolo en el plano léxico:

D. Luego el hablar [*cf.* lo dicho más arriba] no es tã difícil, ni eficaz como la escritura. B. No, pues, si bien al hablar se digan algunos vocablos, no propios, ni vsados, o cosas impertinentes, se sufre: porque no se tiene con esto tan particular quenta, como cõ la escritura, q̄ da tiempo de considerar los tales defectos (p. 14) —he aquí las exigencias a las que aludía más arriba—.

Y reiteraciones de nuevo; pues, la escritura, frente al habla:

-es más duradera. Las palabras de de Labrit son terminantes:

B. (...) pero la escritura permanece, e siempre habla. Item la palabra, como es pronunciada, no a lugar de ser recogida: pero la escritura si, hasta venir a ser publicada, e perfeta (p. 14).

-carece de restricciones temporales o locales:

B. Finalmente, que la habla solo sirue al que la oye y esta presente: y la escritura al ausente, presente y por venir, e al sordo, e mudo (p. 14).

No queda ya en el diálogo IV más que espacio para dar entrada al V; sin embargo, no quiero seguir adelante sin antes comentar algunos rasgos observados en él.

De lo expuesto hasta el momento, es posible deducir, de forma inmediata, cómo lo que en él intenta Pedro de Navarra no es sino sistematizar las diferencias existentes —aunque a partir de un punto común inicial, como queda

subrayado— entre *habla* y *escritura*. Ciertamente que algunas de ellas surgían ya cuando él mismo se enfrentaba a la definición de *escribir* ~ *escritura*, pero no menos cierto que sólo en el diálogo IV, y colaboran a ello las adiciones innovadoras, cobran carácter orgánico.

Estructurada la oposición, parece confirmarse, a través de las palabras que Bastardo y el Duque se intercambian, la valoración positiva obtenida por la *escritura* en la confrontación. Efectivamente, de los diálogos III y IV, y en especial del último, se desprende la anteposición del lenguaje escrito frente al oral. Los diálogos de Pedro de Albret son un exponente de la «ilusión» que, según Saussure, «ha existido en todos los tiempos», aquella de pensar que «para conocer a alguien es mejor mirar su fotografía que su cara»¹⁵. ¿Explicaciones? La referencia al *Curso* vuelve a ser inevitable¹⁶. No obstante —y que valga como lanza por Pedro de Navarra—, el apego a la letra que el ginebrino acusa todavía en los comparativistas del siglo XIX¹⁷, menos extraño ha de resultar en un renacentista que no ha hecho, aún, más que asomarse a la ventana de los vulgares, y sobre el que pesa toda la tradición escrita greco-latina.

Aparentemente, con la inclusión de este diálogo, el autor habría cumplido los objetivos del título genérico que da a su obra, y, pese a todo, incorpora todavía uno más.

En efecto, el texto se cierra, finalmente, con un quinto diálogo incluido a petición del Duque: «Del modo que se deue tener, para bien hablar y orar, y para escreuir, y dítar».

El diálogo se presenta como una disquisición teórica sobre la falta de correspondencia entre los conceptos del entendimiento y la expresión de los mismos por medio del *habla*. Tras presentar los múltiples tipos de desacuerdos posibles, concreta Bastardo su postura, exponiendo los requisitos necesarios para hablar bien:

B. (...) para bien hablar, no sigas los extremos, porque son consumados vicios: ni el mal dezir, porque es ageno del biẽ hablar: ni los curiosos, ni agenos vocablos, sino los vsados, e conocidos... Quiero dezir, que escojas delos terminos, los mas vsados en la Republica, los mas claros e propios, los mas honestos e modestos, y los mas graues e sentenciosos: ca destos se compone del buen hablar, y elegante dezir, y no delos satyricos, curiosos, incognitos, deshonestos, impertinentes, ni emuladores, o detraedores: *por que estos son propios de aquellos que muerden a los otros e affrentan a si mismos, e a los que prohibe el Principe que no hablen en esta corte* (...) adorna tu habla con los dichos terminos bien ordenados vnos tras otros, antes claros, que confusos, e forma tu oracion en tu habla (...) habla de pocas, biẽ medidas, e muy graues palabras, que infieran muchas y elegantes sentẽcias... (pp. 16–17).

(15) *Curso de Lingüística general*; Buenos Aires, Losada, 1975¹⁴; p. 72.

(16) *Ibid.*, pp. 72–82; para las causas, v. especialmente pp. 73–74.

(17) El mismo que sólo los neogramáticos consiguen, a finales del siglo pasado, romper.

La conclusión inmediata, a partir de tales palabras, es que *hablar bien* conlleva atención a la forma y también al contenido. En cuanto a la primera, y situándose en un nivel léxico –nivel al que ya había accedido Pedro de Navarra en el diálogo IV, cuando se planteaba el cuidado requerido por la expresión escrita–, propone el autor un criterio de selección –a la manera de Nebrija o de Juan de Valdés– que primará los vocablos «conocidos», esto es, autóctonos, frente a los neologismos y barbarismos; un criterio que, además, impondrá la claridad y la propiedad como parámetros fundamentales. En un nivel estrictamente sintáctico –nivel también abordado previamente en el diálogo II–, insiste en la correcta ordenación que en la unidad oracional han de respetar los vocablos y propugna la «brevedad» graciánica como guía estilística.

Pero, si el *cómo* es importante, también lo es el *qué*, en una época en que a un índice estricto sucede otro aún más estricto, y, en consecuencia, Pedro de Albret da consejos de actuación que no supongan un desacato a las leyes regias: los términos satíricos, infamantes, deshonestos... serán desechados, seguramente, por las posibles sospechas que despertarían.

Inmediatamente, el Duque y Bastardo se dirigen a enumerar la larga serie de cualidades que, a su juicio, debería tener un buen orador (pp. 17–19). Enumeración esta que escapa a mis preocupaciones en este momento, y que, por ello, paso por alto.

Cumplida así la primera finalidad del diálogo, falta examinar cuál es el modo de *escribir bien*. La doctrina no es inesperada ya para el lector del diálogo anterior: si el hablar bien exige los requisitos comentados, en una correcta escritura estarán presentes todos ellos, pero, además, cuidados hasta el extremo.

En este punto, el diálogo rehuye los juicios literarios, al mostrarse Bastardo absolutamente ecléctico en lo que respecta a la autoridad que se debe imitar. Tan sólo se manifiesta el dialogante–maestro precavido con la literatura «antigua» –quizá, como Juan de Valdés, esté pensando en toda la anterior al siglo XV–, por no ofrecer ejemplo imitable de lenguaje, y con la pródiga en neologismos, seguramente por lo mismo. Por lo demás, su atención se dirige en general a todo tipo de obras, pero aplicando sobre las mismas un criterio de selección:

B. Yo siempre he procurado leer vnos e otros, y atenerme alo mejor de todos, sin hazer demostracion de ligarme a ninguno... y por esto, aduertido de vnos, y de otros, he vsado dela prudente libertad... (p. 19).

Discreción, pues, la que muestra Bastardo, procurando, sin exclusiones, seleccionar y valorar libremente.

El diálogo no termina aún. Pero, con lo visto, ya se puede concluir que sólo este último entra de lleno en los estudios de preceptiva literaria o retórica; y, sin embargo, las aproximaciones al texto –a partir del conde de la Viñaza (1893)–, hasta el momento, resaltaban, todas, este aspecto del mismo, importante, sí, pero no único, según he intentado hacer notar.

Y bien, hasta aquí la teoría está clara. Pero, comentaba al principio, el tema de los diálogos, «de la diferencia del hablar [por habla] al escribir [por escritura]» –éste, y no otro–, es abordado para proceder con precaución en la práctica, y no incurrir en desacato a la autoridad;

D. (...) cõuiene sepamos como nos gouernaremos al presente, en escreuir, y hablar por practica en esta Republica, para que no incurramos enel crimen cõtra el Principe, pues este es el fin principal, porque començamos esta materia (p. 20).

La respuesta es clara: para que las palabras no sean sospechosas, sólo se debe alabar a Dios (p. 20); para que no lo sea la escritura, mejor que no exista:

B. El mejor, y mas sabio trato, sera el no escreuir. porque a no lo hazer, quien nos podra calumniar? D. Sin duda, es lo mas seguro... (pp. 20–21).

Parodiando a Wittgenstein, pero en otro sentido: de lo que no se puede hablar, mejor es callar.

EL TEATRO EVANGELIZADOR FRANCISCANO EN NUEVA ESPAÑA

por Francisco Javier ORDIZ VAZQUEZ (Universidad de León)

INTRODUCCION

Desde el momento en que Hernán Cortés y sus soldados desembarcan en las costas de Veracruz se inicia un período trascendental y apasionante en el proceso que supone el nacimiento de las colonias españolas en el Nuevo Mundo. El conquistador, favorecido por el grave error de los aztecas que veían en él la encarnación del mítico Quetzalcóatl que venía a restaurar su reino perdido, se adentrará hasta el corazón del Imperio de Moctezuma que poco después verá su final tras un largo asedio. En 1521 cae rendido Tenochtitlán y empieza la historia del México colonial. Numerosas crónicas de la época, obra tanto de vencedores como de vencidos, han legado a la posteridad la noticia épica de una conquista que exige de inmediato una ardua labor de consolidación en la que ocupa un lugar de primer orden la implantación de la religión cristiana en el pueblo recién dominado. Se abre de este modo una segunda etapa en el proceso de asentamiento de España en el Nuevo Mundo, que tendrá como objetivo la «conquista espiritual», de cuyo proceso, objetivos y esperanzas también nos han dejado constancia algunos de sus más directos protagonistas ¹.

No cabe duda de que la labor más importante realizada en este terreno en los primeros años del México colonial corre a cargo de la orden franciscana. Los franciscanos, llegados cinco años después de la caída de Tenochtitlán, van a abordar de inmediato una empresa evangelizadora que se halla estrechamente conectada con los fundamentos milenaristas de su pensamiento. Como han puesto de relieve investigadores como J. Phelam o G. Baudot, la verdadera intención de la orden seráfica residía en su intento de crear una sociedad indocristiana, alejada por completo de la posible «contaminación» de la cultura española, que diera forma a ese «paraíso de Cristo en la tierra» profetizado por Joaquín de Fiore en el siglo XII ². Esta comunidad estaría controlada en todos sus aspectos por la Orden y habría de estar presidida por

(1) Esta definición procede del excelente libro de Robert Ricard *La conquista espiritual de México*. (México, Jus y Polis, 1947).

(2) Ver PHELAM, John L.: *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo* (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972) Y BAUDOT, Georges: *Utopía e Historia en México* (Madrid, Espasa Calpe, 1983).

un nuevo Mesías, que gobernaría en paz durante un milenio, antes del definitivo Apocalipsis.

Las raíces milenaristas del pensamiento franciscano constituyen la piedra angular sobre la que gira toda su actuación en los primeros años de la colonia de Nueva España. La labor de investigación etnográfica emprendida por Olmos, Motolinía o Mendieta, tiene como finalidad primordial el conocimiento profundo de la cultura autóctona como paso previo para crear las bases del nuevo orden. También a esta intención responde la fundación de escuelas y colegios para los indígenas, como el de Santa Cruz de Tlatelolco, y la prohibición de emplear en estas tareas educativas la lengua castellana.

Los frailes seráficos van a aprovechar numerosos contenidos procedentes de la cultura indígena en su labor de evangelización, que adaptarán al pensamiento cristiano en una extraña tarea de síntesis cultural. En este proceso va a ocupar un lugar de primer orden el rescate de ciertas formas rituales de la tradición autóctona que, unidas al recuerdo de los temas y formas teatrales de la Europa medieval, darán origen a un género único en la Historia: el llamado teatro misionero o evangelizador, que se concibe en principio como una forma de transmisión directa, en lengua náhuatl, de las verdades fundamentales de la religión cristiana para un público que no estaba preparado para los discursos teóricos y moralizantes. Se trata de la primera vez en que un género como el teatro es empleado como instrumento para la evangelización de un pueblo, y de uno de los más interesantes testimonios que hoy día poseemos del comienzo de la síntesis cultural en Hispanoamérica.

Para ofrecer una imagen lo más completa posible de este curioso fenómeno dentro de las limitaciones lógicas de este trabajo, será preciso como tarea prioritaria rastrear los componentes culturales en que se fundamenta el teatro misionero y que se localizan en dos tradiciones bien distintas: la indígena precortesiana y la española medieval³.

EL SUSTRATO INDIGENA

Uno de los problemas que más se han debatido en el estudio de la cultura del México antiguo es el de dilucidar si hubo o no manifestaciones teatrales en la sociedad náhuatl. Los cronistas de la época, tanto soldados como misioneros, nos ofrecen numerosos datos al respecto. La primera noticia que poseemos parte del propio conquistador Cortés, que en la plaza de Tlatelolco observa

...uno como teatro (...) fecho de cal y canto cuadrado de altura de dos estados y

(3) Discrepo en este punto de las apreciaciones de Othon Arróniz quien sostiene que se debe limitar considerablemente el papel jugado por la tradición autóctona en la creación de esta forma teatral y afirma que «los franciscanos creadores del teatro de evangelización parten, por así decirlo, de la nada». (*Teatro de evangelización en Nueva España*. México, UNAM, 1979, p. 11).

medio (...) el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales, pudieran ver lo que se hacía ⁴.

Fray Diego Durán, años más tarde, nos ofrece una completa descripción del carácter de estos «juegos» y «representaciones» a que alude el conquistador. Por las noticias del dominico sabemos de la existencia de un tipo de manifestaciones teatrales en el México antiguo, que él mismo denomina «entremeses», y que conllevaban una cierta complejidad escénica:

...había en medio deste patio un pequeño teatro de treinta pies en quadro muy encalado en cual enramavan y adereçavan para aquel dia con toda la pulçia possible cercandolo de arcos hechos de toda diversidad de rossas y rica plumeria colgando a trechos muchos y diferentes pajaros y conejos y otras cosas festibales y a la vista apacibles donde despues de haver comido (...) salian los representantes donde el primero que salia era un entremes de un buboso fingiendose estar muy lastimado (...) lo qual no se representava sin misterio porque yba fundado en que a este ydolo Quetzalcoatl tenian por abogado de las bubas y del mal de los ojos y del romadiço y tosse donde en los mesmos estremeses mesclaban palabras deprecativas a este ydolo pidiendo salud ⁵...

De las palabras de Durán deducimos que se trataba de expresiones festivas relacionadas estrechamente con una celebración religiosa y profundamente entroncadas con la simbología de un dios determinado. En ellas ocupaban un lugar destacado el canto, el baile y la música, así como una cuidada y multicolor escenografía, en la que abundaban las flores, las plumas y los ropajes vistosos. En su descripción de las fiestas en honor de Tláloc, el fraile pone asimismo de relieve la importancia que tenía la Naturaleza en estas representaciones:

Todos estos juegos y fiestas se hacían en un bosque que se hacía en el patio del templo delante de ymagen del ydolo tlaloc en medio del qual bosque yncavan un arbol altissimo el mas alto que en el monte podian hallar ⁶...

También en su relato queda constancia de la costumbre de los actores de disfrazarse para representar la escena:

Puesto allí todos los mancebos que dixese bestian y adereçaban de caçadores con sus arcos y flechas en las manos y todos puestos en escuadron con gran alarido y grita arremetian acia el macilento biejo que representava al ydolo y disparavan mucha cantidad de flechas enbiandolas a lo alto por no ofender al ydolo ⁷.

(4) CORTES, Hernán: *Cartas de Relación*. México, Porrúa, 1979, p. 157.

(5) DURAN, Fray Diego: *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*. México, Editorial Innovación, 1980, pp. 122-123.

(6) *Ibid.*, p. 140.

(7) *Ibid.*, p. 129.

Los datos que ofrece Durán no dejan lugar a dudas acerca de la existencia de un tipo de expresión dramática en la antigua cultura náhuatl. En estas ceremonias que el dominico explica con todo detalle encontramos implícitos los elementos más importantes que definen el hecho teatral: la presencia de actores que en un escenario asumen un papel determinado, de un argumento o tema a representar y la preocupación por una adecuada escenografía. Sin embargo, el concepto «profano» que hoy día tenemos de este género, dista mucho de ser el mismo que tenían los antiguos nahuas: para ellos se trataba de reactualizar el mito por medio del ritual como forma de sumergirse en el «tiempo sagrado» de los dioses y así implorar su ayuda o invocar su fuerza. Se trata de expresiones fuertemente ligadas a un contexto religioso que presumiblemente habrían dado lugar con el tiempo a un teatro profano en un proceso similar al que originó la formación del género dramático en la Europa occidental. Son ceremonias rituales, en las que no existen espectadores, puesto que todo el mundo participa y «vive» el rito⁸, y en las que ocupa un lugar destacado el canto o recitación que los actores representan en escena. Estos textos han sido analizados por José María Garibay, a quien debemos el estudio más importante y documentado de los distintos testimonios literarios que se nos han conservado de la antigua cultura⁹, Garibay, aparte de poner de relieve el entronque profundamente religioso de las expresiones culturales nahuas, señala algunas notas peculiares de la forma de los cantos antiguos. Alude así a la presencia frecuente en estos textos de la construcción paralelística, consistente en la repetición de palabras o frases que refuerzan una idea¹⁰. Asimismo resalta la aparición constante de determinadas metáforas para dirigirse a la divinidad o sugerir la idea de belleza o perfección, como es el caso de las piedras preciosas —en particular el jade— el oro o las plumas de quetzal. Estas connotaciones se pueden deducir del siguiente poema, donde el autor trata el tema universal de la brevedad de la vida:

Aun el jade se rompe,
aun el oro se quiebra,
aun el plumaje de quetzal se rasga...

(8) Mircea Eliade ha estudiado el sentido profundo de estas fiestas y ceremonias en las sociedades primitivas y ha señalado que en ellas se celebra el rito por toda la comunidad en un sentido trascendente: el acto ritual en honor de un dios rompe el tiempo de la duración profana y da lugar a un «tiempo sagrado», en el que los participantes se sienten contemporáneos de la divinidad: «Cualquiera que sea la complejidad de una fiesta religiosa se trata siempre de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar *ab origine* y que se hace presente ritualmente. Los participantes se hacen contemporáneos del acontecimiento mítico. En otros términos: 'salen' de un tiempo histórico —es decir, el tiempo constituido por la suma de acontecimientos profanos, personales e interpersonales— y enlazan con el tiempo primordial, que siempre es el mismo, que pertenece a la Eternidad». (ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967, p. 79).

(9) Ver sobre todo su gran obra, dividida en dos volúmenes. *Historia de la literatura náhuatl*. México, Porrúa, 1971 (2.ª ed.).

(10) *Ibid.*, p. 65.

¡No se vive para siempre en la tierra:
sólo aquí un breve instante perduramos ¹¹!

En resumen, a juzgar por los datos señalados creo que se puede afirmar sin caer en riesgo excesivo que en el México antiguo existió un tipo de expresión para-teatral con un cierto grado de evolución, que se basaba en la recitación de cantos escenificados dedicados a un dios particular. Esta será la semilla autóctona sobre la que germinará el teatro misionero.

Sin embargo, la paternidad directa del género no vendrá de la civilización prehispánica, sino de la cultura que los evangelizadores van a importar del otro lado del Atlántico.

TEATRO MEDIEVAL PENINSULAR

El teatro nace en la Europa occidental como forma de expresión religiosa. Los textos hoy conservados —escasísimos en la zona castellana hasta finales de la Edad Media— nos hablan de unas piezas cantadas y dramatizadas como parte de la Misa, que constituirían un primer estrato en el desarrollo posterior del género. Este tipo de drama litúrgico va evolucionando con el tiempo, y hacia el final del Medievo sus temas se pueden agrupar en torno a dos grandes ciclos: el de la Navidad, que incluiría aspectos como la adoración de los Reyes, de los pastores o los Santos Inocentes, y el ciclo de Pascua, donde se escenifican argumentos como la Pasión, la Crucifixión o la Resurrección. Un paso más en la evolución del primitivo drama litúrgico lo constituye el drama alegórico, antecedente a su vez del auto sacramental. También a fines de la época medieval comienza a ser frecuente la representación de *misterios*, o autos basados en la Historia Sagrada que ya no se integran necesariamente en la Misa.

En general, las obras primitivas son piezas de un gran simplismo en la caracterización de los personajes y en el planteamiento de las situaciones, puesto que su intención es la de llegar directamente a un pueblo inculto para recalcar las verdades de la Fe. Como indica Ronald E. Surtz es frecuente la recurrencia a moldes maniqueos que implican siempre la necesaria derrota del mal:

El conflicto fundamental entre las fuerzas del bien y del mal, entre Cristo y Satanás, que subyace en todo el teatro medieval, puede suscitar sentimientos de incertidumbre o de tensión, pero la certeza de la gracia divina, la salvación del pecador, la derrota del diablo se da por descontado ¹².

Otras referencias nos hablan de la presencia del canto polifónico como elemento frecuente en estos autos, y la progresiva complicación del aparato

(11) *Ibid.*, p. 103.

(12) SURTZ, R.E.: «El teatro en la Edad Media». En VVAA: *Historia del teatro en España*, vol. I. Madrid, Taurus, 1983, p. 64.

escenográfico, en el que poco a poco se van introduciendo determinados «efectos especiales» tales como trampillas, elevación de los actores o estallido de pólvora.

A pesar de que no se ha podido demostrar de forma inequívoca la existencia de una relación directa entre los dramas y representaciones peninsulares medievales y las obras evangelizadoras en náhuatl, lo cierto es que hay varios elementos que los emparentan, desde la propia intención que preside su elaboración hasta la coincidencia de temas. Este hecho empuja a pensar que los frailes misioneros debieron de tener un conocimiento más o menos amplio de la tradición teatral peninsular, muchas de cuyas piezas o de cuyos asuntos aún se mantenían frescos en su memoria en el momento de su llegada e instalación en el Nuevo Mundo¹³. Este recuerdo se erigirá en la materia prima de la que se obtendrán buena parte de los componentes de esta manifestación dramática.

EL TEATRO EVANGELIZADOR COMO TEATRO DE SINTESIS

A partir de los elementos que aportan dos tradiciones y dos culturas tan diferentes como la medieval española y la náhuatl, se va a forjar el teatro misionero franciscano, que se constituye por tanto en la primera muestra auténtica de una expresión literaria hispano-americana que, en su desarrollo, como indica Rudolf Grossmann, estará marcada en buena parte por la síntesis y el mestizaje cultural¹⁴.

El teatro evangelizador se convierte en una práctica habitual en las labores de la orden seráfica desde una época muy temprana. Las primeras referencias datan del año 1533 y el mayor número de noticias y de textos conservados pertenecen a los años 1538 y 1539, en los que cabe cifrar el momento de mayor auge y desarrollo de esta forma dramática. En la labor de confección de estas piezas intervienen varios factores: en un primer momento, los frailes parecen inspirarse en los temas del teatro medieval —especialmente en el ciclo de Pascua— para crear autos en lengua mexicana en los que rescatan determinadas fórmulas y moldes expresivos de la antigua cultura náhuatl. Esta síntesis inicial se hace mucho más acusada con el tiempo, puesto que los pro-

(13) Fernando Horcasitas ofrece una amplia lista de títulos de obras representadas en Nueva España, que pone en evidencia notables coincidencias temáticas con el teatro medieval peninsular (*El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, pp. 79–80). Entre los autores que han intentado rastrear la raíz española de algunas obras del teatro franciscano se puede señalar a Hermenegildo Corbató, quien en su obra *Misterios y Autos del teatro misionero durante el siglo XVI y sus relaciones con los de Valencia* (Anejo n.º 1 de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, CSIC, 1949) halla el origen de ciertos autos mexicanos en otros similares localizados en la región levantina.

(14) GROSSMANN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Madrid, Revista de Occidente, 1972. Es de gran interés para este punto el capítulo segundo, titulado «La síntesis como factor literario» (pp. 42–51).

pios indígenas serán de inmediato los encargados de la adaptación y de la puesta en escena de dichos textos, en cuya representación van a poner en juego toda la escenografía y la majestuosidad de las ceremonias autóctonas precortesianas.

La mezcla cultural que supone el teatro misionero a todos los niveles se percibe a simple vista en la mayoría de las piezas conservadas, y se hace particularmente patente en aspectos como el sincretismo que se produce con frecuencia entre la idea del Dios cristiano y las formas nahuas de referirse a la divinidad. Es el caso que encontramos en *La adoración de los Reyes*, obra de la que conservamos una copia del siglo XVIII, donde las fórmulas prehispánicas de invocación al dios supremo aparecen en boca de los Reyes Magos en su camino a Belén y en el momento de su encuentro con el niño. Así se expresa p. ej. el rey Melchor al contemplar de nuevo la estrella perdida:

¡Regocijemos! Nos la ha presentado, la ha hecho aparecer el Tloque Nahuaque, el Ipalnemohuani, El Que Está Cerca y Junto, Aquel por Quien se Vive. Ya se alza, ya se detiene nuestra guía milagrosa que vino derecha hacia acá. Se ha levantado y detenido sobre una choza y ha bajado a ella ¹⁵.

También resulta habitual el mantenimiento de las formas de expresión literaria de la antigua cultura, que se manifiesta en recursos como el paralelismo:

Aquí comienza, aquí principia la vida de los tres señores reyes, de cómo fueron a saludar al amado, glorioso y divino Niño ¹⁶.

o en la presencia de determinadas imágenes y símbolos de vieja raigambre cultural:

¡Oh jade precioso, pluma de quetzal, turquesa, pulsera! En verdad ya has venido a sentarte aquí ¡Te ha puesto aquí tu amado padre Dios ¹⁷...

Sin embargo, la presencia más fuerte de la cultura indígena se va a dejar sentir en la puesta en escena. La música de flautas y tambores, los adornos de flores y los decorados multicolores, recuerdan muy de cerca las formas de representación prehispánicas descritas por los primeros cronistas. Fray Toribio Motolinía, en su relación de las fiestas de Tlaxcala del año 1538 da cuenta de la magnificencia que revistió el montaje del *Auto de Adán y Eva*:

Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva; que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro. En los árboles mucha diversidad de aves, desde búho y otras

(15) *La adoración de los Reyes*, en HORCASITAS; *Ob. cit.*, p. 271.

(16) *Ibid.*, p. 257.

(17) *Ibid.*, p. 273.

aves de rapiña (...). Había cuatro ríos o fuentes que salían del Paraíso, con sus rútuolos (...) y el árbol de la vida en medio del Paraíso, y cerca de él el árbol de la ciencia del bien y del mal, con mucha y muy hermosa fruta contrahecha de oro y pluma. Estaban en la redonda del Paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fértil y fresca montaña (...). Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos ¹⁸.

Todos los elementos que entran en juego en la presentación que nos hace el franciscano de este auto, desde la variada y vistosa gama de colores hasta la creación de escenarios naturales, eran parte importante del drama ritual prehispánico.

En las piezas evangelizadoras en náhuatl también encontramos reflejos de los elementos formales que configuraban el teatro medieval español. Aparte de la coincidencia temática ya reseñada, es relativamente frecuente la inclusión de un canto coral latino que generalmente refuerza los momentos de mayor tensión dramática ¹⁹. También de filiación europea es el empleo de determinados «efectos especiales» que ya empezaban a ser muy comunes en el teatro occidental ²⁰.

Con todos estos materiales, los franciscanos crearon un teatro que pretendía aglutinar a la comunidad indígena en torno a los valores de la fe cristiana. Los frailes seráficos supieron aprovechar y utilizar la tradición del «teatro vivido» o de participación de la antigua cultura para que todo el mundo se sintiera identificado de una u otra manera con lo que sucedía en escena. Prueba de ello es que en la mayoría de los casos la obra comenzaba, terminaba o incluía una Misa real, o, como sucede en *La toma de Jerusalén*, un bautizo auténtico, en esta circunstancia a los indios que habían desempeñado el papel de turcos. Se trata, en palabras de Garibay, de una auténtica «educación audiovisual», en la que también ocupa un lugar relevante el recurso al miedo como forma de disuadir a los indios de continuar en sus viejas prácticas de culto. El ejemplo más claro quizás lo encontremos de nuevo en *El Juicio Final*, donde se pone en escena el cruel castigo a que es sometida la pecadora Lucía por no haber aceptado el sacramento del matrimonio tras la dura condena del confesor que le niega la absolución:

Ahora que ya no quisiste casarte en la tierra, en tu corazón sabes que últimamente te casarás en el infierno, pues mereces que te toquen los suplicios infernales ²¹.

(18) MOTOLINIA, Fray Toribio: *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid, Castalia, 1985, pp. 200-201.

(19) Así lo hallamos, entre otros casos, en *El sacrificio de Isaac*, donde se oye el canto en el momento en que se va a producir la inmolación o en *El Juicio Final* que lo incluye acompañando la llegada de Cristo.

(20) V. gr. la aparición de Abraham en medio del estallido de cohetes al comienzo del cuadro III de *El sacrificio de Isaac*. Y sobre todo la lograda escenografía de *El Juicio Final*, donde el sonido atronador de la pólvora acompaña al momento del Apocalipsis.

(21) Auto de *El Juicio Final* en HORCASITAS; *Ob. cit.*, p. 577.

En esta línea se podría incluir la abundante presencia de temas apocalípticos, que, además de servir de ejemplo directo del castigo que habrían de sufrir los que no se ajustaran a las directrices de la nueva doctrina, podría considerarse como un reflejo claro de las ocultas esperanzas milenarias de la orden.²²

DECADENCIA Y FINAL DEL TEATRO EVAGELIZADOR

A mediados del siglo XVI comienza la lenta agonía del teatro misionero franciscano, que se prolongará hasta finales de siglo. Se pueden aducir numerosas circunstancias para explicar el descenso de esta actividad dramática, el cual se engloba dentro del contexto general de la pérdida de poder e influencias de la orden franciscana en el concierto colonial. Ya desde el mandato arzobispal de Fray Juan de Zumárraga se habían levantado algunas voces que criticaban la presencia en las labores doctrinales de elementos autóctonos indígenas. A partir de este momento se va a generar un núcleo de oposición a la actividad franciscana, en el cual no van a ser ajenas las envidias surgidas contra la Orden por su relevante puesto en la organización social y religiosa de la colonia. Será el sucesor de Zumárraga, el dominico Alonso de Montúfar, quien llegue a prohibir definitivamente las representaciones de teatro misionero. El gran teatro que en 1538 y 1539 había llenado de colorido las calles de Tlaxcala va a recibir así un golpe mortal y su vida se va a ver reducida a algunas manifestaciones en lugares apartados, alejadas ya de la grandiosidad del anterior espectáculo de masas. A este cúmulo de desconfianzas y censuras, se han de añadir otros factores que van a impedir la revitalización del género: conforme nos vamos acercando al siglo XVII las condiciones sociales con que se encontraron los primeros franciscanos se van transformando radicalmente; en pocos años se produce una brutal disminución de la comunidad náhuatl, diezmada principalmente por las epidemias, a lo cual se une la pérdida de influencia de las clases privilegiadas indígenas y un progresivo resentimiento de las nuevas generaciones de indios hacia los colonizadores. Se trata de factores que determinan el final del teatro de evangelización en Nueva España, que coincide con los últimos trabajos de los cronistas etnógrafos. Georges Baudot propone una sugerente hipótesis para intentar explicar la realidad que subyacía bajo ese acoso oficial a la labor etnográfica misionera. Para el investigador francés tales prohibiciones nacen de un hecho determinante: la rebelión de Martín Cortés, hijo del conquistador, en 1566, que pretendía desligar a la colonia de España y que fue rápidamente sofocada. La posible relación entre los fines milenaristas franciscanos y la mencionada re-

(22) Aparte de las múltiples versiones del tema del Juicio Final que se representaron en diversos lugares de México, se pueden mencionar otras obras directa o indirectamente relacionadas con el tema del milenio y el Apocalipsis como *La lucha entre San Miguel y Lucifer*, *La conquista de Rodas* o *La conquista de Jerusalén*.

vuelta, aunque no se halla probada, parece haber originado esta ola de censuras. El reino milenario franciscano parecía efectivamente encontrar en Cortés o en su hijo al jefe ideal para gobernar la ideal comunidad indocristiana²³. El Consejo de Indias y la Corona tomaron constancia del peligro que supondría una masa indígena controlada y fácilmente dirigida, que se hallaba respaldada asimismo por una tradición propia que podía generar nacionalismos. Por este hecho se decidió cortar la labor de investigación etnográfica, se censuraron las obras realizadas, se prohibió el teatro de evangelización y, en definitiva, se dio al traste con el gran sueño franciscano²⁴. Como señala Fernando Horcasitas:

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 madurar²⁵.

Sus restos se transformaron en algunos casos en piezas que el pueblo adaptó a su gusto y que con el tiempo han pasado a formar parte del acervo folclórico del país mexicano.

CONCLUSION

El llamado teatro misionero o evangelizador florece en Nueva España en un periodo relativamente breve (principalmente la tercera década del siglo XVI) como parte de la labor educadora de la orden franciscana. La ideología milenarista de los frailes se va a proyectar en el rescate de viejas formas autóctonas que, unidas al recuerdo del teatro medieval europeo, darán lugar a un género único por tratarse de una de las pocas muestras primitivas de la síntesis cultural hispanoamericana. La intención primordial de estas piezas era introducir a los indios en las verdades de la fe, pero tampoco fue ajena al desarrollo del género la pretensión de los franciscanos de ejercer un dominio exclusivo sobre la masa indígena con el fin de sentar las bases para el nacimiento de esa nueva sociedad directamente tutelada por la Orden. Se trató de una manifestación efímera, obligada a desaparecer por las circunstancias, pero que en la actualidad tiene el interés de erigirse como uno de los testimonios más relevantes del contacto entre dos culturas en el proceso de colonización de América.

Francisco Javier ORDIZ VAZQUEZ
Universidad de León

(23) En este sentido son perfectamente conocidas las relaciones basadas en la admiración mutua, que siempre mantuvieron el conquistador y la orden franciscana.

(24) Ver BAUDOT, Georges: *Ob.cit.*, pp. 471-502.

(25) HORCASITAS, Fernando: *Ob. cit.*, p. 163.