



Formación del teatro: fiesta y espectáculo en la ciudad de México (1521-1563)

Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Hugo Hernán Ramírez Sierra

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D.F., junio de 2007

Comisión dictaminadora:

Dr. Aurelio González Pérez, El Colegio de México

Dra. María Dolores Bravo Arriaga, Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Martha Lilia Tenorio, El Colegio de México

Dra. María Águeda Méndez, El Colegio de México

Formación del teatro: fiesta y espectáculo en la ciudad de México (1521-1563)

Hugo Hernán Ramírez Sierra

El Colegio de México
Junio de 2007

Recreaciones de gusto en qué ocuparse,
de fiestas y regalos mil maneras
para engañar cuidados y engañarse;
conversaciones, juegos, burlas, veras,
convites, golosinas infinitas,
huertas, jardines, casas, bosques, fieras;
aparatos, grandezas exquisitas,
justas, saraos, conciertos agradables,
músicas, pasatiempos y visitas;
regocijos, holguras saludables,
carreras, rúas, bazarías, paseos,
amigos en el gusto y trato afables [...]
fiesta y comedias nuevas cada día,
de varios entremeses y primores
gusto, entretenimiento y alegría.

Bernardo de Balbuena

ÍNDICE

ÍNDICE	5
RECONOCIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
Uno	9
Dos	10
Tres	12
Cuatro	15
CAPÍTULO UNO: TEATRALIDAD, FIESTA Y ESPECTÁCULO	16
A. La actividad teatral como objeto de estudio	16
B. La teatralidad, la fiesta y el espectáculo	21
C. La teatralidad y la Conquista	28
a. El período elegido	28
b. Teatralidad y primer contacto	33
c. Teatralidad y trasplante institucional	37
CAPÍTULO DOS: ESPECTÁCULOS Y TEATRALIDAD EN MÉXICO	43
A. Teatralidad y etapas de construcción de la ciudad	43
a. La ciudad conquistada	44
b. La ciudad en construcción	46
c. La ciudad de los primeros virreyes	52
B. El espectáculo festivo en México: componentes y manifestaciones	60
a. Componentes del espectáculo festivo: acróbatas, carreras, corridas	60
b. La música: un componente esencial del espectáculo festivo	64
c. Algunas manifestaciones del espectáculo festivo en México	70
a) Tabla de los espectáculos festivos verificados en la ciudad de México	71
b) Las alegrías generales	73
c) Las fiestas de bienvenida	76
CAPÍTULO TRES: REPRESENTACIÓN Y TEATRALIDAD EN LAS FIESTAS “SOLEMNES”	83
A. San Hipólito: el “Paseo del Pendón” y la propaganda política	83
a. Origen de la fiesta	85
b. Organización del desfile	89
c. Participantes	94
B. Corpus Christi: la procesión y la afirmación religiosa	101
a. Problemas específicos de documentación	102
b. Corpus en el calendario de fiestas religiosas	105
c. Decorado	108
d. Procesión	113

CAPÍTULO CUATRO: REPRESENTACIÓN Y TEATRALIDAD EN LAS FIESTAS “REPENTINAS”	124
A. Fiesta y espectáculo en la <i>Conquista de Rodas</i> y la <i>Conquista de Jerusalén</i>	124
a. Los testimonios	125
b. El contexto de las representaciones	130
c. La <i>Conquista de Rodas</i> en México	135
d. La <i>Conquista de Jerusalén</i> en Tlaxcala	142
B. La pompa fúnebre desde una perspectiva teatral	150
a. El túmulo como montaje espectacular	152
b. La realización lírica y emblemática del Túmulo	159
c. Los participantes y el público de las procesiones	171
CONCLUSIONES	177
BIBLIOGRAFÍA	183

RECONOCIMIENTOS

Una tesis doctoral es responsabilidad de quien la escribe pero ella sólo es posible gracias a la ayuda de instituciones generosas y personas que hablaron o escucharon cuando era necesario.

Llegué a El Colegio de México el 14 de septiembre de 2002 gracias a la gestión del doctor Luis Fernando Lara y de la doctora Martha Elena Venier quienes, por esa época, eran director y coordinadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Durante tres años fui beneficiario de una beca para estudios doctorales otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México gracias al apoyo de los doctores Porfirio Muñoz Ledo y Alberto Vital, en su momento directores del área de Intercambio Académico. La tesis doctoral se escribió gracias a una beca de El Colegio de México tramitada por el doctor Aurelio González y la doctora María Águeda Méndez.

Estoy en deuda con todos los profesores que tuve en el doctorado y guardo con especial cariño la intuición poética de James Valender, el rigor académico de Antonio Carreira, la claridad de Karl Kohut y la pasión por los clásicos de Martha Elena Venier. Fundamentales en mi formación en estudios novohispanos fueron las doctoras Beatriz Mariscal, Dolores Bravo y Martha Lilia Tenorio, así como la lectura siempre provechosa de Antonio Alatorre y Antonio Rubial. Gracias, sobre todo, a Aurelio González Pérez: como profesor me animó en el estudio del siglo XVI, como director de tesis estuvo siempre listo escuchando, orientando, corrigiendo y haciendo sugerencias, como amigo tuvo siempre una palabra de aliento y me apoyó en los momentos de dificultad.

Mi estancia en El Colegio de México fue fértil gracias al diálogo con mis compañeros de generación en el doctorado en literatura hispánica: Adriana Rodríguez, Alejandro Pérez, Carmen Eudave, César Núñez, Daniel Zavala, Francisco Ramírez, Gabriel Ramos, Jimena Rodríguez, Jorge Zepeda, Josef Cazes, Juan Muñoz, María Helena Isibasi, María Gabriela Martín, María José Ramos, Mario Eraso, Pablo Sol, Pablo Lombó y Ramón Pérez y guardo un grato recuerdo de mis colegas, amigas y cómplices en las tardes de cine y café: Julia Garner y

Adriana Barajas. El último año lo pasé en la casa de mis amigos Lourdes López y Francisco Javier Martín, allí recibí el calor necesario para hacer frente a la soledad.

Agradezco también a mis amigos colombianos en El Colegio de México: Alexander Montoya, Andrés Ríos, Cecilia Núñez, Darío Blanco, Diana Silva, Durfary Naranjo, Gabriel Gallego, Luz Marina Salazar, Maritza Caicedo, Martha Domínguez, Mónica Uribe, Oscar Calvo y Paola Caballero. En Colombia estoy en deuda con los profesores Cándido Aráus (†), Carmen Elisa Acosta, Diógenes Fajardo, Hélène Pouliquen y Porfirio Ruiz. Los amigos que soportaron conversaciones monotemáticas fueron Aidee Lizarazo, Consuelo Sánchez, Cristina Bartolomé, Dongmei Wang, Ignacio Correa, Iván Granados, José Asprilla, Kinga Zavik, Magda Bogotá, Martha Abril, Pedro Álvarez, Pilar Gordillo, Ricardo Tamayo, Víctor Lugo y Viviana Mahecha.

En deuda también con mi familia: mis abuelos Ana y Beto, mis padres José y Maruja, mis hermanos Doris, Alexander y Yesid, mis sobrinos Santiago y Sebastián y mi cuñado Carlos Alberto, y gracias a Helena Bustos cuya voz de aliento llegó desde el Elba y el Neckar.

En fin, gracias a quienes me afirmaron en la certeza de que la delicia está en curvar el arco, en suponer la flecha donde se clava el ojo.

INTRODUCCIÓN

Uno

Durante la primera mitad del siglo XVI, la ciudad de México fue escenario de desfiles, procesiones, paseos, fiestas de Moros y Cristianos, naumaquias, torneos y juegos de cañas en los que participaron, en mayor o menor medida, todos los habitantes de la ciudad. La riqueza y la variedad de actividades registradas por los cronistas de Indias y demás fuentes de la época, permite asegurar que el desarrollo de esas actividades estuvo ligado a una amplia gama de factores que van desde el control eclesiástico hasta la intervención de los artesanos.

Al examinar las *Actas del Cabildo de México*,¹ por ejemplo, el esplendor de desfiles, procesiones o paseos está estrechamente relacionado con la influencia de la Iglesia y con la participación de carpinteros, herreros, sastres, músicos y otros gremios. Los documentos de archivo permiten asegurar que el desarrollo de la fiesta y el espectáculo en México fue parte del proceso de aculturación del que participaron religiosos, funcionarios, artistas, etc., así, en su sentido más lato, el desarrollo de la fiesta y los espectáculos en México durante la primera mitad del siglo XVI dependió tanto de grupos seculares como de la intervención de la Iglesia.

Algo similar se encuentra cuando se estudia la historia del teatro en la ciudad de México en el siglo XVI. Por ejemplo, el entorno religioso del teatro evangelizador franciscano permite explicar la formación del teatro en México, pero lo religioso o la sola intervención de la Iglesia no es la única condición para entender dicho proceso. Es necesario, además, ocuparse de asuntos como los espacios de representación, la decoración, el vestuario o la música. Esto es tanto más cierto, cuanto más se advierte que durante el siglo XVI, el teatro era tan sólo una de las caras de un universo más complejo, asociado a la fiesta y al espectáculo en donde el fasto podría ser tanto o más importante que la doctrina.

¹ En adelante cito estas actas en el texto como *ACM*, seguido de la fecha en cuestión.

La historiografía sobre el teatro en Nueva España ofrece explicaciones sobre el papel de la Iglesia en la formación del teatro en México: Beatriz Aracil Varón en el *Teatro evangelizador* une el desarrollo del teatro a las actividades de una orden religiosa, Germán Viveros en *Manifestaciones teatrales* encuentra en lo religioso el hilo que une su objeto de estudio, y Octavio Rivera en *Recursos teatrales* centra su análisis en el fasto pero unido a la formación de la Iglesia. Esas explicaciones, en buena medida como consecuencia de las dimensiones del tema, han hecho que aspectos puntuales de la formación del teatro hayan sido soslayados, tal es el caso de la valoración de la fiesta y el espectáculo. La investigación que ahora presento mostrará algunos elementos de teatralidad presentes en las fiestas y los espectáculos propios del siglo XVI, con el propósito de explicar el proceso de formación de la actividad teatral en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI.

Esta tesis hace una lectura de la historia del teatro en la ciudad de México fijando la atención en la función y las maneras de proceder de la administración civil de la ciudad. Proceder así no implica dejar de lado a los religiosos o a los indígenas, sino más bien revalorar la función del Cabildo de la ciudad en la construcción de la historia cultural de México. Usar las actividades organizadas en el Cabildo como guía para la elaboración de este trabajo permitirá plantear la historia del teatro con parámetros similares a los usados al estudiar la función del Cabildo en la historia de la fiesta, el espectáculo y la actividad teatral en las ciudades que servían de modelo al México del siglo XVI como Toledo, Segovia o Madrid (Lobato y García, *Fiesta cortesana*; Campa *et al.*, “Breve corpus documental”; Díez Borque, “Fiesta sacramental barroca”).

Dos

En el último tercio del siglo XVI se edificaron espacios para la representación, se perfeccionó y se legisló sobre el uso de disfraces y se construyeron grandes escenografías. Esas y otras actividades refrendan un largo y complejo proceso de formación del teatro en la ciudad. Ese proceso debió ser la expresión de una doble aspiración: de un lado, mostrar el deseo de los conquistadores de elevar en México el nivel de vida que llevaban en España, intensificando el fasto de las fiestas y los espectáculos. De otro lado, era una manera de proyectar un destino colectivo y hacer que esa proyección tuviera una realización concreta en la vida en una nueva ciudad, México.

Las páginas que siguen no pretenden mostrar el teatro como una realidad plenamente constituida sino como una entidad en proceso de formación y, en ese sentido, no pretende

mostrar cómo apareció la primera obra de teatro en la ciudad, quién fue el primer autor o cuál la primera representación. El propósito de este trabajo es más modesto, es mostrar, desde la perspectiva de la fiesta y el espectáculo, qué elementos hicieron posible que se formara el teatro en la ciudad. Ofrecer dicha explicación implica atender a asuntos como la evolución de los espacios, el vestuario y la decoración con el fin de mostrar la manera en que ellos se transformaron hasta el punto de convertirse en antecedentes de la actividad teatral.

Los espacios más usados para la fiesta y el espectáculo en México fueron la calle, la plaza, el templo, la capilla abierta y el tablado; esos espacios se usaron tanto para ceremonias religiosas como para fiestas civiles y su uso se perfeccionó a fuerza de repeticiones periódicas y mínimas innovaciones. Toda la ciudad se usaba como un escenario teatral donde se representaban los ritos de la sociedad que se estaba formando; en esa ciudad en construcción, la edificación de espacios propiamente teatrales es consecuencia directa de la adecuación que se hacía de otros espacios usados principalmente con propósitos rituales y lúdicos.

A propósito del vestuario, sabemos que los ministros de la Iglesia usaban sus ornamentos litúrgicos según los requerimientos del culto, de suerte que un *Réquiem*, un *Te Deum* o una procesión de Corpus exigían el uso de atuendos diferentes más o menos refinados dependiendo del grado de solemnidad de la celebración. Junto a los eclesiásticos, el Cabildo civil hacía inversiones importantes en uniformes y disfraces bien para asistir como feligresía a las actividades litúrgicas o bien para engalanar fiestas y espectáculos. La distancia entre el uso ritual de un atuendo y el uso lúdico de un vestido se superó con la incorporación de la máscara al atuendo de los espectáculos festivos. En efecto, cuando el 1º de junio de 1556 (ACM) el Cabildo prohibió el uso de máscaras en la procesión de Corpus, la norma muestra que lo litúrgico ha sido desbordado por lo lúdico, que el ornamento litúrgico está estrechamente relacionado con el atuendo apropiado para la fiesta y que el uso de atuendos y máscaras no sólo evidencia la utilidad artística de un disfraz, sino que pone de manifiesto que el estudio de la fiesta y el espectáculo es una vía para explicar la formación del teatro en la ciudad.

Algo similar sucedió con el desarrollo de la decoración. En principio, los misioneros usaron para sus fiestas los decorados propios de la España del siglo XVI como tapices, pendones y palios. Sin embargo, los cronistas registran que, muy pronto, los misioneros incorporaron a la decoración los adornos de plumas y vegetales elaborados por los indígenas. Más adelante se sirvieron de dibujos para revestir los muros de los templos o de

las capillas posas, y cuando la calle y la plaza fueron espacios de representación, sumaron tablados, bergantines, arcos, túmulos y demás posibilidades de la arquitectura efímera. Como sucedió con el uso del espacio y el vestuario, la decoración evolucionó de los mínimos necesarios para el oficio litúrgico hasta convertirse en complejos dispositivos destinados a enriquecer el espectáculo.

Visto el desarrollo de la actividad teatral desde esa perspectiva, resulta muy difícil aceptar una afirmación del tipo “los primeros corrales y coliseos nacieron espontáneamente para albergar las inquietudes de representación que el sistema político e ideológico del momento no permitía realizar [...]” (Recchia, *Espacio teatral*, 11). En este trabajo se sustenta que no hay tal espontaneidad y que admitirla implica simplificar el entramado de problemas en medio de los cuales se desarrollaron los primeros años de vida teatral en México, desarrollo que, según se muestra en esta tesis, debió estar estrechamente unido a la fiesta y al espectáculo.

La escasa documentación, la importancia de la Iglesia e incluso la identificación del periodo estudiado aquí con el periodo de Conquista de México crean la ilusión de que la manera más segura de proceder en una investigación sobre la historia del teatro en México es aquella que se basa en incuestionables listas de autores y obras. Sin embargo, cuando se estudia la primera mitad del siglo XVI hacer esas listas es imposible, aunque de esa imposibilidad no se desprende la inexistencia de lo que José María Díez Borque llamó “realidad escénica virtual” (*Teoría, forma y función*, 88) presente en las fiestas y los espectáculos.

Desdeñar sistemáticamente la fiesta y el espectáculo como antecedentes del teatro en México puede llevar a creer que los tablados o los espacios de representación nacieron “espontáneamente” como lo sostiene Recchia, que la formación del teatro se debe exclusivamente al ingenio de unos cuantos religiosos franciscanos o jesuitas o que las primeras representaciones fueron iniciativas individuales como las de Motolinía, ajenas por completo a proyectos colectivos de consolidación de una ciudad. Los capítulos de esta tesis presentarán la formación del teatro unida a la consolidación de la ciudad y a la idea que en ella se tenía de lo que eran las fiestas.

Tres

El primer capítulo explora brevemente el problema de la teatralidad en la primera mitad del siglo XVI y justifica la selección del periodo de estudio (1521-1563). Ambos asuntos se

examinan como claves para la comprensión de la actividad teatral en la ciudad de México más allá de la búsqueda de unos pioneros o de la referencia a obras o autores.

La indagación a propósito de la teatralidad y la periodización cimentará un concepto operativo de teatro y mostrará que para la investigación de archivo sobre la actividad teatral de México entre 1521 y 1563 es importante liberar la periodización y la idea de teatro del sentido común y de las pretensiones genológicas. Liberar los conceptos permite, primero, reconocer que si bien deben rotularse los problemas, el rótulo no se puede confundir con el problema. En segundo lugar, obliga a reconocer que no es legítimo intentar explicaciones sobre la formación del teatro con base en supuestos genológicos modernos sobre “fiesta”, “espectáculo” o “teatro”, o creer que las distinciones genéricas contemporáneas son más válidas que las ideas que tenían, por ejemplo, los asistentes a un desfile o una procesión. En esta parte básicamente se siguen los postulados de Díez Borque en relación con “la teatralidad y la denominación genérica del teatro en el siglo XVI” (*Teoría, forma y función*, 67-87) y en ese sentido lo que se hace aquí es seguir la línea trazada por su propuesta de investigación.

En el segundo capítulo se muestra de qué manera lo etiquetado como “teatralidad” se manifestó en la ciudad de México en dos asuntos fundamentales para el periodo que aquí se estudia: la construcción de la ciudad y la organización de espectáculos festivos. Esas dos actividades no sólo tienen que ver con el desarrollo urbano o con el transplante institucional, sino que fueron estrategias de consolidación de la ciudad como espacio hispánico.

En esta parte, la hipótesis es que en las fiestas y los espectáculos públicos de la primera mitad del siglo XVI se encuentran muchos elementos que son propios de la actividad teatral y que, por lo tanto, permiten explicar el proceso de formación del teatro. Es un hecho que los acróbatas, los juegos señoriales o la música pueden ser vistos por separado y pertenecer a la historia de la vida cotidiana o la historia de la música. Sin embargo, esos mismos asuntos, al ser vistos desde la perspectiva teatral, se convierten en antecedentes sin los cuales es imposible explicar la formación del teatro en México.

Los capítulos tres y cuatro recogen la división de las fiestas novohispanas del siglo XVI según la conceptualización que hizo fray Juan de Torquemada. Con base en sus lecturas de san Antonio, Torquemada afirmó que, en tiempos de la Conquista, las fiestas en México eran de dos tipos: fiestas “solemnes” que se organizaban alrededor del ciclo litúrgico de la Iglesia y fiestas “repentinas” que obedecían a los mandatos señoriales y que se celebraban con ocasión de victorias militares, viajes, nacimientos o muertes (*Monarquía indiana*, t. 3, 358).

El capítulo tres explora, con base en documentos de archivo, los rasgos de teatralidad en las dos fiestas “solemnes” más importantes para la ciudad: San Hipólito y Corpus Christi. En la primera parte se muestra la relación que el “Paseo del Pendón” tenía con la propaganda política, los avatares de una fiesta que nunca fue aceptada por toda la comunidad, y la participación de músicos y sastres en el desarrollo de asuntos propios de la actividad teatral como el entorno sonoro o el vestuario. En la segunda parte, al estudiar la fiesta de Corpus, se exploran los problemas de documentación sobre esta fiesta y se analiza el fasto, asociado al desarrollo de la procesión, en particular lo que tiene que ver con cantores, músicos, vestuario, decorados, orden de salida y arquitectura efímera.

El capítulo cuarto estudia, con base en los testimonios de los cronistas, los rasgos de teatralidad en las dos fiestas “repentinias” más importantes para la ciudad durante el periodo: las fiestas de Moros y Cristianos de 1539 con las que se conmemoró la llamada “Paz de Aguas Muertas” y el túmulo Imperial de 1559 construido con ocasión de la muerte del Emperador Carlos V.

Al estudiar las fiestas repentinias se analizan los testimonios y el contexto de las representaciones de la *Conquista de Rodas* en México y de la *Conquista de Jerusalén* en Tlaxcala, se enfatiza el sentido en el cual ambas representaciones tienen su principal antecedente en las fiestas de Moros y Cristianos y se describe la arquitectura efímera elaborada para esas fiestas. Comparar estas representaciones tiene por lo menos dos propósitos: primero, mostrar que mientras en México el protagonismo de los conquistadores dio al evento el aire de una fiesta cortesana hecha para exhibir la superioridad del grupo conquistador, en Tlaxcala la fiesta estuvo marcada por el espectáculo indígena y por la inserción de la representación en una serie de espectáculos religiosos con propósito didáctico. Segundo, mostrar porqué, cuando se admite sin reparos que son fiestas con igual origen, igual propósito e igual significado, se eliminan matices asociados al tema de la supremacía de un grupo o la dignidad de un pueblo, así como matices fundamentales para la comprensión de la historia del teatro de la época.

En la segunda parte de este capítulo se estudia la pompa fúnebre desde una perspectiva teatral, analizando el *Túmulo imperial* escrito por Francisco Cervantes de Salazar. Aquí se muestra de qué manera el túmulo, los textos que lo adornan, la decoración que lo rodea y todas las ceremonias organizadas alrededor de él obedecen a los principios de un montaje espectacular. En esta parte la hipótesis es que, aun cuando se trate del sepelio simbólico de la máxima autoridad del Imperio, para el montaje del túmulo tanto los organizadores como los

participantes tuvieron presente una representación que, si bien no era propiamente teatral, puede ser asociada con la teatralidad.

Cuatro

El estudio del teatro mexicano de la primera mitad del siglo XVI suele ocuparse de las representaciones hechas en Mesoamérica por los misioneros con el propósito de cristianizar, de manera que la actividad teatral en la ciudad de México en esa época se equipara con la actividad desarrollada en otras zonas de Nueva España y con propósitos estrictamente religiosos. Metodológicamente, ese enfoque permitió configurar un panorama general del teatro en la Nueva España del siglo XVI en el cual se niveló temporal y espacialmente toda la actividad teatral. Con ese enfoque se midieron con un mismo rasero realidades escénicas diferentes, por ejemplo, en su concepción, propósitos, organización, recursos, temas, ejecutantes y públicos.

En su momento, nivelar dio muchos frutos: permitió conocer la importancia del teatro en el contexto de la actividad misionera, la riqueza de los recursos que el teatro tuvo a su disposición, los temas que más le interesaron a ese teatro, las características de las representaciones e, incluso, permitió conocer los nombres de algunas obras y reconstruir algunos textos.

Si en un primer momento fue provechoso nivelar todo el periodo y todo el territorio, esta tesis quiere comenzar a superar dicho tratamiento y enfocarse en el estudio de las peculiaridades de la ciudad de México en un periodo concreto. Este trabajo pretende señalar los rasgos distintivos y la evolución de las fiestas y los espectáculos de cara a la formación del teatro en la ciudad en el periodo que abarca desde la llegada de Hernán Cortés hasta el arribo del segundo Marqués del Valle, desde la caída de Tenochtitlán hasta “el apogeo del Renacimiento en México” (Gruzinski, *Ciudad de México*, 226).

CAPÍTULO UNO: TEATRALIDAD, FIESTA Y ESPECTÁCULO

Una investigación sobre el origen del teatro en la ciudad de México exige relacionar el problema de la teatralidad con sus manifestaciones en las fiestas y los espectáculos. A su vez, estudiar la teatralidad exige contar con una definición operativa de teatro y mostrar su funcionalidad. Una definición operativa es una proposición que expone con claridad las propiedades básicas del teatro y que puede ser usada siempre que se quiera explicar con suficiencia el fenómeno sin caer ni en simplificaciones ni en teorización. Una definición operativa debe ser lo suficientemente maleable como para conducir a conclusiones relativamente confiables, independientemente del contexto en el cual se usa. Contar con una definición operativa, no exime de conceptos suficientemente complejos como para poner en sus justas proporciones el teatro y la teatralidad en el siglo XVI.

Operativamente, teatro puede ser definido como texto en representación, de lo cual se desprende una definición de teatralidad como la condición de lo que en el texto dramático o en la representación es específicamente teatral (Hermenegildo, *Teatro del siglo XVI*, 10). Quizá un poco más clara es la definición de teatralidad que, siguiendo a Roland Barthes, ofrece Patrice Pavis al advertir que la teatralidad es “el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (*Diccionario*, 468). Operativamente, teatralidad sería entonces aquello que en la representación o en el texto dramático es específicamente espectacular, que no obedece a las palabras.

En lo que sigue se fundamentará la definición operativa de teatro que he presentado y, para tal efecto, se la relacionará con la fiesta y con el espectáculo. Al final, se mostrará la utilidad de la noción de teatralidad en el contexto específico de la conquista.

A. La actividad teatral como objeto de estudio

La definición de teatro puede fundamentarse a partir de la etimología ofrecida por el *DRAE* según la cual ‘teatro’ proviene del latín *theatrum* y el griego *Θεᾶομαι*, ‘mirar’, que designan

la función propia del público teatral por cuanto éste podría definirse como el que mira, de ahí que la definición apunte, de forma tácita, a resaltar la relación que una instancia establece con otra a través de la mirada. Esa relación quedaría restringida a un espacio construido o modificado *ex profeso* para la representación, con lo cual el teatro, en tanto que “edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena”, sería sólo una de sus manifestaciones.

Si bien parece una perogrullada sostener que teatro es aquello que se puede ver, es menester tener en cuenta que desde la antigüedad ‘teatro’ y ‘mirada’ fueron conceptos asociados y que la idea de representación está atada a la necesidad de un espectador que mira esa representación.

Aristóteles consideraba la posibilidad de “ver” incluso en el acto de leer tragedias u obras dramáticas en general; en la *Poética*, el estagirita sostenía que “la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad” (1462a11-13). Aquí la cuestión radica en que la afirmación “sin movimiento”, si bien alude a la ausencia de representación, no supone forzosamente un demérito del espectáculo, al contrario, en otros pasajes el filósofo muestra que el espectáculo es necesariamente una parte de la tragedia. Sólo a manera de ejemplo conviene recordar tres de esos pasajes: en 1449b33 Aristóteles señala que una imitación de acciones nobles y esforzadas se hace actuando y que en la actuación la decoración del espectáculo es una parte fundamental. En 1450a10 y 1450a14 el filósofo señala que la tragedia sólo es posible porque hay espectáculo, de la misma manera que hay pensamientos, elocuciones, caracteres, cantos y fábula.² Incluso la *Poética* plantea que puede haber un problema cuando el espectador se deja seducir por el espectáculo y considera que el arte de los poetas es un arte inferior (1450b17-21) frente al arte de quienes hacen las cosas propias del espectáculo.

En todos los casos, las palabras de Aristóteles apuntan a una exaltación de lo que hoy se consideraría una definición operativa de teatro, es decir una definición en la que se resalta una relación dialéctica que se sostiene si y sólo sí, en su recepción, se atiende simultáneamente tanto al texto dramático como al texto espectacular pues, en palabras de

² Frente a mi afirmación según la cual el espectáculo es muy importante para Aristóteles, un lector agudo podría señalar que la *Poética* es un cuaderno de apuntes, por lo tanto un cuaderno desorganizado, y prueba de esa desorganización sería que al caracterizar la tragedia en algunos momentos el filósofo da la primacía al espectáculo (1449b32-33), pero en otros momentos no (1450a10). Dicho reparo tiene parte de verdad, pero debe verse que una ordenación razonable de las partes de la tragedia sólo puede ser aquella en la que el espectáculo va en primer lugar.

Aristóteles, la tragedia “tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación” (1462a17).

Hasta aquí fundamentar una definición operativa de teatro ha obligado a pensar la relación entre texto y representación y entre teatro y mirada, pero esa mirada necesariamente debe estar asociada con alguien que mira, con un público.

Desde la creación de un texto dramático –que se convertirá en texto teatral en manos de un director de escena mediante el uso de un cuaderno de dirección y la construcción real de una representación–, lo que se escribe y se lleva a escena sólo tiene razón de ser en la medida en que es recibido por los espectadores. Si en otras actividades estéticas podría pensarse que los receptores son un elemento adicional (vg. en un diario íntimo teóricamente no habría más receptor que el mismo autor), en dramaturgia es impensable ya que en el teatro hay una cadena de mediadores (director, actor, escenógrafos, etc.) que plasman en escena su mirada y cuya razón de ser radica en que consolidan la relación obra/público. Así, si eliminar a los receptores de la creación artística es problemático, es aún más complejo eliminar al receptor en la dramaturgia por cuanto ésta es una forma de creación artística que puede ser recibida tanto por el lector que conoce el teatro gracias a los textos dramáticos, como por el espectador que conoce el teatro gracias a que frecuenta los espacio de representación. La noción de público teatral es un componente *sine qua non* de una definición operativa de teatro, incluso en el caso de que en esa definición el público no sea mencionado explícitamente.

En principio, la idea de público está asociada a un “conjunto de personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo”. Esta definición del *DRAE* tiene la virtud de que pone en un mismo plano los elementos centrales de la noción: es un conjunto, supone un lugar y una actividad. Por otra parte, esta noción contrae unas peculiaridades que ya han sido estudiadas por teóricos de la estética. Jan Mukarovsky, por ejemplo, en un artículo sobre teoría del teatro escrito en 1941, esbozó algunas de sus preocupaciones sobre el problema del público.

Para Mukarovsky, el público teatral es un mediador entre el teatro como fenómeno artístico y la sociedad en que se desarrolla, lo cual supone la eliminación de cualquier rasgo de abstracción en el concepto de “colectividad”: “El ‘público teatral’ –dice el teórico de Praga– es todavía una noción demasiado amplia y relativamente abstracta: cada teatro, especialmente si está identificado con una corriente estética bien definida, posee su propio

público, el cual conoce el perfil artístico de ese teatro, acompaña a los actores de una obra a otra y de un papel a otro” (*Signo, función y valor*, 347).

Mukarovsky advierte las dificultades que supondría el paso de una obra a otra, en el sentido en que el público es consciente de que los actores son los mismos, pero los papeles que desempeñan son otros; dificultad que subsiste aun en el caso de teatros o expresiones teatrales en concreto y públicos relacionados con ellos. Lo que he llamado ‘conciencia’ no es otra cosa que la aceptación tácita que el público hace de las convenciones teatrales y supone que la pared imaginaria que existe entre la escena y el auditorio ha sido destruida con el fin de permitir la realización del hecho teatral. Eliminar la distancia entre el público y el auditorio no supone que el público conozca por completo el funcionamiento del mecanismo teatral o que intente desbordarlo, supone en cambio la aceptación de los mecanismos propios del teatro en la medida en que admite que palabras o gestos son algo connatural al espectáculo. Únicamente si el público asistiera a los ensayos reconocería que la unión de palabras, gestos, mímica, etc., no es el resultado de un hecho natural, sino de “una selección consciente a partir de diversas posibilidades, que ningún componente del teatro se deriva automáticamente de otro, y que la puesta en escena es una construcción muy compleja y azarosamente móvil” (*Signo, función y valor*, 347)³.

Hasta aquí se han propuesto definiciones operativas de teatro y teatralidad y se han explorado algunos de sus alcances en un nivel teórico. En lo que sigue se explora el tema de la teatralidad y la actividad teatral teniendo como presupuesto las definiciones operativas, pero usándolas en el contexto del estudio de la teatralidad en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XVI.

Hemos visto que Patrice Pavis define la teatralidad como “el teatro menos el texto”; junto a esa definición hay otras más cercanas al sentido común como la de Manuel Seco quien sostiene que la teatralidad es la “cualidad de teatral”. Seco asocia implícitamente lo definido con aquello que es propio del teatro o que se hace de conformidad con las leyes o principios del arte dramático. La definición de teatralidad presentada por Seco tiene en su base, desde el punto de vista de la teoría literaria, la acepción que los formalistas rusos

³ Para Mukarovsky el público tiene un papel totalizador en la medida en que todo lo que ocurre en la escena está dirigido a él; incluso, puede darse el caso de que existan pasajes dirigidos más al público que a otro personaje de una misma escena o que aparentemente son más plenamente comprendidos por aquel que por éste (vg. el mecanismo de las adivinanzas en el teatro con público infantil). Tal vez el extremo de esta integración entre el público y la escena se da en la respuesta (seria o humorística) del público a las interpelaciones hechas por algún actor y en el uso que un actor hace de esa respuesta con el propósito de seguir un diálogo en la escena: “ya ves lo que el público piensa de ti”.

dieron del término “literariedad”, es decir, “lo que hace de una obra determinada una obra literaria” (Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica*).

Ahora bien, de la misma manera que se exploran los rasgos de literariedad en un texto antiguo, es posible estudiar la teatralidad en relación con unas manifestaciones culturales como la liturgia y la fiesta ya que, al menos en palabras de Pavis, éstas suponen un “espesor de signos” presentado ante un público. Al estudiar la teatralidad en relación con la fiesta o la liturgia se contará con más elementos de juicio para comprender algunas manifestaciones de la cultura en un período de la historia, a la vez que se enfrentarán con más argumentos los falsos problemas respecto del teatro de la primera mitad del siglo XVI, como por ejemplo la pregunta por los géneros propios de esa época⁴.

En el contexto de un estudio sobre el teatro en México la noción de teatralidad unida a la evolución de las funciones del arte permite entender porqué “lo que para nosotros es teatro, tal vez no lo fue para los públicos de otros momentos de la historia” (Hermenegildo, *Teatro del siglo XVI*, 15); en ese mismo orden de ideas, permite entender porqué algunas prácticas o costumbres que hoy no admitimos como teatrales, en otros momentos sí pudieron ser consideradas como tales. Dice José María Díez Borque:

Por olvidarse de que el teatro es espectáculo, que se inserta en el marco más amplio de la realización oral de la literatura, sigue elevándose como barrera infranqueable la cuestión de la teatralidad y parateatralidad, en aras de una pretendida pureza genérica para la que no disponemos de instrumentos de precisión con qué calibrarla, porque la indefinición y encabalgamiento en el espectáculo visual son una realidad contundente que sitúa el texto en un continuum de recitable, cantable, representable, ritual..., el cual no permite esa ilusoria y definida delimitación genérica, antes bien, nos sitúa ante un compuesto complejo en el que es difícil establecer compartimentos autónomos [...] Desvelarse para encontrar purezas de teatralidad en el siglo XVI supone perder de vista un montón de textos que tuvieron realidad “escénica” visual, con los que el público disfrutó, sin pararse a aquilatar delimitaciones genéricas: un problema nuestro, en parte, que puede impedirnos ver y valorar la realidad brillante y entremezclada de las mil posibilidades de la voz hecha gesto y movimiento sobre un plural y rudimentario espacio, a cambio de avanzar en la definición de una poética, que parece que no preocupó demasiado en su siglo (*Teoría, forma y función*, 87-88. Algo similar desarrolla en las páginas 67-85).

⁴ Es posible afirmar que la pregunta por los géneros es un falso problema al menos porque los documentos muestran que durante el siglo XVI en México la liturgia, la fiesta y el teatro convivían sin excluirse, porque la identificación y caracterización de los géneros es posterior al siglo XVI, porque todo parece indicar que en algunas prácticas piadosas, el público no separaba la función religiosa, por ejemplo, de su función estética y porque la enorme variedad de actividades con rasgos de “teatralidad” haría poco práctica una taxonomía, no sólo en el contexto novohispano sino también en el contexto español, como ya lo señaló Díez Borque (*Teoría, forma y función*, 67s).

Acudiendo a la idea de Díez Borque, quien considera la teatralidad en el siglo XVI como una serie de órbitas concéntricas en la que giran simultáneamente la liturgia, la fiesta y el teatro, enseguida se presentarán algunos rasgos de la teatralidad en la ciudad de México durante el siglo XVI; se mostrará que el espectáculo ilustra las distintas funciones que cumplía una misma manifestación cultural en la vida mexicana del siglo XVI y que algunas manifestaciones culturales son la expresión del trasplante de las instituciones.

B. La teatralidad, la fiesta y el espectáculo

Me ocuparé primero de la relación entre la teatralidad y la fiesta, y luego de la relación entre la teatralidad y el espectáculo.

Al hablar de la fiesta como metamorfosis de lo cotidiano, Isabel Cruz de Amenábar señaló que la fiesta puede ser estudiada al menos en tres planos:

En un primer plano la fiesta aparece a través de la historia como un registro temporal, como un modo simbólico de medir el tiempo vivenciándolo, es decir, la fiesta es una forma de crear el tiempo; en un segundo plano, la fiesta como realidad histórica ha mostrado, en la dilatada extensión de los siglos, una trayectoria; en un tercer plano, la fiesta se manifiesta en todas sus fases y modalidades provista de un tiempo propio, que se inserta en la categoría temporal de lo cotidiano como diversidad y renovación (*Fiesta: metamorfosis*, 27).

Esos tres planos pueden ser evaluados al estudiar la relación entre fiesta y teatralidad en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI. Quizá la manera más sencilla de acercarse a una definición de fiesta, que esté acorde con los usos y la mentalidad novohispana y que subraye los rasgos de teatralidad que en ella actúan, sea rastrear la concepción de fiesta que subyace en las fuentes que se usan en esta tesis. En efecto, tanto las *Actas del Cabildo* como los cronistas se ocuparon explícitamente de las fiestas, bien porque la organización de éstas era expresión de la consolidación de la conquista o bien porque el conocimiento de la actividad festiva mesoamericana era una herramienta central para el apoyo de la predicación de la fe cristiana. Me ocuparé ahora de los cronistas como fuente para el estudio de las fiestas y más adelante haré un comentario sobre las *Actas del cabildo*.

El segundo libro de la *Historia general* de Bernardino de Sahagún se ocupa de las fiestas entre los indígenas y muestra que éstas tenían carácter cíclico. Pensar la fiesta en función de los ciclos y de las pausas en la cotidianidad es quizá la forma más común de plantear el asunto; sin embargo, el cronista lo matiza cuando propone una división entre fiestas fijas y fiestas móviles que obedece tanto a su percepción cristiana de la realidad

mesoamericana, como a su objeto de estudio. Para Sahagún, las fiestas fijas son aquellas que se hacen en un día establecido del calendario y las móviles “salen de otra manera de cuenta que usaban en el arte adivinatoria, que contiene doscientos y sesenta días, en la cual hay fiestas, y como esta cuenta no va con la cuenta del año, ni tiene tantos días, y vienen las fiestas a variarse cayendo en días diferentes un año de otro” (*Historia general*, 132), variaciones que alcanzan tal importancia que “echan de su lugar a las fiestas del calendario, como también acontece en nuestro calendario” (*Historia general*, 175). El cronista no sólo muestra los dos ciclos usados por los indígenas para establecer sus dos tipos de fiestas, sino que señala la familiaridad que un español de principios del siglo XVI tenía con las fiestas y con el hecho de que éstas pudiesen ser fijas o móviles, corresponder a un ciclo u obedecer a un mandato. Respecto de las fijas, el cronista no ve problema por cuanto considera que los calendarios festivos mexica y cristiano pueden ajustarse. Respecto de las fiestas móviles, subraya que “echan de su lugar” a otras fiestas del calendario, y muestra que puede haber unas fiestas tan extraordinarias que rompen incluso la rutina de las fiestas cíclicas.

Quizá la más completa definición y caracterización de la fiesta en el contexto novohispano del siglo XVI se encuentra en la *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada:

Las fiestas (según San Antonio) son de dos maneras; unas que se llaman repentinas y otras solemnes. Las solemnes son aquellas festivas y de guarda de que hemos tratado y las que en este estado de gracia son instituidas por la iglesia. Las repentinas son las que los emperadores, reyes y señores mandan celebrar, en las repúblicas, por algunas particulares razones y causas; conviene a saber, por alguna victoria militar, que ha tenido de sus enemigos o por haberse casado o por haberle nacido algún hijo heredero de su corona, cuyo nacimiento manda solemnizar y festejar en sus señoríos y reinos, y llámense a estas fiestas repentinas porque se ordenan repentinamente, y no son del número de las que cada año, por el círculo de él, se celebran como ordinarias (t. 3, 358)⁵.

La división que ofrece Torquemada representa muy bien la mentalidad que estaba detrás de las fiestas celebradas en México en la primera mitad del siglo XVI e incluso podría afirmarse que reúne las mismas características del calendario festivo de los Siglos de Oro en España, es decir un “calendario festivo de fechas fijas”, junto a “muchas fiestas ocasionales de carácter

⁵ En la Edad Media encontramos varias tipologías para las fiestas, Alfonso el Sabio, por ejemplo, distinguía tres tipos de fiestas: “la primera es de aquellas que manda santa iglesia guardar á honra del Dios et de los santos, asi como los domingos et las fiestas de nuestro señor Iesu Cristo, et de ssanta Maria, et de los apóstoles et de los otros santos et santas: la segunda mera es la que mandan guardar los emperadores et los reyes por honra de sí mismos, así como los dias en que nacen ellos et sus hijos los que deben regnar, et aquellos en que son bien andantes, habiendo grant batalla con los enemigos de la fe, et vencéndolos; et los otros dias que deben guardar por honra dellos de que fabla en el título de los emplazamientos: la tercera manera es aquella que es llamada ferias, que son por provecho comunal de todos los homes, asi como aquellos dias en que cogen sus frutos segunt dice en el título sobredicho” (*Siete partidas*, 487-488).

civil y religioso” (Díez Borque, “Fiesta sacramental barroca”, 25 y 26). Por representar más adecuadamente la mentalidad de la época, la división de las fiestas y los espectáculos que se plantea en esta tesis obedece a la propuesta por Torquemada.

En las fiestas de la primera mitad del siglo XVI no se presenta ninguna actividad que pueda ser calificada completamente como teatro, pero lo teatral está presente aunque de forma virtual en muchas actividades. En efecto, es un hecho que quienes organizaban espectáculos festivos en México eran personas que conocían y habían participado de fiestas europeas en donde se ejecutaban las manifestaciones teatrales propias del siglo XVI. Ese conocimiento se pone de manifiesto en la organización de alegrías, regocijos o diversiones con el concurso popular. El conocimiento de las fiestas europeas de la época supone también la adopción consciente o inconsciente de determinadas actitudes que otorgan a modales, ademanes y comportamientos una virtualidad teatral. Los banquetes, por ejemplo, incluían la participación de graciosos que no eran otra cosa que artistas aficionados que desarrollaban unas actividades sin mayor aparato espectacular, con escaso aporte escénico, sin texto previo y quizá improvisando. Esas características denotan la condición de unos individuos que no eran ni organizadores profesionales de fiestas y actividades teatrales ni artistas dedicados al arte dramático. Sin embargo, esos individuos, por el hecho mismo de haber participado de fiestas europeas típicas de su época, conocían la profunda relación que había, por ejemplo, entre el Corpus y los cuadros alegóricos o la relación entre los juegos señoriales y las representaciones cortesanas.

Los conquistadores y sus acompañantes, los misioneros y los primeros vecinos de la ciudad, no eran actores ni directores escénicos ni autores ni humoristas profesionales; pero del hecho de que no se dedicaran profesionalmente al teatro no se desprende que las actividades que desarrollaban como parte de las fiestas y los espectáculos no fueran actividades portadoras de teatralidad. Es un hecho, las fiestas no son actividades teatrales si las medimos con patrones del siglo XXI; pero, indudablemente, las fiestas de la primera mitad del siglo XVI son actividades en las que están presentes música, danza, indumentaria, escenografía, espectáculo, espacio de representación y público; son actividades en las que hay teatralidad, en palabras de Pavis, esas fiestas evidencian “esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias [...]”.

En esas actividades y en particular en las organizadas alrededor de las fiestas ‘solemnas’ y las fiestas ‘repentinas’ había, por ejemplo, unos elementos espectaculares. Fueron ellos los que, en décadas posteriores, posibilitaron la realización de actividades

teatrales. Para los organizadores y los participantes en la fiesta novohispana de la primera mitad del siglo XVI el referente era Europa, la idea de fiesta no podía ser otra que la idea de fiesta europea y en ella lo mexicano debió ser un agregado popular, de masificación e incluso de exotismo y aculturamiento. La fiesta se hacía con conciencia de teatralidad y esa conciencia se hizo manifiesta a través del espectáculo.

Paso ahora a analizar la relación entre la teatralidad y el espectáculo no sin antes señalar que la relación fiesta espectáculo ya ha sido explorada entre muchos otros por los trabajos de Gonzalbo “fiestas novohispanas” y Rodríguez Hernández (*Texto y fiesta*) pero, en los dos casos, organizando sus análisis en función de estudios sobre la Nueva España del siglo XVII.

El *Tesoro de la lengua* registró en la entrada “espectáculo”: “lugar público y de mucho concurso, que se junta para mirar, como eran los teatros, los circos, el coliseo, etc. Espectáculos también se llamaban las mismas fiestas y juegos gladiatorios, cazas, naumaquias [...]”. En la acepción de Covarrubias hay al menos dos aspectos que se destacan: primero establece una estrecha relación entre lo que hoy llamaríamos propiamente teatral y todo el entorno técnico necesario para su producción; segundo pone en un mismo nivel al público y a quienes intervienen directamente en la realización del espectáculo.

Acudir al concepto de espectáculo a la hora de matizar la noción de teatralidad en México durante el siglo XVI es importante porque permite reconocer tanto la escasa utilidad que tendrían los criterios poco flexibles de una definición genérica, como el complejo sistema de comunicación del cual hace parte el teatro durante la época que aquí se estudia. Dice Alfredo Hermenegildo:

Dejando de lado los problemas inherentes al autor y al texto (discurso, ideología, cotexto, contexto, cadena y tradición intertextual, etc....) el teatro debe contar con la mediación y la mediatización ejercida por toda la máquina de la representación y con la recepción o las recepciones que la obra ha tenido. Es decir, el medio de la comunicación teatral es un conglomerado, una amalgama de factores y agentes, que van desde el autor, el director, el empresario, el “dramaturgo”, los representantes y los diversos públicos que constituyen eso que inadecuadamente se simplifica con el nombre de “espectador”, hasta la mecánica de la representación (luz, sonido, maquillaje, vestuario, accesorios escénicos, marco físico o lugar en que se celebra la fiesta dramática). Añadimos a todo esto un factor negativo presente en toda puesta en escena, es decir, la posibilidad del fallo de la mediación, el riesgo del error humano o de la avería técnica (*Teatro del siglo XVI*, 11-12).

En la perspectiva trazada aquí –y que sigue en mucho las propuestas de Díez Borque y Hermenegildo– se deja de lado la literatura dramática, optando por un ejercicio de análisis

de los problemas que encierra la teatralidad en México en la primera mitad del siglo XVI. Aquí, más que buscar las piezas con las que se armaría esa posible historia de la literatura dramática, urge describir y analizar la amalgama de manifestaciones que intervinieron en la creación y la consolidación de una tradición teatral a la vez nueva y antigua: nueva en tanto que era el producto de una nueva sociedad planeada por mentes renacentistas, antigua por cuanto recogía la tradición del espectáculo medieval y se juntaba con costumbres precortesianas.

En los espectáculos mexicanos de la primera mitad del siglo XVI es posible encontrar estrechamente vinculados la ceremonia litúrgica con la fiesta, los textos cantados con la danza, los textos recitados con la dramatización en las procesiones, el canto dramatizado con la música coral. Frente a semejantes posibilidades dramáticas ceder a la tentación de construir géneros férreos puede llevar a perder de vista que el teatro es un espectáculo del que participa el sonido de la voz y la música, la luz, la gestualidad, etc. Visto desde esa perspectiva, el texto dramático, que para algunos es la marca fundamental del teatro, puede incluso llegar a ocupar un segundo lugar; Alfredo Hermenegildo planteó al respecto una pregunta muy polémica: “¿No será acaso el texto parte de la periferia de la representación?” (*Teatro del siglo XVI*, 9). De la pregunta de Hermenegildo se desprende que, tentativamente, se puede estudiar la representación al margen de la existencia de textos y más aun al margen del establecimiento de géneros.

Al estudiar el espectáculo sin pensar en los géneros no se busca ampliar las fronteras de lo teatral hasta perder la posibilidad de encontrar un límite y creer que todo en la primera mitad del siglo XVI es teatro o tiene rasgos de teatralidad. Por el contrario, al estudiar el espectáculo se pretende “recuperar para el ámbito dramatúrgico, en una suerte de órbitas concéntricas, una serie de manifestaciones que de forma habitual vienen siendo excluidas de la historia del espectáculo teatral” (Díez Borque, *Teoría, forma y función*, 68); manifestaciones que en esta tesis se estudian y que están asociadas con la fiesta pública, la liturgia civil o religiosa.

Fueran civiles o religiosas, las fiestas públicas en México eran la ocasión para introducir prácticas sociales como la procesión, el desfile, la fiesta popular, los actos litúrgicos, las danzas, los juegos de cañas, las justas de caballeros, las corridas de toros, las luminarias, etc. En torno de esas fiestas públicas, los mexicanos disfrutaron también de coros, mascaradas, invenciones escénicas y demás obras realizadas sobre tabladros

contratados por el Cabildo de la ciudad y contruidos *ex profeso* para ser utilizados en espectáculos.

En sentido estricto, ninguna de esas prácticas sociales era una actividad teatral, pero es indiscutible que en ellas palpita el germen de algo que en términos muy generales podemos asociar con la génesis del teatro. En un desfile o en una procesión, por ejemplo, la representación puede llegar a ser tan decisiva que se confunde al miembro de una orden con la dignidad de la Iglesia, a un funcionario civil con la soberanía y el poder del Estado; de hecho, la efectividad de la representación en el contexto de la conquista radicaba en que esa confusión debía producir ventajas. Decir que en manifestaciones culturales como una procesión o un desfile hay una representación implica admitir como mínimo: que hay una realidad sustituida por otra, que esa sustitución tiene efecto en quien la contempla, que la representación ayuda a conocer mejor el lugar donde se vive y que la representación es una estrategia de integración. Admitir esos aspectos es admitir que en esas representaciones hay mimesis y, en buena medida, implica que ellas tienen un rasgo básico de la creación artística y que pueden ser analizadas como obras parcialmente artísticas.

En función de la importancia de esas representaciones, se comprende mejor el lugar de éstas en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XVI y su importancia para los funcionarios religiosos o civiles. Nada en las fiestas públicas de la ciudad de México era producto de la improvisación. Las *Actas del Cabildo* de la ciudad permiten afirmar que los desfiles y las procesiones eran organizados con varios meses de antelación, que los atuendos para los días de fiesta, las luminarias instaladas, la colación ofrecida, la música y el tañer de las campanas, el personal invitado, la distribución y la ubicación de las butacas para los espectadores, todo era discutido, definido, administrado y pagado por el Cabildo de la ciudad.

Los documentos también permiten afirmar que los miembros de los Cabildos civil y eclesiástico, las comunidades religiosas, los gremios de artesanos y los indios de la periferia ocupaban lugares previamente determinados por las autoridades, que nadie podía usurpar el lugar de otro y que todos querían tener los sitios en donde su presencia fuera más notoria dependiendo de su ubicación en el entramado social y de las relaciones de poder. No sólo era asistir, era estar allí y dar tal brillo a la propia presencia que se opacara cualquier otra. No obstante, en función de los rasgos de institucionalización del espectáculo urgía dejar en claro que por más majestuosa que pudiera ser una representación, en todos los casos ella era un pálido reflejo de la realidad representada.

Estar consciente de la decisiva función que cumplía la representación en México durante el siglo XVI ayuda a entender porqué una investigación sobre la historia del teatro y el papel de la fiesta y el espectáculo no puede iniciar con la búsqueda del primer tablado, del primer corral de comedias o la primera obra representada. Esa búsqueda debe ir más atrás, debe indagar las prácticas socioculturales asociadas con las formas más elementales de la representación para después, a partir de ellas, entender que la llegada de la actividad teatral propiamente dicha no es producto del azar o de la genialidad, sino que se trata de un eslabón dentro de un proceso más complejo. La lógica de ese proceso desborda lo puramente teatral y se asocia con el espectáculo, con la procesión, con el baile y en general con las fiestas públicas, de suerte que tales expresiones establecen relaciones de interdependencia y constituyen lo que se ha llamado teatralidad.

Puestos en esta perspectiva, acontecimientos que parecen ajenos a la historia del teatro adquieren relevancia, al menos porque están estrechamente relacionados con la historia del espectáculo. Pongamos por caso la creación de una escuela de danza: al hablar de la historia del teatro es común señalar que los antiguos mexicanos daban a la danza un lugar central en ceremonias litúrgicas, fiestas populares, areitos y mitotes. Lo que es menos común es ver cuán temprano la ciudad de México contó con una escuela de danza acorde con la usanza europea. Si se admite que el ceremonial asociado al baile es importante en la noción de teatralidad durante la primera mitad del siglo XVI –por ser depositario de algunos rasgos asociados con el poder de las instituciones y porque forma parte del espectáculo–, entonces la llegada de una escuela de danza a la ciudad es una pieza clave de la historia de los espectáculos que anteceden a la formación del teatro.⁶

La llegada de la escuela de danza no pasó desapercibida para nadie en la ciudad de México y tanto el Cabildo como el recién nombrado escribano dejaron testimonio del hecho. En la reunión de 30 de octubre de 1526 el Cabildo acordó escuchar la petición de maeses Pedro y Benito de Begel en la que solicitaban la entrega de un solar para edificar una escuela de danza. El Cabildo entregó el solar y además acordó una renta de 40 pesos anuales para los gastos de la escuela (ACM, 30 de octubre de 1526). Sólo cuatro meses después, en

⁶ En la entrada ‘dança’, el *Tesoro de la lengua* une la imagen de la escuela con su función en el teatro: “*Quasi* ducança, a *ducendo*, porque va uno delante que es el que la guía, y los demás le siguen; y por alusión dezimos el que guía la dança por el que maneja algún negocio [...] antiguamente había muchas diferencias de danças: unas de doncellas coronadas con guirnaldas y flores, y éstas hacían corros y cantaban y bailaban en alabança de los dioses. Otras eran de hombres en dos diferencias: unas mímicas que responden a las de los matachines, que danzando representaban sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia; otras danças había de hombres armados, que a son de instrumentos y a compás, iban unos contra otros y trababan unas batallas [...]”.

febrero de 1527, el notario de turno, Juan Fernández de Castillo, sentó una carta de arrendamiento en la que

Benito de Bejar, tañedor, estante en Tenustitlan, arrienda a Alonso Hernández de Herrera, también estante en la ciudad, ‘una casa con su tienda e corral e cocina e con una escuela de danzar que está en esta ciudad y que está edificada en un solar que está en esta ciudad que ahora nuevamente se ha hecho en el dicho solar’, por tiempo de un año y cuantía de setenta pesos de oro (Millares y Mantecón, *Índices*, 107).

Los testimonios sobre esta escuela de danza hacen parte de la historia de la danza, de la historia del espectáculo en México, pero se desarrollan en un marco más amplio: el proceso de aculturación que se inició con la Conquista.

C. La teatralidad y la Conquista

Una descripción del “espesor de signos” (Pavis, *Diccionario* 468) que durante la Conquista pueden interpretarse como las manifestaciones más elementales de la teatralidad, debe hacerse distinguiendo, al menos, tres asuntos: la delimitación del periodo elegido, la puntualización de las referencias a los rasgos de teatralidad presentes en los primeros encuentros entre españoles y mexicanos y la consideración del problema del transplante institucional como clave para el posterior desarrollo del teatro en México.

a El período elegido

El esfuerzo por explicar el proceso mediante el cual se forjó la actividad teatral en México durante la primera mitad del siglo XVI exige el registro de una serie de acontecimientos que, vistos en perspectiva, dan forma a lo que coloquialmente se conoce como “teatro novohispano del XVI”. Dicho esfuerzo implica comprender que el valor de cada uno de esos acontecimientos está directamente relacionado con los intereses del investigador (la teatralidad en una ciudad y un período concreto), con la perspectiva desde donde se evalúan (la historiografía teatral) y con el todo al cual se integran los acontecimientos (la historia del teatro en Nueva España).

Esta tesis parte del principio de que ni el siglo XVI es un todo homogéneo, ni lo teatral en la época es un concepto rígido y ajeno a todo intento de redefinición. En este apartado se mostrará que el más elemental análisis del estado de la actividad teatral en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI exige registrar una sucesión de acontecimientos

insertos en una historia más amplia y examinar las posibilidades que ofrece un claro criterio de periodización en tanto que delimitación sincrónica y diacrónica.

Una propuesta de periodización del teatro en la ciudad de México durante el siglo XVI debe: mostrar los puntos de quiebre y los avances en la actividad, señalar las analogías y los contrastes con esquemas de otras latitudes y ayudar a reconocer el lugar que ocupa el teatro de la ciudad de México tanto en el marco del teatro de la Nueva España, como en el marco del teatro del siglo XVI. Tener una periodización como base para el estudio del teatro de la primera mitad del siglo XVI permite separarse de una historia apegada a los nombres de autores y obras que, dada la escasa documentación, sería poco productiva y estaría, en todo caso, más cerca de los clásicos diccionarios de obras y autores que de la comprensión del comienzo del proceso de formación del teatro.

Para proponer una periodización fue necesario servirse de documentos ordenados cronológicamente en donde el conjunto de actividades organizadas por la ciudad permitiera construir un catálogo de fiestas, espectáculos y representaciones teatrales. Ese conjunto de documentos ordenados fueron las *Actas del Cabildo de México*. Las actas permitieron elaborar un aparato de notas a partir de la cual se organizó una base de datos con entradas alusivas a liturgia, fiestas, espectáculos, avances técnicos e intervención de organismos oficiales. Enseguida, se clasificaron las entradas en seis grupos: (1) fiestas o actividades que evocan vida y acontecimientos de España, (2) fiestas o actividades que celebran la vida en México, (3) fiestas y actividades propias del calendario litúrgico, (4) fiestas y actividades civiles, (5) fiesta de Corpus y (6) fiesta de san Hipólito. A primera vista las seis categorías se confunden, pero la evolución de la 'fiesta' en la ciudad muestra cómo cada una de ellas desarrolla peculiaridades hasta perder, por ejemplo, su valor estrictamente religioso.

En ese conjunto de fiestas, Corpus Christi es quizá la más importante porque permite tejer la trama del desarrollo de fiestas, espectáculos y teatro en la ciudad de México durante el siglo XVI. En Corpus los funcionarios del imperio, la Audiencia y el Cabildo, las órdenes religiosas, los seglares, los gremios de artesanos y demás grupos civiles salían a la calle con todo su esplendor para participar en una procesión encabezada por una hostia consagrada. Una primera mirada a las disposiciones sobre la fiesta de Corpus en la ciudad, y sobre la actividad teatral vinculada con ella, permite reconocer al menos tres períodos fundamentales.

El primer período sería 1521 a 1563. Aquí la fiesta de Corpus está asociada a música, danzas, máscaras, disfraces, juegos señoriales, corridas de toros, etc. Si bien, en estricto

sentido, ninguna de esas actividades es teatral, ellas muestran la preocupación de la administración de la ciudad por la organización de fiestas y espectáculos paralelos a las ceremonias religiosas e incluso suponen la difusa formación de un público interesado en eventos que fusionan liturgia, fiesta y representación. En este período –que estudia en esta tesis– no se cuenta con documentación sobre comedias; sin embargo, se cuenta con abundantes datos sobre procesiones, desfiles, banquetes, bufones, músicos, juegos señoriales, poetas, arquitectos, disfraces, arquitectura efímera y una amplia gama de espectáculos públicos que, como se mostrará más adelante, se constituyeron en el punto de apoyo para el posterior desarrollo de la actividad teatral en México.

Para definir mejor este periodo que será objeto de estudio en esta tesis conviene tener claros puntos de referencia internos de los estudios sobre teatro y puntos de referencia externos a la disciplina.

Como punto de referencia interno puede usarse la construcción de tablados en México: antes de la llegada de los españoles había en la ciudad unos “como teatros” en medio de las plazas (*Cartas de relación*, 416) que solían usarse como tarimas para fiestas o ceremonias religiosas.⁷ Con la llegada de los españoles esos espacios fueron aprovechados, pero sólo hasta el 29 de mayo de 1564 (*ACM*) se habló por primera vez en el Cabildo de la necesidad de construir un tablado para la realización de comedias, lo que indica que el espacio hallado ya no respondía a las necesidades de las actividades teatrales. Ni los miembros del clero secular ni las órdenes religiosas ni las personas que se contrataban antes de esa fecha para hacer “representaciones” se habían ocupado explícitamente del asunto. Sin duda la introducción del tablado supuso un cambio fundamental en la manera de hacer, administrar y ver el teatro, pero la introducción misma del tablado supone la existencia de una actividad teatral en la ciudad que requiere esa estructura para su perfeccionamiento. Plantear en el cabildo el tema de la construcción de un tablado supone que ya existe la actividad que justifica su construcción.

Como punto de referencia externo podemos tomar un cambio decisivo en las relaciones de poder. El punto de quiebre para señalar el fin de una época y el comienzo de un nuevo período se marca con la llegada del segundo Marqués del Valle, don Martín Cortés, en 1563. Casi toda la crítica que se ha ocupado de este período asocia la llegada del segundo Marqués del Valle con cambios en la historia de la ciudad; Fernando Benítez habla

⁷ Casi todos los historiadores del teatro novohispano hablan de estos espacios. Véase, por ejemplo, Rojas Garcidueñas (*Teatro en Nueva España*, 23), Argudín (*Historia del teatro en México*, 26), Recchia (*Espacio teatral*, 12), etc.

de la “culminación del período caballeresco” (*Primeros mexicanos*, 53), Serge Gruzinski habla del fin de una etapa de “Renacimiento importado” (*Ciudad de México*, 226s) y Georges Baudot subraya la relación entre la llegada del segundo Marqués del Valle, la conjura que ese año se inició en México y de los nuevos “pretendientes al imperio mexicano” (*México y los albores*, 145s).

En un segundo período, entre 1564 y 1583, lo que antes era un panorama difuso adquiere forma alrededor de la construcción y los usos de los tablados, la concesión de premios a autores, comedias y comediantes y los premios a obras presentadas en carros. Los testimonios de archivo respecto de esta segunda etapa muestran cuánto creció el interés por las representaciones teatrales y con él, los estímulos y la censura. En este periodo se encuentra el nombre de Fernán González de Eslava, de hecho su *Segundo Coloquio* se fecha muy temprano, en 1565 (*Coloquios espirituales*, 62), lo que indica que ya para ese momento se contrataban obras aun cuando no las conozcamos.

En el tercer período, entre 1584 y 1603, aparecen sistemáticamente noticias sobre las comedias relacionadas con Corpus Christi, así como costos de representación, relaciones de las obras representadas, autores contratados, etc. Esta etapa se identifica con nombres como Gonzalo Riancho, Juan de Cigorondo y el Bachiller Arias de Villalobos, así como con la labor de varias casas de comedias en particular las organizadas por Cristóbal Pérez. Los dos últimos periodos son los más explorado por la crítica, de hecho a ellos se les equipara con “el siglo XVI”⁸.

⁸ Si bien la periodización propuesta aquí sólo obedece a la actividad que unía liturgia, fiesta y teatro en la ciudad de México alrededor de la fiesta de Corpus Christi, es un hecho que en ella también se reflejan factores históricos y políticos no menos decisivos a la hora de periodizar toda la actividad teatral en el México del siglo XVI. Así las cosas, el primer corte (del cual se ocupa esta tesis) se identifica con la incorporación de los nativos a los patrones culturales de Europa, a la vez que con la toma de posesión y el repartimiento que los primeros colonos hacen de los solares de la ciudad, período que tuvo su fin cuando “fueron sometidos los pueblos de Mesoamérica al dominio español por medio de pactos o por la fuerza de las armas” (Rubial y Escamilla, *Memorias de conquista*, 10). El segundo corte se identifica con la historia eclesiástica, en particular con la figura de Pedro Moya de Contreras, quien en ese período encarnó toda la autoridad de la metrópoli en Nueva España al encabezar las tres máximas instituciones de la época el Arzobispado, el Virreinato y la Inquisición, además de ser uno de los preladados que más se ocupó de la actividad teatral en la ciudad. El último período tiene como eje el virreinato de Luis de Velasco (hijo) y el fin del reinado de Felipe II, época de mayor esplendor en las fiestas de la ciudad y de la incorporación de actividades teatrales a la vida urbana en su sentido más lato. La periodización propuesta quiere hacer notar que ya en 1603 la ciudad no es sólo un punto de encuentro de hidalgos y misioneros; de hecho, esta periodización subraya que durante las últimas cuatro décadas del siglo XVI el ambiente cultural que se respira en la ciudad de México en algunos aspectos se parece al de una metrópoli europea, de suerte que ella no es ya un lugar en donde todo está por hacer, como lo era setenta años atrás, sino una ciudad con mayores posibilidades, imán que atraía personas de las más diversas procedencias por “la fabulosa riqueza, la perspectiva de una carrera y una fortuna rápidas, el incentivo de una mayor movilidad social que en Europa y, *last but not least*, la secreta esperanza de un dominio menos rígido de la tradición y de la Iglesia sobre el espíritu” (Gruzinski, *Ciudad de México*, 204).

Después de plantear un esquema de periodización específica para el estudio del teatro en la ciudad de México, es posible poner en contexto las primeras disposiciones sobre la fiesta de Corpus y su relación con la formación del teatro. En ese mismo orden de ideas, las disposiciones sobre la fiesta de san Hipólito, sobre las fiestas de Moros y Cristianos y sobre el túmulo imperial permitirán comprender la relación entre la fiesta como espectáculo público y el proceso de formación del teatro en la ciudad de México. Las primeras disposiciones oficiales sobre la organización de fiestas y espectáculos públicos permiten conocer el proceso de formación de la actividad teatral entre 1521 y 1563, a la vez que permite comenzar a configurar el campo de fuerzas en medio del cual se desarrolló la práctica teatral de la ciudad durante el siglo XVI.

La periodización que propongo parte del hecho de que la construcción de una ciudad y una sociedad nueva se hizo siguiendo modelos europeos y se enriqueció con el aporte de los indígenas; de la misma manera que se importaron las formas arquitectónicas o los signos de la nueva religión –y en la importación se introdujo la forma de organización, el esquema general, el significado–, a la hora de organizar las fiestas también se importaron los modelos. El proceso de formación de la nueva sociedad coincide con el proceso de formación de su actividad teatral. La ciudad no cuenta con tablados, carros o corrales, pero sí cuenta con espectáculos festivos que tienen su origen en las fiestas tradicionalmente celebradas en la península ibérica, fiestas que los conquistadores conocen y reproducen incluso en aspectos jurídicos⁹.

⁹ Tomemos por caso algunos documentos de la Iglesia: en las actas de los sínodos provinciales (Lorenzana, *Cartas pastorales y edictos*) reposan las primeras regulaciones oficiales sobre el teatro en México; así, por ejemplo, el primer sínodo de México, celebrado en 1555, prohibió hacer representaciones en las iglesias (cap. 27) y restringió la participación de los clérigos en actos cuya honestidad fuera cuestionable como bailes, cantos “y otros negocios públicos” (cap. 48). Más adelante, se hicieron nuevas regulaciones específicas para México que tenían como fuente las disposiciones del Concilio de Trento. Como parte de esas regulaciones eclesiásticas merece la pena señalar, así sea marginalmente, la intervención del primer inquisidor, don Pedro Moya de Contreras, quien, a través del *Tercer Concilio Mexicano* de 1585, reguló la participación de laicos y religiosos en las actividades teatrales de la ciudad. Según esas regulaciones, era necesario estar atento a las danzas y los juegos permitidos a los indios (23), prohibir a los clérigos el uso de máscaras, aun en el caso de que participaran en comedias de santos (230), eliminar la costumbre de que las mujeres se disfrazaran en la fiesta de Corpus (311), prohibir los bailes, los cantos profanos y las representaciones teatrales dentro de las iglesias (320), suprimir la costumbre de lidiar toros en los cementerios (232), e incluso regular los juegos en los que podían participar los clérigos y los sacerdotes (236-240). La regulación promovida por los clérigos era la puesta en práctica de las disposiciones del Concilio de Trento que, por ejemplo, respecto del uso de los textos bíblico dispuso “reprimir la temeridad con que se aplican y tuercen a cualquier asunto profano las palabras y sentencias de la sagrada Escritura; es a saber, a bufonadas, fábulas, vanidades, adulaciones, murmuraciones, supersticiones, impíos y diabólicos encantos, adivinaciones, suertes y libelos infamatorios; ordena y manda para extirpar esta irreverencia y menosprecio, que ninguno en adelante se atreva a valerse de modo alguno de palabras de la sagrada Escritura, para estos, ni semejantes abusos; que todas las personas que profanen y violenten de este modo la palabra divina, sean reprimidas por los Obispos con las penas de derecho, y a su arbitrio” (Documento conciliar del 8 de abril de 1546).

b. Teatralidad y primer contacto

Los testimonios de los cronistas son ricos en ejemplos de las actividades festivas desarrolladas en la primera mitad del siglo XVI; los chocarreros, los acróbatas, las corridas de toros y las carreras de caballos prueban esas actividades. Las carreras de caballos, por ejemplo, tenían una larga tradición en España, fueron introducidas por los conquistadores hasta hacer de ellas una de las diversiones propias de la primera mitad del siglo XVI, celebradas en el mercado de Tlatelolco, entre otras cosas porque éste era un espacio destinado al entretenimiento (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 343). Las carreras llegaron a ser un espectáculo público tan común que en las fiestas por la paz de Aguas Muertas (1538) hubo una carrera en la que “corrieron unas mugeres desde debajo de los portales del tesorero Alonso d’Estrada hasta las casas reales y se les dio ciertas joyas de oro a la que más prestó llegó al puesto. E hizieron muchas farsas, y fueron tantas que ya no se me acuerda; y de noche hizieron disfraces” (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 758).

Entre los cronistas es común encontrar alusiones a algunos juegos indígenas de habilidad física (Sahagún, *Historia General*, 744-745 y 768-769). Quizá el más conocido es el juego de palos presentado en muchas fiestas civiles y religiosas (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 721), que hizo parte de los espectáculos presentados en la fiesta por la jura del rey Felipe segundo en México (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 39) y que, incluso, fue presentado en cortes europeas y ante el papa en Roma (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 730).

Más allá de cualquier consideración a propósito de la complejidad de los juegos indígenas precortesianos y de su valor ritual, en esta parte la idea de juego está asociada a las consideraciones que Sebastián de Covarrubias hizo a propósito del juego al comenzar el siglo XVII, imagen quizá muy cercana a la idea que tenía un español promedio. La definición de Covarrubias implica una identificación del juego con la actividad adecuada para después del deber, con la necesidad de descansar y con la manera de tomar fuerzas para una nueva faena en cosas más importantes: “es el juego un entretenimiento o pasatiempo necessario a los hombres que trabajan con el entendimiento para recrearse y poder bolver a tratar con nuevos bríos las cosas de veras”. A la sobriedad de esa definición inicial, el autor del *Tesoro de la lengua* agregó enseguida nuevos matices que acercaban el juego a la fiesta: las picardías que algunos hombres inferiores hacen a los hombres de bien, las estrategias para decir verdades e incluso las diversiones públicas, “juegos –dice Covarrubias– se llamavan los

espectáculos públicos que se hacían para entretener al pueblo”, así como los eventos organizados “por ocasiones particulares de victorias que avían alcanzado” y a veces eran ofrecidos por los ricos cuando se “procuravan la gracia del pueblo”.

Los *Memoriales* de Motolínia permiten un breve comentario sobre las fiestas y la forma de organizarlas; aquí, uno de los asuntos que llama la atención es la constante comparación de la solemnidad de las fiestas mexicanas con la pobreza de algunas fiestas en Castilla. Así, por ejemplo, a propósito de los maestros decoradores que intervinieron en la organización de una fiesta de Corpus en Tlaxcala señala que “en esta tierra hay muy primos maestros que en España y en Italia los tenían en mucho y los estarían mirando [con] la boca abierta porque así lo hacen los que acá nuevamente vienen” (*Memoriales*, 232) y más adelante describe un relicario “del santísimo sacramento que harto excede y sobrepuja a los de Castilla” (*Memoriales*, 233). La comparación no sólo obedece al interés del cronista por mostrar el éxito de la labor evangelizadora, sino que evidencia que en México, como en España, las ceremonias, los ritos y en general todas las manifestaciones de culto ponen de manifiesto que la fe ocupa un lugar central en las fiestas populares. En esas fiestas, los símbolos asociados a las manifestaciones externas de fe (rosarios, crucifijos, custodias, incensarios, etc.) son el producto de un esfuerzo mayor y obra de mejores artesanos y, lo que parece más importante para el cronista, tienen calidad artística superior.

En casi todas las crónicas aparecen algunos graciosos identificados con bufones y otros personajes jocosos que acompañan a los señores bien sea en la corte indígena (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 290), bien en las fiestas caballerescas organizadas en la ciudad y donde “dezían en loor del Cortés y del virrey cosas muy de reír” (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 757). En las filas de Cortés, por ejemplo, llegó un gracioso que alcanzó cierto reconocimiento, al menos si admitimos que aparece en varias crónicas; se trataba de un soldado de apellido Cervantes, mencionado por Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias* (tomo III, 223) y por Bernal Díaz quien lo llama “el chocarrero” y “el loco”:

E iba delante del Diego Velázquez un truhán que se dezía [Francisquillo] Çervantes el Loco, haziendo gestos y chocarrerías; y dezía: “¡A la gala, a la gala de mi amo Diego! ¡O Diego, o Diego! ¿Qué capitán has elegido? Que es de Medellín d’Estremadura, capitán de gran ventura; mas temo, Diego, no se te alçe con el armada, porque todos le juzgan por muy varón en sus cosas”. Y dezía otras locuras, que todas ivan inclinadas a malicia. Y porque lo iba diziendo de aquella manera le dio de pescoçosos el Andrés de Duero, que iba allí junto al Diego Velásquez, y le dixo: “Calla, borracho, loco, no seas más vellaco, que bien entendemos que esas malicias, so color de graçias no salen de ti”. Y todavía el loco iba diziendo, por más pescoçosos que le dieron: “¡Biva, biba la gala de mi amo Diego, y del su venturoso capitán!” (*Historia verdadera*, 49-50).

La presentación que Bernal Díaz hace del gracioso muestra la función de este bufón en relación con el gobernador de Cuba; el bufón no se queda en el intento de hacer reír a su señor, sino que, en su afán de agradar, disemina la animadversión que muchos soldados tienen –según comenta Cervantes de Salazar– por el nombramiento de Hernán Cortés como capitán de la expedición conquistadora. Toda la escena presentada por Bernal Díaz parece de farsa: el gracioso caminando delante de su señor, el discurso cáustico, la rijosa intervención del secretario, sus golpes y sus insultos, la pícaro intervención final del bufón. Si alguna duda queda al lector de la conciencia que Bernal Díaz tenía de la relación de su escena con el teatro, a renglón seguido el cronista corrobora su propósito: “Túbose por cierto que le dieron los Velázquez, parientes del gobernador ciertos pesos de oro [a] aquel chocarrero porque dixese aquellas malicias, so color de gracias” (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 50).

En el contexto de la Conquista otro rasgo que llama la atención es el uso de disfraces, práctica relativamente común entre mexicas y españoles en los periodos de hostilidades. El disfraz se empleaba con el propósito de cambiar la identidad de un personaje y conducir a engaño por medio de un cambio de vestuario o por la incorporación de una máscara. Obviamente, el éxito del disfraz radicó en los cambios de entonación de la voz y en las modificaciones del comportamiento. El disfraz entre los indígenas era habitual a la hora de entrar en batalla y se diferenciaba claramente del uso de determinados atuendos o máscaras rituales empleadas, por ejemplo, por un *flatoani* al comenzar un combate. El *Códice Florentino* informa de dos de los casos más interesantes de disfraces durante los días del asedio a Tenochtitlan. El primer caso alude al capitán Tzilacatzin, guerrero que tenía el grado de otomí, y “se disfrazaba para que no lo reconocieran. Tomaba a veces sus insignias: su bezote que se ponía y sus orejeras de oro; también se ponía un collar de cuentas de caracol. Solamente estaba descubierta su cabeza mostrando ser otomí” otras veces se disfrazaba “poniéndose un casco de plumas, con un rapacejo abajo, con su colgajo del Águila que le colgaba al cogote” (*Historia general*, 1215). El segundo ejemplo alude al capitán Opochtzin quien, usando las insignias de Ahuitzotl, quiso cambiar su apariencia humana por la del Tecolote de Quetzal, un demonio portador de una fuerza invencible:

[...] y los enemigos, como los vieron, así los españoles como los indígenas, cayólos grande espanto. No les pareció cosa humana. Y aquel que iba armado con quetzalteculotl subióse a una azotea. Y los enemigos paráronse a mirarle qué cosa era

aquella y cómo conocieron que era hombre y no demonio, acometiéronle peleando y haciéndole huir (*Historia general*, 1230).¹⁰

El último ejemplo alude a los disfraces de las mujeres: cuando la derrota mexicana era invariable, los españoles solían capturarlas; las de piel trigueña eran consideradas las más hermosas, “por escaparse, disfrazábanse poniendo lodo en la cara y vistiéndose de andrajos” (*Historia general*, 1234).

Si Bernal Díaz del Castillo ofreció datos sobre “chistosos” y comentó las actividades de los acróbatas en su expedición (*Historia verdadera*, 230), será fray Diego Durán quien ofrezca el mejor testimonio de lo que era un insípido espectáculo teatral. Durán reseña una fiesta donde un actor representaba a un “bobo” que fingía “entender al revés” y advierte que la representación era recibida con alegría:

muchos días antes que las fiestas viniesen había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantos y plumas y cabelleras y máscaras [...] vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones y otras como soldados otras como huasteca otras como cazadores otras veces como salvajes [...] Otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso de mucha risa. *Había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastrocándole las palabras.* [...] Otras veces hacían estos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces de blanco; otras de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose borrachas [...] todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil género de juegos que los de los recogimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento (*Historia de las Indias*, 199-201. El énfasis es mío).

Gracias a los cronistas vemos entonces que durante la primera mitad del siglo XVI se desarrollaron en la ciudad de México actividades culturales en las que se conjugaron manifestaciones propias de los pueblos de Mesoamérica y expresiones culturales aportadas por los europeos recién llegados. El aporte indígena provenía específicamente de los pueblos que, radicados en Tenochtitlan, Texcoco y Chalco, dominaban el valle de México en el momento de llegada de los conquistadores. El aporte peninsular era el producto de una tradición forjada tanto por el contacto relativo de los hispanos con otros pueblos europeos o africanos, como por el creciente humanismo renacentista que, en 1519, ya había tocado,

¹⁰ Según Guilhem Olivier, la humillación que supone el fracaso en la guerra se presentó metafóricamente entre los antiguos mexicanos como una exclusión simbólica del mundo masculino. Los derrotados debían vestirse de mujer y para hacerlo, los vencedores les regalaban “camisas femeniles de algodón” (Chimalpahin, *Relaciones originales*, 192). Sobre el travestismo como una obligación entre los antiguos mexicanos remito al artículo de Olivier sobre homosexualidad y prostitución entre los nahuas (“Homosexualidad y prostitución” 301-338).

aunque fuera parcialmente, a muchos de los protagonistas del proceso de conquista y colonización de México.

Carreras de caballos, juegos, artesanos, graciosos, disfraces y sobre todo el ‘entremés de bobo’ presentado por Durán, muestran algunos rasgos de la relación entre espectáculo y teatralidad usuales durante los primeros años del periodo aquí estudiado, pero será sólo con el trasplante de las instituciones cuando comience a formarse la historia del teatro en México.

c. Teatralidad y trasplante institucional

Uno de los rasgos del trasplante institucional fue la interpretación de realidades mexicas con base en parámetros europeos. En la tercera Carta de Relación, Hernán Cortés muestra la manera en que una incursión militar en Tlatelolco le permitió describir un “teatro” que usó con el propósito de amedrentar a los indígenas mostrándose más poderoso de lo que era. Dice Cortés:

Como teníamos muy poca pólvora, habíamos puesto en plática más había de quince días de hacer un trabuco. Y aunque no había maestros que supiesen hacerle, unos carpinteros se profririeron de hacer uno pequeño. Y aunque yo tuve pensamiento que no habíamos de salir con esta obra, consentí que lo ficiesen, y en aquellos días en que teníamos tan arrinconados a los indios acabóse de hacer, y llevóse a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio della, fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio y de isquina a isquina habrá treinta pasos, el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía. Y traído allí, tardaron en lo asentar tres o cuatro días. Y los indios nuestros amigos amenazaban con él a los de la cibdad diciéndoles que con aquel ingenio los habíamos de matar a todos, y aunque otro fruto no hiciera –como no hizo– sino el temor que con él se ponía, por el cual pensábamos que los enemigos se dieran, era harto. Y lo uno y lo otro cesó, porque ni los carpinteros salieron con su invención, ni los de la cibdad, aunque tenían temor, movieron ningún partido para se dar. Y la falta y defecto del trabuco disimulámosla con que, movidos por compasión, no los queríamos acabar de matar (*Cartas de relación*, 416-417).¹¹

¹¹ Las palabras de Cortés a propósito de su hallazgo en Tlatelolco y del trabuco inservible fueron transcritas por el cronista de la ciudad, Francisco Cervantes de Salazar quien ofrece como única novedad unos diálogos que dan buena cuenta de la imagen que tiene de los indígenas. Dice el cronista que “[...] los indios amigos amenazaban a los de la ciudad diciéndoles: “¡Ah, perros, que queréis morir como venados, con este ingenio que veis os mataremos a todos, y acabaremos de asolar esas pocas casas en que os hacéis fuertes! ¡Ea, pues, no porfiéis tanto en vuestra necesidad; acabad, daos; que mejor es vivir que morir! [y propone una presunta respuesta de los indios que resistían el cerco] ¿Cómo no nos matáis con ese invento? [...] Morir o vencer” (*Crónica*, 746-747).

Los datos ofrecidos por Cortés respecto de su hallazgo (ubicación, contextura, forma, dimensiones, uso lúdico e, incluso, orientación en el espacio general de la plaza), muestran la idea que en el siglo XVI se tenía respecto de la palabra “teatro” era “lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos” (Covarrubias, *Tesoro*).

En el testimonio de Cortés la mirada del europeo es inseparable de la mirada del estratega militar y, en tanto estratega, adecua los espacios a las necesidades de la guerra. Esa perspectiva militar es más evidente cuando se le contrasta con el testimonio de Bernardino de Sahagún. En la *Historia general de las cosas de Nueva España* (Sahagún, 1227-1230) el testimonio del cronista tal vez corresponda más a lo que debía ser el sitio que Cortés identifica como “teatro”; para Sahagún, sin lugar a dudas es un altar y de eso da cuenta en su crónica al hablar de la máquina fabricada e indicar que la armaron “[...] encima de un cu que estaba en el tianguis que llaman mumuztli” (*Historia General*, 1261 y 1296).

Buena parte de las actividades culturales desarrolladas en la ciudad de México estuvieron directamente relacionadas con el proceso militar, religioso y político que supuso la conquista y mientras ésta se consolidaba, en un largo proceso de colonización, la ciudad comenzó una rápida reordenación urbanística. Ésta ordenación estuvo marcada básicamente por la definición de la cuadrícula, la distribución de espacios para la construcción de edificios destinados a los nuevos poderes públicos, la adjudicación de solares entre los nuevos vecinos y la organización de una sociedad de castas ordenada jerárquicamente alrededor de una plaza.

El ritmo de las actividades militares y las transformaciones administrativas era acompañado con la sostenida implantación de la religión cristiana y, más importante aquí, con el trasplante de los modelos de vida y comportamiento peninsular. Así, si en junio de 1524 llegaron los primeros franciscanos, sólo meses después ya había en la ciudad una notaría, un Cabildo y una escuela de danza.

El establecimiento de estas instituciones administrativas supuso la llegada de funcionarios civiles, la adecuación de prácticas burocráticas empleadas de tiempo atrás en el reino de Castilla, la adopción de esas prácticas entre los mexicanos¹² y en general la

¹² Sobre la adopción que los mexicanos hicieron de las prácticas burocráticas castellanas remito a los *Documentos náhuas* compilados por Reyes García y otros, obra que recopila más de un centenar de textos notariales en náhuatl (con versión en español) donde los indígenas del siglo XVI muestran cómo realizaban los más diversos negocios haciendo uso de su lengua en una práctica burocrática europea. Estos documentos inevitablemente remiten a una pregunta sobre política lingüística planteada en el prólogo “¿cuándo, cómo y por qué perdimos el derecho a escribir y tratar nuestros asuntos en nuestra lengua?” (18). Ejemplo de la relación entre burocracia y actividades artísticas es un documento de enero de 1593 en el que se hace un “mandamiento para que los cantores y músicos del tlaxilacalli de San Sebastián y San Pablo sean exceptuados

importación del modelo cultural propuesto por la sociedad europea del Renacimiento. Visto desde esa perspectiva, la introducción de la escribanía (1524), la imprenta (1539) o la Universidad (1553) así como las oleadas de músicos y comediantes que llegaron a la ciudad participan de la lógica de un proceso colonizador renacentista y pragmático. Burócratas, académicos y artistas formaron un ejército de avanzada que el Renacimiento puso en México; un ejército quizá más numeroso y mejor pertrechado que los misioneros, un ejército que fue ganando terreno en la medida en que institucionalizó algunos comportamientos sociales y tuvo ocasión de mostrar su poder en el tûmulo imperial que la ciudad hizo en 1559 con ocasión de la muerte de Carlos V (Gruzinski, *Ciudad de México*, 226).

Afirmar que los recién llegados pusieron a funcionar las instituciones españolas en México no sólo quiere decir que adecuaron unas formas antiguas de hacer las cosas a una nueva realidad, sino que, sobre todo, introdujeron preceptos, ideas, creencias y objetos que ayudaban a organizar las comunidades en concordancia con la ley introducida, le decían a los sujetos cómo proceder ante su ley y hacían funcionar la sociedad. Entender la institucionalización de la sociedad y de los comportamientos individuales es decisivo al explicar el origen del teatro en México por cuanto la institucionalización revela, en buena medida, el grado de cohesión social.

Un último aspecto importante para explicar la formación del teatro en México es la comprensión de la situación española en el mismo período. A este respecto conviene entender cómo funcionaba una institución como el teatro en la sociedad española que servía de modelo, al menos en lo que respecta a las condiciones materiales de la representación.

En su tesis doctoral, Jean-Louis Flecniakoska mostró que, salvo algunas pequeñas variantes, en todas las ciudades españolas la celebración de fiestas populares respondía a un esquema muy similar:

Villes et villages célèbrent à l'origine toutes ces fêtes de la même manière; il semble bien qu'on n'ait pas fait grande différence entre les unes et les autres; qu'il s'agisse du Corpus ou de la fête de Notre-dame du Rosaire, le programme des réjouissances est le même: «muestras exteriores de devoción, invenciones, danças, comedias, autos y representaciones» (*Formation de l' "Auto" religieux*, 83).

del coatequitl? (*Documentos náhuas*, 316-317). El interés de este documento radica en que advierte que dado que estos mexicanos son personas que han sido formadas en actividades artísticas no tienen porqué ser forzados a realizar una actividad diferente en la que su capacidad artística sea lastimada.

Sabemos que en las ciudades pequeñas las cofradías nombraban a un mayordomo encargado de conseguir obras y comediantes, proveer los accesorios necesarios para la representación y, cuando era del caso, contratar a comediantes profesionales.

El esquema español se repite en México tanto por razones prácticas –es más fácil copiar que innovar–, como por razones ideológicas, vg., rescatar e imitar los rasgos de distinción que la fiesta otorgaba a algunos estamentos sociales en cualquier rincón de la península. En este esquema se explican, por ejemplo, las pujas que se presentaron entre sastres y plateros para organizar las fiestas en México durante 1529. Podría incluso pensarse que la repetición mexicana de los esquemas españoles aspiraba elevar a la categoría de mito algunos comportamientos que en España ya eran caducos, así como la manera de proyectarse un destino colectivo en la nueva ciudad que se estaba construyendo. Hablando de las fiestas en México durante los primeros años de vida hispánica dice Arturo Warman: “Mientras en España perdía poco a poco su gran arraigo el culto a Santiago, éste vivía aún plenamente en el nuevo continente y su festejo era de los más importantes para los conquistadores y sus descendientes. Tanto así que desde 1541 fue instituida como fiesta titular de la ciudad de México” (*Danza de moros y cristianos*, 72).

La investigación documental en el Cabildo de México permite ver que, muy pronto, el modelo de organización de la fiesta se perfeccionó y el Cabildo comenzó a organizar fiestas siguiendo el modelo que correspondía a Toledo, Sevilla o Segovia. En las ciudades españolas la municipalidad mandaba organizar una comisión de fiestas en la que participaban, como mínimo, los diputados y un escribano que ejercía las veces de secretario de la comisión.¹³ Al analizar el proceso de formación del teatro en el ámbito de la península ibérica, Flecniakoska señala:

Il est intéressant de souligner que l'apparition des grandes troupes théâtrales sur les plateaux mobiles de Corpus, coïncide à peu près avec l'établissement des grands corrales de comedias. A Madrid: *el Sol* en 1568, *la Pacheca* en 1574, *la Cruz* en 1579; à Sevilla: *Doña Elvira*, quelque peu avant 1579 et à Toledo el *Mesón de la Fruta* en 1576 probablement. Les compagnies théâtrales sont fort bien organisées juridiquement:

¹³ Con los años no fue suficiente que el Cabildo contratara a través de una comisión, sino que fue necesario encomendar a un tercero el registro y la custodia de los documentos relacionados con la contratación de la actividad teatral, entre otras cosas para efectos de exigir a las partes el cumplimiento de lo pactado. Recientemente Davis y Varey publicaron los archivos del escribano Juan García de Albertos quien ocupó entre 1630 y 1660 el cargo de comisionado de comedias para el área de Madrid. Si bien esos archivos se ocupan de un período y un área que no interesa en esta tesis, merece la pena detenerse en ellos por cuanto muestran el tipo de documentos oficiales que involucraba la actividad teatral en los Siglos de Oro y las características de las instituciones dedicadas al teatro, “el sistema de autores de título, las compañías de legua, las modalidades contractuales de ración y representación y de partes, las funciones del autor, el tamaño de las compañías, los sueldos y los papeles, el vestuario, la escenografía y el repertorio” (*Actividad teatral*, cclxxxiii).

les auteurs sont engagés par contrat passé devant notaire pour une ou deux saisons théâtrales, de Carnaval à Carnaval; les directeur de troupe sont tenus de leur verser un salaire fixé à l'avance, de les véhiculer, de les loger et parfois de les blanchir. Par ailleurs, le responsable de la troupe doit tenir une caisse commune alimentée selon des modalités, elles aussi couchées sur le papier» (*Formation de l' "Auto" religieux*, 90-91).

El funcionamiento de un Cabildo, la legalización de los negocios ante un notario, la organización de una escuela de danza, los términos en los negocios y hasta las formas de pago son prueba de la progresiva consolidación de una sociedad en la que las formas de gobierno y sobre todo las formas de organización social están siendo transplantadas.

Investigaciones más recientes como la de Alfredo Hermenegildo permiten explorar mejor el teatro español del siglo XVI con el propósito de calificar con más elementos de juicio la situación de la teatralidad mexicana de la época. Dice Hermenegildo:

Hoy no consideramos teatro una fiesta social y, sin embargo, está llena de elementos de teatralidad: trajes, disfraces, maquillaje, gestualidad de circunstancia, diálogos más o menos estereotipados, marco y decoración adecuadas, existencia de público y de 'representantes' [...] Las nociones de fasto teatral, de práctica escénica, de fiesta pública, de ceremonia litúrgica religiosa o profana, de banquete protocolario, de baile ritual, de celebración popular, de carnaval, todas ellas están cargadas de signos de teatralidad. ¿Dónde empieza y dónde acaba el teatro?, ¿Dónde empezaba y dónde acababa el teatro para los diversos públicos de las diversas Españas del siglo XVI? (*Teatro del siglo XVI*, 15).

Establecer límites férreos puede hacer que dejemos de lado el estudio del origen del teatro en México e incluso podría suponer la eliminación de las peculiaridades del teatro novohispano, pero no tener los límites podría convertir todo acto público en teatro. De la misma manera que en la España estudiada por Hermenegildo, en México los límites de lo teatral son muy difusos y se confunden con los límites de esferas institucionales como la religión o la política. Ante ese panorama podemos conformarnos con "hacer una historia de la literatura dramática" en el México del siglo XVI (que en términos reales sólo comienza al final del siglo) o intentar "ir más adelante por un camino lleno de recovecos mal alumbrados o francamente desconocidos" (*Teatro del siglo XVI*, 16).

Esta tesis sobre la fiesta y el espectáculo en la formación del teatro en México se encamina por el sendero señalado por Alfredo Hermenegildo y, por lo tanto, somos conscientes de los "recovecos" que tendrá que explorar. Ya encaminados, advertimos que el proceso de arribo y adecuación de instituciones culturales españolas es de mucha utilidad, pues permite reconocer que en la medida en que crecen y se perfeccionan las ofertas de espectáculos públicos en la ciudad, van apareciendo los espacios adecuados y se va

profesionalizando la actividad teatral que tendrá pleno desarrollo a partir de 1565 con el teatro de Fernán González de Eslava, asunto éste que desborda el objetivo de esta tesis y del cual se ocupan casi todos los trabajos sobre teatro novohispano del siglo XVI.

CAPÍTULO DOS: ESPECTÁCULOS Y TEATRALIDAD EN MÉXICO

En este capítulo se mostrará de qué manera la construcción de la ciudad puede ser explicada como la construcción de un escenario para fiestas y espectáculos y cómo estos son, a su vez, un factor de integración social. En la segunda parte se mostrarán los componentes y las principales manifestaciones de los espectáculos festivos en México en tanto que factores que llevan en sí algunos rasgos de teatralidad, una virtualidad teatral.

A. Teatralidad y etapas de construcción de la ciudad

Durante la primera mitad del siglo XVI la ciudad de México tuvo un proceso de crecimiento que no sólo se vio en la construcción de edificios y en el perfeccionamiento de sus calles, sino también en la introducción de prácticas asociadas con la vida urbana como el desfile militar, la procesión religiosa y la fiesta popular.¹⁴ Esas actividades se desarrollaron como parte del proceso de consolidación de México como ciudad renacentista e involucran elementos germinales de la formación del teatro. En lo que sigue se presentarán algunos elementos que permiten identificar la ciudad de México como una ciudad renacentista.

Las primeras décadas de vida hispánica de la ciudad de México pueden identificarse con los intentos de construcción de la ciudad como espacio material hispánico y con su consolidación como espacio simbólico acorde con el Renacimiento. Serge Gruzinski habla, por ejemplo, de un “Renacimiento importado” manifiesto, entre otras cosas, en la introducción de la imprenta y la Universidad (*Ciudad de México*, 226s).

En efecto, cuando se estudian las actas del Cabildo de la ciudad en el periodo 1521-1563, tras el caos aparente de los datos sobresalen el dinamismo en la distribución de los predios, la demolición de edificaciones precortesianas y la construcción de edificios públicos, residencias privadas y templos religiosos. Junto con esa actividad material, las actas muestran la manera en que la ciudad se empeñó en la represión de comportamientos

¹⁴ Desde muy temprano las *Actas del cabildo* registran tales actividades, sólo como ejemplos sobre desfiles militares véase el 4 de diciembre de 1528, sobre procesiones véase el 24 de mayo de 1529, sobre fiestas populares véase el 1 de abril de 1524.

“bárbaros” y en la consolidación de un ambiente que favorecía los cambios en la actitud y en el comportamiento de los individuos, asunto que en la época se rotulaba bajo el nombre de “policía”¹⁵.

La clasificación de los datos de archivo, de las crónicas y de la historiografía sobre los primeros cuarenta años de vida hispánica permite perfilar, al menos, tres etapas en el desarrollo de la ciudad similar a la periodización sobre la arquitectura mexicana hecha por Tovar de Teresa (*Ciudad de México y la Utopía*, 139 y 154-156): antes de la conquista, antes de la llegada del primer virrey (las Audiencias) y el gobierno del primer virrey. Conocer la ciudad en esas tres etapas permite entender en qué escenario se organizaron las primeras representaciones en México y sobre todo cuál fue su función y cuáles sus alcances; conocer la relación entre el crecimiento de la ciudad y las representaciones públicas permitirá distinguir matices en los distintos tipos de espectáculos públicos y en los distintos tipos de representación.

a. La ciudad conquistada

En la primera etapa se encuentra la ciudad descrita por los conquistadores en donde la visión de 1519 da cuenta tanto de la apariencia física de Tenochtitlán, como del impacto que su esplendor produjo en Bernal Díaz o en Cortés. En esta primera etapa lo que más destacan los cronistas son los grandes monumentos, la distribución urbana, la condición de la ciudad lacustre y su relación con el entorno.

De acuerdo con el mito, una larga peregrinación tuvo su fin cuando se encontró un águila parada sobre un nopal devorando una serpiente; más allá de su valor simbólico, la construcción de la ciudad que encontraron los conquistadores pudo realizarse gracias a que coincidieron varios factores: el lugar estaba deshabitado, no hubo mayor obstáculo para la posesión del territorio, la zona ofrecía alimento, cobijo y condiciones de seguridad. Dicha fundación se realizó en la zona que más tarde los conquistadores identificaron con el barrio de San Pablo en el sureste de la comúnmente llamada “primera traza” de la ciudad, de hecho hay quien identifica el lugar de la fundación con la actual plaza de San Pablo (Caso, *Pueblo del sol*, 38; Valero de García, *Ciudad de México-Tenochtitlán*, 33).

¹⁵ Según *Tesoro de la lengua*, policía es “la buena orden que se observa y se guarda en las ciudades y repúblicas cumpliendo las leyes y ordenanzas establecidas para su buen gobierno [...] vale también cortesía, buena crianza y urbanidad en el teatro y costumbres”.

Según el padre Acosta (*Historia natural*, 426 [lib. 7, cap. 7]), el centro de Tenochtitlán era una capilla a partir de la cual se definió un cuadrante que sirvió de marco a los cuatro barrios principales: Moyotlan, Teopan, Atzacualco y Cuepopán. Siguiendo a Alcántara Gallegos (“Barrios de Tenochtitlán”, 167-198) es posible afirmar que esa división respondió a necesidades administrativas y estuvo relacionada con un principio de organización de los predios en el que la propiedad familiar y la explotación del terreno eran fundamentales. Cada cuadro se identificó con un *calpulli*, de suerte que la división no sólo supuso segmentar la ciudad en barrios, sino que cada sector quedó ligado a una institución que agrupaba familias por parentesco, oficio o culto (Sahagún, *Historia general*, 1253). Dentro de cada cuadrante, los predios podían ser exclusivamente residenciales o combinar ese uso con la producción agrícola en chinampas domésticas, con servicios o con usos múltiples. En todos los casos, los barrios estaban puestos sobre islotes, de manera que los predios estaban separados por agua o unidos por caminos, canales o puentes, infraestructura que solucionaba con eficiencia asuntos como el abastecimiento de productos agrícolas no suministrados por el entorno doméstico.

Cuando llegaron los españoles, la ciudad ocupaba un área superior a la dimensión original del islote y de su centro se desprendían las cuatro calzadas “por el oriente hacia el embarcadero de Texcoco, lo que es hoy la calle de Guatemala; al sur la calzada de Iztapalapa, actual calle de Pino Suárez; por el poniente la llamada, como hasta hoy en día, calzada de Tacuba; la del norte, rumbo a Tlatelolco, correspondiente con la calle de Argentina, esta última con una desviación hacia el Tepeyac” (Valero de García, *Ciudad de México-Tenochtitlán*, 48).

Ya desde los primeros cronistas, la relación entre las características del espacio, la infraestructura y el abastecimiento llamó la atención de los conquistadores. Cortés en la segunda Carta de Relación habla de “todas las entradas de la ciudad y en las partes donde descargan las canoas, que es donde viene la más cantidad de los que entran en la ciudad” (*Cartas de relación*, 241) y Bernal Díaz alude a la cantidad de canoas que había en la laguna y que surtían a Tenochtitlán (*Historia verdadera*, 220). En términos generales, los comentarios de los cronistas sobre la ciudad encontrada se centran en el tópico de la amplitud de las calles y en la relación de éstas con las aguas; Cortés dice que las calles son “muy anchas y muy derechas” (*Cartas de relación*, 234), Bernal Díaz, al ver la calzada de Iztapalapa, dice que causaba admiración ver “aquella calzada tan derecha y por nivel cómo

iba a México” (*Historia verdadera*, 218) y Bartolomé de Las Casas compara México con Venecia (*Apologética*, 542).

Una vez superado el asombro inicial, cuando la imagen idílica se esfumó y cuando las condiciones materiales de la estadía en la ciudad se hicieron insostenibles, los mismos cronistas advirtieron la devastación de la ciudad y Cortés mismo hizo de ella un espectáculo para persuadir a los posibles enemigos llegados de Michoacán: “E hícelos llevar a ver la destrucción y asolamiento de la ciudad de Temixtitán, que de la ver y de ver su fuerza y fortaleza por estar en el agua quedaron muy espantados” (*Cartas de relación*, 439). Entre los indígenas la versión de la devastación quedó plasmada, entre otros documentos, en el *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* donde se advierte que “nos quedaba por herencia una red de agujeros, en los escudos estuvo nuestro resguardo, pero los escudos no detienen la desolación” (León-Portilla, *Visión*, 161).

b. La ciudad en construcción

La segunda etapa en la construcción de la ciudad abarca desde la caída de Tenochtitlán hasta la llegada del primer virrey en 1535. En este periodo los cronistas y las actas del Cabildo destacan las transformaciones de la ciudad, la forma en que se elaboró la primera traza, las estrategias de distribución de los predios, el diseño de las calles con cordel, el aprovechamiento de la infraestructura indígena e incluso la construcción de dos castillos que, por su similitud con la arquitectura militar, reproducían la imagen medieval de ciudad y sus ideales guerreros.

Esta etapa en la construcción de México sólo se inició después de que Cortés terminó la construcción de su casa en Coyoacán, conocida entonces como “las atarazanas” (del árabe *Dar as saana*, ‘arsenal’). Dice la cuarta Carta de Relación que

hecha esta casa, porque me pareció que ya tenía seguridad para cumplir lo que deseaba, que era poblar dentro de esta ciudad, me pasé a ella con toda la gente de mi compañía. Y se repartieron los solares por los vecinos, y a cada uno de los que fueron conquistadores en nombre de Vuestra Real Alteza yo di un solar por lo que en ella había trabajado demás del que se les ha de dar como a vecinos que han de servir según orden destas partes (Cortés, *Cartas de relación*, 502-503).

A este periodo –cuestionado durante el juicio de residencia por la actitud leonina de Cortés– corresponde la primera traza encargada por Cortés a Alonso García Bravo (Toussaint, *Informe de méritos*). En la traza los ejes respondían a la tradición clásica que definía el eje

vertical como “cardo máximo” en el sentido norte sur y el eje horizontal como “decúmano máximo”¹⁶ en sentido este-oeste, localizando en la intersección una plaza (Valero de García, *Ciudad de México-Tenochtitlán*, 80-81); la calzada de Tacuba hizo las veces de decúmano máximo y la calzada de Iztapalapa las veces de cardo máximo. A partir de esos puntos de referencia, García Bravo hizo líneas paralelas y perpendiculares que dieron forma a la cuadrícula básica que comúnmente se llama “primera traza”. No obstante, la cuadrícula quedó sujeta a las construcciones existentes como por ejemplo al palacio o casa vieja de Cortés edificado sobre la antigua casa de los enanos descrita por Bernal Díaz (*Historia verdadera*, 230), lugar que desde el principio entusiasmó al conquistador por encontrar allí algo muy parecido a un moderno zoológico y un área de exposición de hombres con deformaciones físicas (Valero de García, *Ciudad de México-Tenochtitlán*, 83-84). El descubrimiento de esas dos casas también se señaló en la segunda Carta de Relación:

Había en esta casa ciertas salas grandes bajas todas llenas de jaulas grandes de muy gruesos maderos muy bien labrados y encajados, y en todas o en las más había leones, tigres, lobos, zorras y gatos de diversas maneras y todos en cantidad, a las cuales daban de comer gallinas cuantas le bastaban, y para estos animales y aves había otros trescientos hombres que tenían cargo de ellos. Tenía otra casa donde tenía muchos hombres y mujeres monstruos, en que había enanos, concordados y contrahechos, y otros con otras deformidades, y cada una manera de monstruos en un cuarto por sí, y también había para estos personas dedicadas para tener cargo dellos (*Cartas de Relación*, 245-246).¹⁷

En cualquier caso, los límites del primer cuadro debieron ser al norte las calles de Perú y Apartado, al sur San Jerónimo, al oriente la calle de Alhóndiga o Santísima y al occidente San Juan de Letrán. Un aspecto que debe subrayarse es que a la hora de pensar en la primera traza, el cuadrante de la ciudad mexicana sirvió de base para la traza de García Bravo y comparándolas es posible identificar los barrios de México entre 1521 y 1535. Al perpetuar la traza, se perpetuaba también la especialización de los barrios por gremios de producción, comercio y artesanía, distribución que evidenciaba la prosperidad precortesiana reseñada por los cronistas (Sahagún, *Historia general*, 791-851; Torquemada, *Monarquía indiana*, t. 4, 345-352).¹⁸

¹⁶ En la planificación urbanística del Imperio romano el decumano denota una calle con orientación este-oeste en un campamento militar o colonia. El decumano principal es el *Decumanus maximus* y éste se cruza perpendicularmente con el *Cardus Maximus*, la otra calle principal.

¹⁷ Motolinía dice que esta casa “Tenía en su palacio henanos y corcobadillos, *ex yndustria* siendo niños los hazían gibosos y quebrados, ca destos se servían los señores en esta tierra, como otro tiempo los eunucos” (*Memoriales*, 303).

¹⁸ En el extremo noreste quedó Atzacualco (‘lugar donde son detenidas las aguas’) en donde se ubica el barrio de San Sebastián limitado por la laguna y las actuales calles de Guatemala, Apartado y la Calzada

Además de aprovechar la traza mexicana para erigir sobre ella la nueva ciudad, la cuarta Carta de Relación muestra de qué manera Cortés aprovechó la estructura administrativa prehispánica para hacer más eficiente su administración de la ciudad. En efecto, el cronista con el propósito de mostrarle al rey su eficiencia como gobernador le indica que

hice a un capitán general que en la guerra tenía el dicho señor y yo conocía del tiempo de Motezuma que tomase cargo de la tornar a poblar. Y para que más abtoridad su persona tuviese tornéle a dar el mesmo cargo que en tiempo del señor tenía, que es *liguacoatl*, que quiere decir como lugarteniente del señor, y a otras personas principales que yo también ansimismo de antes conocía, les encargué otros cargos de gobernación desta cibdad, que entre ellos se solían hacer (*Cartas de relación*, 500).

Otros de los favorecidos fueron Juan Velásquez Tlacotzin, encargado de asuntos tributarios durante la primera administración hispana de la ciudad y Fernando Ixtlixóchitl funcionario encargado de caminos (*Cartas de relación*, 424; Bernal, *Historia Verdadera*, 397) y tatarabuelo del cronista Fernando de Alva Ixtlixóchitl.

Después de aclarar el asunto de la traza y los barrios de la ciudad, el siguiente asunto por resolver es el de la distribución de los predios; un predio dentro de cada barrio se identificó con el nombre de “solar” (1762 metros cuadrados) y en teoría cada conquistador recibía uno. La distribución de solares fue quizá la primera y más importante tarea de los primeros años de reuniones del Cabildo de la ciudad; en esas reuniones se definió, por ejemplo, la medida de un solar, la cantidad de solares por conquistador, la ubicación de cada uno de ellos, el tiempo de adjudicación, las características y el uso. Después de la plaza, los sitios que primero se ocuparon fueron los bordes de las calzadas de Tacuba e Iztapalapa, por la necesidad militar de resguardar las entradas por tierra e incluso por las ventajas comerciales que tenía ocupar espacio de alta circulación. También hubo concentraciones tempranas en el área de la iglesia de Santo Domingo y al oriente de la ciudad en el fuerte de las Atarazanas (actual calle de Guatemala). Cuando alguna zona de la ciudad se despoblaba, el Cabildo intervenía para valorizar el área construyendo sitios de interés, así, por ejemplo, en septiembre de 1533 el Cabildo dispuso que dado que los conventos de los franciscanos y dominicos estaban hacia Tacuba y Chapultepec –lo que causó el despoblamiento del rumbo de las Atarazanas– “a la ciudad le conviene que el de los frailes de la Merced esté rumbo a

Iztapalapa; al sur quedó el barrio de Zoquipan (‘lugar lodoso’) identificado con el barrio de San Pablo y limitado en la actualidad por las calles de Corregidora, San Jerónimo, Anillo de circunvalación y Pino Suárez; al noreste se ubicaba el barrio de Cuapopan (‘en el camino’ por estar la borde del camino a Texcoco), que durante la colonia se identificó con Santa María Cuapopan o Santa María la Redonda limitado en la actualidad por las calles de Tacuba, Brasil, Perú y Paseo de la Reforma. Finalmente, Moyotlan (‘entre mosquitos’) conocido como barrio de San Juan, limitado en la actualidad por las calles de Doctor Lavista, Pino Suárez, Tacuba y la esquina de Reforma con avenida Juárez (Valero de García, *Ciudad de México-Tenochtitlán*, 42-44).

aquellas” (*ACM*, 22 de septiembre de 1533), es decir, cerca de las actuales calles de Jesús María y República del Uruguay, en el barrio de San Pablo.

Esmerarse en la entrega de predios no sólo suponía saldar las cuentas con quienes habían arriesgado sus vidas en la conquista, sino que fue una estrategia para promover el arraigo entre los conquistadores. Recibir el predio, pero no contar inicialmente con recursos (materiales y económicos) para la construcción y sobre todo carecer de cualquier refinamiento, hizo que para algunos conquistadores –hombres acostumbrados a la aventura–, el predio más que un premio fuera casi un castigo. Bernal Díaz da cuenta de las desventuras y la vergüenza que padecía aun después de recibir su predio:

y ahora que voy a los pueblos de mi encomienda no llevo cama; y si alguna vez llevo no es por mi voluntad, sino por algunos caballeros que se hallan presentes, porque no vean que por falta de buena cama la dejo de llevar, mas en verdad que me echo vestido en ella. Y otra cosa digo, que no puedo dormir sino un rato en la noche, que me tengo que levantar a ver el cielo y estrellas y me he de pasar un rato en el sereno y esto sin poner en la cabeza cosa ninguna de bonete ni paño y gracias a Dios no me hace mal, por la costumbre que tenía (*Historia*, 287).

Según los cálculos de Ana Rita Valero (*Ciudad de México-Tenochtitlán*, 99-101), con todo y la escasez de materiales, dinero y refinamiento, hacia 1525 había en la primera traza unas 150 casas habitadas por familias extendidas de, al menos, 10 personas; es decir que para esa época había unos 1500 pobladores europeos, casi todos hombres solos dispuestos a dejar lo poco que tenían a cambio de nuevas conquistas.

Abandonar los predios entregados por el Cabildo fue algo muy común, incluso predecible en hombres dados a la aventura, y si en algún sitio faltaba el propietario por muerte o abandono el Cabildo disponía del solar, entre otros, a través del “tenedor de bienes de difuntos” (*ACM*, 9 de febrero de 1532). En 1532 muchos vecinos se fueron para Baja California; en 1540 se interesaron por la conquista de las siete ciudades de Cíbola, en 1542 y 1564 los destinos fueron la Florida y las Filipinas. El abandono de la ciudad es algo tan frecuente que cincuenta años después, en 1570, la población de México no superaba los 1700 habitantes europeos. A este respecto el Cabildo se pronunció en muchas ocasiones; así, por ejemplo, el 4 de mayo de 1534 encargó a Francisco de Santa Cruz y a Gonzalo Ruiz hacer una relación sobre la manera en que se despoblaba la ciudad como consecuencia de “las nuevas del Pirú”. La minuta entregada a Santa Cruz y Ruiz fue sólo la primera de una larga serie sobre el tema; meses después –el 21 de agosto de 1534– la ciudad prohibió “sacar

armas y caballos” de la traza y luego acordó que “quien no esté en su tierra la perderá” (ACM, 31 de agosto de 1534).

Quienes recibieron sus predios y no se embarcaron en nuevas expediciones comenzaron construcciones aprovechando –sin autorización– los materiales y la mano de obra de la tierra. A propósito del tipo de construcciones realizadas en la primera traza, Valero ha señalado que

Los primeros años de la ciudad de México se caracterizan desde el punto de vista arquitectónico por tener formas completamente marciales, y si de construcciones civiles no tenemos restos que comprueben lo anterior, en cambio la arquitectura religiosa de la época nos confirma el aspecto castrense de la misma. Dice Francisco de la Maza que si la traza de la ciudad fue muy moderna para su época, impregnada del renacimiento del momento, la construcción por el contrario resulta anticuada y severa (*Ciudad de México-Tenochtitlán*, 109).

En efecto, en la ciudad trazada por los conquistadores quizá la obra más recordada es la fortaleza que construyó Hernán Cortés, la llamada casa vieja; el enorme edificio ocupaba el cuadro que comprenden las actuales calles de Monte de Piedad, Madero, Isabel la Católica y Tacuba. Cuando Cervantes de Salazar registró las proporciones de esta casa, inició sus comentarios señalando que Cortés era amigo de regocijarse con mujeres, amigo de juegos “sin parecer tahúr”, amigo de fiestas y banquetes. En un tono que registró las polémicas obras de Cortés, Cervantes consignó que el conquistador:

Edificó en México dos casas muy suntuosas; cúlpanle todos de no haber hecho iglesia, conforme a la grandeza de las casas; los que le defienden, dicen que era su pensamiento hacer un templo más suntuoso que el de Sevilla, y que por no haber entonces oficiales españoles lo dejó. Como quiera que sea, él se descuidó más de lo que convenía. Cúlpanle también muchos de no haber pedido o dado perpetuidad de indios a los conquistadores, como pudiera, a causa de tenerlos siempre debajo de la mano; pues él, aunque tan valeroso, no pudiera sin ellos conquistar tan grandes reinos y señoríos; no falta quien le defiende de esto, aunque como hombre no podía acertar en todo (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 99).

Si bien las críticas a las dimensiones de las casas de Cortés se dan en el contexto más amplio del trato que éste dio a los demás conquistadores, es indudable que al comparar las dimensiones de las casas de Cortés con las dimensiones de la catedral, ésta parece una capilla: para la construcción de la catedral la traza original dispuso reservar 25 solares (44

mil metros cuadrados), para las casas de Cortés se dispusieron 25 solares para las casas viejas y 24 para las nuevas, además de las posesiones de Coyoacán.¹⁹

Ahora bien, no todas fueron anticuadas construcciones de estilo militar, al menos si se advierte que los datos de archivo muestran el interés por otro tipo de edificaciones. En efecto, el 13 de febrero de 1534 las actas del Cabildo sostienen que se hizo merced de un solar a Pedro Díaz en Chapultepec, para que construyera allí una casa con jardín para su recreación. El Cabildo condicionó la entrega del predio a que éste no se vendiera, ni traspasara, ni permutara a otra persona, “ni se pueda llamar ahora posesión ni gozar de otra prescripción, ni de otro título, ni derecho alguno. Todo lo que se edifique ahí será propiedad del Ayuntamiento”.

Obviamente, el jardín de Pedro Díaz no está dentro de la “primera traza”, pero lo interesante del registro es que muestra no sólo que ya se están ocupando áreas por fuera de la traza de García Bravo, sino que las nuevas edificaciones ya no responden a lo que Francisco de la Maza identificó con una estética “anticuada y severa” de estilo militar, al menos en lo que se espera de un jardín dedicado al recreo.

Por otra parte, la disposición mostrada por el Cabildo para que se construyera un jardín testimonia el interés por los comportamientos de los habitantes de la ciudad. Dicho interés se manifestó en muchas instrucciones sobre comportamientos públicos o privados de los ciudadanos: se reglamentó la abstinencia de carnes (*ACM*, 25 de marzo de 1526), se ordenó celebrar en México el jubileo proclamado por el Papa (*ACM*, 27 de marzo de 1528), se cambiaron los días de reunión del Cabildo con ocasión de los sermones del viernes de cuaresma (*ACM*, 8 de marzo de 1531) y se regularon los sermones de franciscanos y agustinos (*ACM*, 28 de marzo de 1531).²⁰ Las nuevas normas testimonian el inicio de un nuevo periodo en la historia de la construcción, aculturación y vida institucional de México.

¹⁹ Ana Rita Valero llamó la atención sobre la visión inmobiliaria de Hernán Cortés. La llamada casa vieja (donde quiso iniciar su administración de la ciudad y funcionó la Audiencia y el virrey) sólo pudo ser reformada en el siglo XVII cuando el obrero mayor Andrés de Concha propuso dividir ese edificio en cuatro manzanas y construir las actuales calles de Palma y 5 de Mayo. Aun a finales del siglo XIX los “herederos” del marquesado ostentaban la propiedad de terrenos en el centro de la ciudad.

²⁰ El 31 de marzo de 1531 se ordenó a Gonzalo Ruiz “hacer un requerimiento a los priores y guardianes de los monasterios agustino y franciscano para que entreguen a los frailes que han pronunciado desde el púlpito sermones sobre los esclavos y los servicios personales que los indios dan, para enviarlos presos a su Majestad. Se ordena prediquen solamente el evangelio y los mandamientos y no hagan juntas ni concilios fuera de tiempo”.

c. La ciudad de los primeros virreyes

La tercera etapa en la construcción de México se asocia con el final de las Audiencias y el comienzo de los virreinos. En este periodo se identifica con la planeación, ejecución y aclamación de México como ciudad del Renacimiento. La figura central del periodo es el virrey Antonio de Mendoza quien introdujo en 1535 el *Tratado de arquitectura* de Alberti, se ocupó del diseño de algunas áreas de la ciudad y aprovechó la presencia en México del latinista Francisco Cervantes de Salazar para que describiera la ciudad en función de ideales renacentistas.²¹

En esos ideales, el prestigio de la vida urbana durante el siglo XVI se asocia con el Renacimiento, de manera que se identifica lo urbano con lo culto y lo rural con la barbarie. Pilar Gonzalbo, hablando de los espacios de lo cotidiano, señaló que durante la conquista de México “estaba planeado que los españoles residieran en las ciudades y los indios en las zonas rurales, pero pronto se impuso la conveniencia de los españoles, necesitados de servidores para su casa y obreros para sus talleres, y la necesidad de los indios que cerca de los dominadores tenían mejores posibilidades de aprender y ejercer un oficio y de ganar lo imprescindible para mantener a su familia” (*Introducción*, 184. Sobre el mismo asunto véase Cortés, *Cartas de relación*, 501).

Efectivamente, el Cabildo señaló que el virrey ordenaba que “al rededor de la ciudad no haya indios a un tiro de ballesta para fortalecer la ciudad y que todo ese circuito se allane, que los hoyos que hubiese en ella y en la ciudad se cieguen y que por la ciudad no pasen más de dos acequias de agua” (*ACM*, 5 de octubre de 1537).²² Más allá de que la segregación haya fracasado, conviene advertir que el Cabildo se interesó en promover la separación por cuanto así se eliminaban factores de perturbación y se protegía tanto a los

²¹ Dice Guillermo Tovar de Teresa que en realidad el primer arquitecto de la ciudad fue virrey el Antonio de Mendoza, lector del manual de Alberti, autodidacta y autor de una “traza moderada” que sirvió de guía para la construcción de los primeros conventos en México. Al primer virrey se le deben fortificaciones y acueductos y fue el principal promotor del aprovechamiento de materiales o del uso de empedrados (*Ciudad de México y la Utopía*, 102-104). Durante las primeras tres décadas de vida hispánica la ciudad no contó oficialmente con un arquitecto, de ahí que muchos de los problemas que presentó se solucionaron por sentido común o en el mejor de los casos por recomendaciones de maestros albañiles, alarifes o canteros contratados por el Cabildo. Por recomendación del virrey Mendoza, el nuevo virrey Luis de Velasco llamó, en 1555, al cantero Claudio de Arciniegas, autor de la fachada de la universidad de Alcalá de Henares (1542). Antes de la llegada de Arciniegas quien mejor cumplió la labor de un arquitecto fue Toribio de Alcaraz, un maestro cantero que llegó a México en 1540.

²² En realidad la separación como principio de convivencia entre los pueblos que habitan una ciudad no es un invento de la conquista hispánica de México sino que fue propuesto desde antiguo: Platón lo contempla en *La República*, Alberti lo consideró en su *Tratado de Arquitectura* y durante la conquista de Granada fue ejecutado por el capitán de las tropas españolas, don Íñigo de Mendoza, padre del virrey de México que más promovió la separación de indígenas y europeos (Tovar de Teresa, *Ciudad de México y la Utopía*, 127).

habitantes de la ciudad de una agresión indígena (que muy posiblemente llegaría a través del lago), como a los indígenas de las malas influencias de los españoles.²³

Ahora bien, la segregación no sólo supone poner a los indios fuera de la traza, sino que es a partir de este momento que la huella indígena quiere eliminarse de la ciudad renacentista; en efecto, sólo hasta 1538 se ordena demoler los adoratorios indígenas, aprovechar los materiales de esas demoliciones en la construcción de los nuevos edificios, proyectar la ciudad de México sin las imperfecciones de la “primera traza”, disponer la ciudad tal como se describe en 1554 (Cervantes de Salazar, *México en 1554*, 21-68), ordenar la demolición de todo edificio que se salga de las líneas rectas de la nueva traza e incluso ordenar que la nueva imagen de la ciudad sea representada por el cosmógrafo Alonso de Santa Cruz para mostrársela al rey en el llamado plano de Ubsala (Tovar de Teresa, *Ciudad de México y utopía*, 124).

Buena parte de esos comportamientos quizá se inspiraron en uno de los más importantes textos sobre arquitectura de la época, el *Tratado de arquitectura* de León Battista Alberti. Guillermo Tovar de Teresa mostró que en la biblioteca del virrey Antonio de Mendoza había un ejemplar del libro de Alberti anotado incluso por el virrey en algunos de sus márgenes (*Ciudad de México y la Utopía*, 81). Igualmente, Tovar mostró cómo algunos de los postulados del *Tratado* de Alberti fueron aplicados milimétricamente por el virrey no sólo en la ciudad de México sino también en ciudades como Patzcuaro. Tovar mostró que el libro de Alberti se usó para establecer los criterios de selección del lugar más adecuado para construir la catedral de México en concordancia con las disposiciones del obispo

²³ El Cabildo en repetidas ocasiones se ocupó de los factores de perturbación de las relaciones entre indígenas y españoles. En las *Actas del Cabildo* se encuentran discusiones sobre hechos coyunturales como los escándalos “que está promoviendo el fraile franciscano Fray Jacobo de Testara, francés de Bayona, que viene diciendo que va a liberar a los indios; que los reyes de España y Francia están en guerra porque el primero quiere la esclavitud y el segundo la libertad de los indios. Estos lo reciben triunfalmente, lo llevan en andas le barren el camino, le hacen presentes, le echan juncias rojas” (23 de julio de 1543), o sobre discusiones de largo aliento como las promovidas en España por Bartolomé de Las Casas. En efecto, durante casi diez años el Cabildo de la ciudad discutió asuntos relacionados con Las Casas, por ejemplo: el 29 de diciembre de 1553 pagó los gastos que ocasionó “el traslado de un libro de molde del obispo de Chiapas fray Bartolomé de las Casas, sobre la guerra de los indios de esta Nueva España y el encuadernado en pergamino del mismo, para poder informar a su Majestad lo que convenga”, el 8 de febrero de 1554 “acordó enviar una carta al doctor Sepúlveda, quien ha escrito a favor de esta república y reino refutando a fray Bartolomé de las Casas, para encargarle que lleve adelante esta labor; y que se le envíen en recompensa de lo que ha hecho y hará 200 pesos de oro de minas en joyas”; el 9 de enero de 1562 se recomendó que no estén separados en la ciudad indios y españoles y que se forme un solo Ayuntamiento con 24 regidores: 18 españoles, 6 indios de México y 6 de Santiago Tlatelolco; que se enseñe a los indios el español en todos los lugares donde se adoctrine; que se repruebe el libro de fray Bartolomé de Las Casas que acusa daño a la tierra y que no se le permita escribir cosas de indios; el 10 de abril de 1562 se ordenó reunir una comisión formada por letrados de la ciudad y dos teólogos para que escriban contra el libro de Bartolomé de Las Casas y se comisionó al tesorero Fernando de Portugal y al regidor Juan de Velásquez de Salazar para que organicen las reuniones y lleven el libro, junto con lo que otros religiosos y letrados han escrito en contra de Las Casas.

Zumárraga, para la caracterización de los cimientos de la catedral según un parecer de los obreros de cimientos y para la caracterización de los muros (Cervantes de Salazar, *México en 1554*, 41-57) según las indicaciones del Cabildo. Incluso Tovar advierte que en varios subrayados hechos por el virrey en el *Tratado de arquitectura* está presente la idea de que los edificios públicos, sus materiales, sus formas y sus acabados deberían transmitir la idea de dignidad.

Así las cosas, los postulados de Alberti no sólo se convirtieron en realizaciones arquitectónicas, sino que implicaron cambios de comportamiento que conllevaran el ingreso de México en el orden del Renacimiento. De conformidad con la necesidad de dar orden a la ciudad que se planeaba, el Cabildo hizo disposiciones en casi todos los órdenes de la vida de los vecinos: dispuso que en México se celebrarían regularmente las fiestas de Santiago, San Hipólito, San Sebastián y las letanías (*ACM*, 31 de julio de 1537), prohibió portar armas, máscaras y disfraces en el desfile de san Hipólito (*ACM*, 1 de agosto de 1539), organizó el tránsito de carretas con materiales de construcción, prohibiendo la circulación de carretas con materiales los domingos y días de fiesta (*ACM*, 8 de enero de 1538) e incluso atendió a la necesidad de mantener la limpieza en las calles y el orden en las procesiones (1 de junio de 1556).

En la medida en que la ciudad se erige como espacio para representar un estilo de vida, el espacio urbano se transforma. En esa ciudad como escenario es un poco más fácil reconocer que los festejos públicos no son un producto de generación espontánea, sino que participan de una compleja red de relaciones en donde los trazos de las calles, los rasgos de la arquitectura, el lujo de los desfiles y la alegría de las fiestas forman parte de la vida urbana y cambian en concordancia con los cambios de la vida urbana.

Organizar fiestas públicas, desfiles, procesiones o representaciones al aire libre implicó adecuar la estructura de esa ciudad en construcción para que acogiera dichos eventos. Entre 1521 y 1563 la transformación se tradujo en un cambio en las costumbres de los ciudadanos, quienes ya no sólo se ocupaban de nuevas conquistas sino que se comprometían con las exigencias de la ciudad renacentista que estaban construyendo. Fue en este periodo que la ciudad creó normas sobre la limpieza de las calles, la actividad de carretas, el traslado y buena marcha de los mercados, etc., normas que se ponían al día con ocasión de la organización de las fiestas de la ciudad.

Sobre la limpieza de las calles, por ejemplo, cuando el 30 de mayo de 1530 el Cabildo decidió organizar fiestas por el nacimiento del infante español, pero antes que planear las

corridas de toros o los juegos de cañas y de sortijas, ordenó que todos limpiaran las calles para el segundo día de Pascua. Quince años después, el Cabildo no sólo pedía colaboración con la limpieza, sino que autorizaba multas contra quienes no tuvieran limpio el frente de su predio. De nuevo, esta medida armoniza con la organización de la fiesta: no en vano el pregón de esta norma se dirigió, en particular, a “los vecinos de las calles por donde va a pasar la procesión de Corpus Christi” (*ACM*, 1 de noviembre de 1545). La solicitud de tener limpia la ciudad en los días de fiesta es un tema de constante discusión en el Cabildo y en la Audiencia cuyo primer efecto fue que la limpieza de las calles en cualquier época se tomara como una tarea por la cual todos velaban.²⁴

Algo similar ocurrió con la actividad de carretas y caballos en la ciudad durante los días de fiesta; en enero de 1538 “se mandó que ninguna persona ose traer en días de fiesta, ni en domingos, carreta cargada de tierra, ni de leña, ni de piedra, so pena de perderlo todo” (*ACM*, 8 de enero de 1538). Para junio de 1556, cuando el Cabildo estaba empeñado en empedrar algunas calles, la solicitud fue más compleja y explícita, por cuanto una sola disposición planteó las normas para la fiesta de Corpus Christi:

Atendiendo a que el día 4 del presente se celebrará la procesión de la fiesta de Corpus Christi, se mandó pregonar que aquellos vecinos que moren en la Plaza Mayor y calles por donde ha de ir ésta, mantengan limpios dichos lugares; que todos los oficiales, mecánicos y obreros se presenten con sus pendones en la Iglesia Mayor a las 6 del día 4, para que se les señale el orden que llevarán en la marcha; que ninguna persona pueda transitar en ese día por las calles que seguirá la procesión, sino hasta que ésta termine; que nadie porte máscaras y que ningún hombre esté en ventana alguna de los sitios y calles por donde fuere la comitiva. Se acordó que los diputados hablen al virrey Luis de Velasco, para que su señoría sea servido mandar que se guarde la orden de su Majestad de que las varas del palio del Santísimo, en la procesión de Corpus Christi, sean llevadas por el virrey, presidente, oidores y regidores; es decir oficiales propietarios (*ACM*, 1 de junio de 1556).

En esta disposición del Cabildo se ve con claridad la evolución en las normas sobre la fiesta, por cuanto aborda casi todos los aspectos que a la ciudad le interesa subrayar sobre el orden:

²⁴ Un Auto de la Audiencia acordado el 10 de julio de 1534 advertía “que el gasto y trabajo de los que se ocuparen de la limpieza de las calles, reparos de calzadas y caños de agua se dé y pague de los Propios de esta ciudad de México” (*Recopilación*, 67). Sobre el mismo asunto, cincuenta años después –el 10 de julio de 1584– se advirtió “que lo que se gastare en la limpieza de las calles, reparos de calzada y caños de agua se pague de los Propios de la Ciudad de México. Y a los que hubieren tomado agua de los caños de ella para sus huertas sin licencia de los Excelentísimos Virreyes o de la Real Audiencia, se les quite” (*Recopilación*, 67). En relación con el personal dispuesto para la limpieza de las calles, el 26 de noviembre de 1576 fue acordado en la Real Audiencia un auto a propósito de los alguaciles en el que éstos son puestos, entre otras cosas, al servicio de la limpieza de las calles: “[...] y en hacer limpiar las inmundicias que hubiere por las calles y plazas públicas. Y en este caso sólo se permita que los susodichos puedan entrar en las casas de los vecinos de donde se echare estiércol o alguna inmundicia en las dichas calles y sacarles prenda por la pena hasta que se limpien según que está proveído en este caso [...]” (*Recopilación*, 9).

se ocupa de aspectos locativos al proyectar calles limpias y transitables, piensa en la puntualidad durante la presentación de la fiesta, involucra a otras autoridades para que velen por el orden, cuida que las varas del palio sean portadas por las personas adecuadas y jerárquicamente, juzga conveniente que cada uno ocupe el lugar que lo corresponde y que la fiesta, sin dejar de serlo, discurra con la urbanidad que exige una ciudad que trasplanta el Renacimiento.

Las disposiciones del Cabildo en relación con la organización de la fiesta no se reducen a medidas coyunturales, sino que intentan suscitar transformaciones permanentes en la organización de la ciudad. Así, normas coyunturales como prohibir el porte de lanzas o las carreras de caballos en el mercado de Tlatelolco (*ACM*, 19 de febrero de 1526); abrir tabernas o permitir que éstas fueran administradas por hombres solteros (*ACM*, 28 de junio de 1548),²⁵ contrastan con medidas de más alto impacto como el traslado de un mercado;²⁶ así, por ejemplo, en el gobierno del virrey Antonio de Mendoza y el visitador Tello de Sandoval, los tianguis que solían instalarse en Santiago de Tlatelolco y en el barrio de San Juan fueron reubicados en las cercanías de San Hipólito, en parte con el propósito de que esa zona ampliara su participación en la dinámica de crecimiento y organización de la ciudad. Sobre esta reubicación dice Cervantes de Salazar: “se ordenó que la gente que acudía a estos dos tianguis cada semana se juntase, miércoles y jueves, en otra plaza muy grande, más cerca de la población de los españoles, que se llama el tianguis de san Hipólito, por estar cerca de la iglesia de este santo” (*Crónica*, 309).²⁷

²⁵ Esta medida contrasta con una de tres años más tarde en la que se aprobó el aumento en el número de tabernas en la ciudad sin considerar el tema del desorden que estas producían (*ACM*, 26 de junio de 1551). Nótese que en ambos casos la legislación sobre tabernas se presenta apenas ha pasado la temporada de la fiesta de Corpus.

²⁶ Juan Luis de Rojas mostró las similitudes entre México y las ciudades europeas durante el siglo XVI en lo que respecta al mercado. Según Rojas, las similitudes no vienen de “condicionamientos culturales de los cronistas” actualizados en sus relatos, sino que se expresan en formas de relación interpersonal, en dinámicas de consumo, circulación de moneda, organización de gremios de productores, regulación del comercio, existencia de la oferta y la demanda, legislación laboral, uso de servicios logísticos y en general de dinámicas urbanas que nada tienen que ver con sociedades agrarias. Con base en documentos de archivo el autor concluye que: “El conjunto de instituciones que regían la vida de la ciudad prehispánica de México no son muy diferentes de las que se habían dado en otras regiones, o se iban a dar en sitios como Sevilla, cuya prosperidad descansó en parte en la ruina de la metrópoli *mexica*. El estudio de la realidad prehispánica pone de manifiesto que la originalidad de su cultura procede más de nuestro análisis que de su configuración [...] El estudio de la estructura social nos revela que ésta es sustancialmente igual a la que ha precedido al desarrollo de la cultura en otras regiones del mundo. De esta forma, instrumentos teóricos creados sobre la evolución de lo que llamamos civilización Occidental son aplicables al estudio de un continente que se consideró aislado y que, incluso, fenómenos tardíos en Occidente se dieron con anterioridad en el Nuevo Mundo. Los problemas que acosan al hombre son los mismos en cualquier entorno, y las soluciones configuran la originalidad de una cultura, al escoger vías equivalentes pero distintas para resolverlos” (*México Tenochtitlán*, 276).

²⁷ Poner un mercado en la zona implica que más gente acudirá a ella y la convertirá en epicentro de una actividad comercial. La descripción del mercado de San Hipólito que ofrece el cronista de la ciudad no evoca ni

Cuando se trasladó el mercado, el área de San Hipólito era algo más que un espacio adecuado para la llegada y distribución de productos, era un espacio que debía ser revalorado por cuanto su significado para la historia de la ciudad estaba cayendo en el olvido; no en vano, en agosto de 1546, un requerimiento del regidor Ruy de González advertía sobre la necesidad de “seguir celebrando” la fiesta de san Hipólito “pues conmemora la victoria de Hernán Cortés, quien ganó la ciudad de México para el rey” (ACM, 12 de agosto de 1546).

La calle es el escenario natural del espectáculo festivo durante la primera mitad del siglo XVI y para el caso de la ciudad de México, era una de las cosas que más llamaba la atención de los viajeros que visitaron la ciudad durante las primeras décadas de su historia hispánica. A la hora de describir las calles de la ciudad se suelen citar los comentarios que los cronistas españoles hicieron de ella, de hecho es común transcribir las descripciones que para su curso de latín preparó Francisco Cervantes de Salazar.

- Zuazo: ¿Qué calle tomaremos?
 Zamora: La de Tacúba, que es una de las principales, y nos lleva derechura a la plaza.
 Alfaro: ¡Cómo se recoge el ánimo y se recrea la vista con el aspecto de esta calle! ¡Cuan larga y ancha!, ¡qué recta!, ¡qué plana!, y toda empedrada, para que en tiempo de agua no se hagan lodos y esté sucia. Por en medio de la calle, sirviendo a esta de adorno y al mismo tiempo de comodidad a los vecinos, corre descubierta el agua, por su canal, para que sea más agradable.
 Zamora: ¿Qué te parecen las casas que tiene a ambos lados, puestas con tanto orden y tan alineadas, que no se desvían ni un ápice?
 Alfaro: Todas son magníficas y hechas a gran costa, cuan corresponde a vecinos tan nobles y opulentos. Según su solidez, cualquiera diría que no eran casas, sino fortalezas.[...]
 Zuazo: Desde esta calle que, como ves, atraviesa la de Tacuba, ocupan ambas aceras, hasta la plaza, toda clase de artesanos y menestrales, como son carpinteros, herreros, cerrajeros, zapateros, tejedores, barberos, panaderos, pintores, cinceladores, sastres, borceguineros, armeros, veleros, ballesteros, espaderos, bizcocheros, pulperos, torneros, etcétera, sin que sea admitido hombre alguno de otra condición u oficio.
 Alfaro: ¡Qué ruido y qué bulliciosa muchedumbre de gente a pie y a caballo! Más parece una gran feria que una calle. ¿Quiénes ocupan este piso alto, adornado de tan grandes ventanas?
 Zuazo: La Real Audiencia; y la crujía interior, aún más magnífica, es del virrey (*México en 1554*, 41-42).

la imagen del mercado que se asocia a los conquistadores (1519) ni la imagen de la época del traslado (1545), sino la imagen de arraigo que el nuevo mercado tiene en la población hacia 1565: “Acuden a este tianguis de todos los pueblos de la laguna, de manera que se viene a juntar tanta gente que apenas se puede andar a caballo ni a pie en él. Finalmente, son tantos los contratantes, que no oso decir el número, porque parecerá fabuloso al que lo oyere y no lo hubiere visto, porque cierto no hay hormiguero de tanto bullicio como acude de gente a este tianguis. Vienen también a comprar a él, y otros a ver, muchos españoles y españolas. Los que venden, las más son mujeres; debajo de tendejones tienen las mercadurías puestas en el suelo, y cada una conoce y tiene su asiento sin que otra se lo tome” (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 309).

Unido al paisaje urbano, el inventario de los gremios ofrecido por el cronista da buena cuenta de la prosperidad de una ciudad que por esa época acababa de repartir los solares que completaban la traza. El empedrado de Tacuba era apenas una aspiración del maestro de obras del Cabildo y respecto del agua que corría en medio de la calle eran más las tragedias ocasionadas por ella que los beneficios traídos. La imagen idílica de la ciudad de México ofrecida por Cervantes muestra un ideal renacentista y calla los problemas de una ciudad edificada en medio de un lago; una ciudad en construcción, fangosa y sometida a los embates de un clima que con frecuencia la anegaba.

Frente al idílico relato de Cervantes de Salazar, los testimonios de viajeros que pasaron por la ciudad pueden permitir conocer mejor este escenario de la vida pública. En la recopilación preparada por Joaquín García Icazbalceta sobre viajeros ingleses del siglo XVI se encuentran comentarios que complementan esa imagen de ciudad. Robert Thomson, por ejemplo, advertía en México “trazas de ser con el tiempo la ciudad más populosa del mundo” y, a renglón seguido, agrega:

Hay también un gran foso o acequia que atraviesa la ciudad entera y aun la plaza mayor, por donde vienen todas las mañanas al amanecer, veinte o treinta canoas o artesas de los indios, en las que traen para la ciudad todo cuanto se produce o fabrica en el campo, lo cual es gran comodidad para los vecinos (*Relaciones de varios viajeros*, 29).

La crónica de Thomson –escrita sólo un año después que la de Cervantes de Salazar– ofrece la imagen de una ciudad integrada a las aguas que la rodean, hasta el punto de que las aguas llegan al centro de la ciudad. Esta imagen lacustre de la traza es tanto más importante, cuanto más se quieren entender problemas tan elementales como las rutas seguidas por la procesión de Corpus, la probable ubicación de los tablados para comedias e incluso el uso escenográfico que se hizo de la principal plaza de la ciudad. Otro viajero inglés que también llama la atención sobre el agua en la ciudad es Roger Bodenham quien, a propósito de su visita en 1564 señaló que a la ciudad “se entra por tres grandes calzadas y todo lo demás está rodeado de agua de suerte que no necesita de murallas, estando defendida naturalmente por el agua. Es una ciudad abundante en todo lo necesario, con muchas buenas casas, iglesias y monasterios” (*Relaciones de varios viajeros*, 32).

Evocar las distintas etapas del proceso de construcción de la ciudad permite conocer las dinámicas de los grupos sociales, el escenario donde se desarrollan las fiestas de la ciudad y

la relación que estas dinámicas tienen con la fiesta y el espectáculo en un periodo marcado por la guerra, pero también por las distintas formas de conquista.

En ese contexto de construcción de una nueva ciudad se encuentra la última práctica militar desarrollada por los españoles en donde la representación desempeñó un papel decisivo: cautivar a las sobrevivientes élites mexicas colmándolas de honores. Entre las mujeres mexicas, si bien muchas se convirtieron en criadas, no fueron pocas las que se convirtieron en amantes mimadas por los conquistadores, en mujeres deseosas de manejar cada vez mejor los modales de las damas españolas. Doña Isabel Tecuipochtzin, por ejemplo, pasó cómodamente de una aristocracia a la otra: se sabía hija de Moctezuma, ex esposa de Cuitláhuac y Cuauhtémoc, amante de Hernán Cortés y madre de varios hijos mestizos. El bautizo de sus hijos en 1531, celebrado por el obispo fray Juan de Zumárraga, fue uno de los eventos sociales más importantes de la década:

tuvo que aprender a comportarse como una gran señora española mientras que seguía estando rodeada del lujo y la veneración casi religiosa debida a la hija del gran Moctezuma: cuando salía a la calle había esclavos que limpiaban el suelo que iba a pisar. Alrededor de doña Isabel se esbozó un modo de vida mixto que los otros nobles indígenas se esmeraron en copiar para acostumbrarse a vivir bajo el dominio del emperador Carlos (Gruzinski, *Ciudad de México*, 247).

En 1537 el virrey Antonio de Mendoza promovió la organización de una orden de caballeros indígenas, la Orden de los Caballeros de Tecles aplaudida por Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana* por cuanto resarcía la dignidad y los méritos de los caballeros indígenas y dotaba sus tradiciones paganas de un contenido cristiano (Menegus “La nobleza indígena”, 501-523; Weckmann, *Herencia medieval*, 156s).

Casi todo aquel que tuvo una pluma entre las manos se vio en la necesidad de llamar la atención sobre el absurdo de la opulencia que se apoderó de la ciudad cuando terminó el periodo de hostilidades y comenzó la dinámica de construcción de una ciudad renacentista. Pan de todos los días eran las denuncias contra la corrupción de lo que se llamó “el clan de Medellín” encabezado por Cortés y los extremeños que habitaban la ciudad y se enfrentaban al cabildo municipal. Todos los días en el cabildo de la ciudad se escuchaban quejas por los abusos de los conquistadores y se destinaban recursos para edificaciones aristocráticas y fiestas cada vez más escandalosas. En 1540 Motolinía señalaba que “más se gasta en la ciudad de México que en dos ni tres ciudades de España de su tamaño; cáusalo que todas las casas están llenas de gente y también que gastan largo” (*Memoriales*, 295) y catorce años después Francisco Cervantes de Salazar ponía en boca de unos de sus personajes “en tierra

donde la codicia impera ¿queda acaso algún lugar para la sabiduría?” (*México en 1554*, 21) cuestionamiento que pone de manifiesto la opinión generalizada en la época sobre el interés puramente material que se perseguía con la conquista y el despilfarro que marcaba casi todas las actividades de la ciudad renacentista.

En las primeras décadas de historia hispana de la ciudad de México las artes de la representación se asociaron a los fines que la conquista perseguía, pero se sirvieron también de la danza, la pintura, la escultura, la arquitectura y en últimas de la representación que es siempre “una reconstitución de algo diferente” (Pavis *Diccionario*, 422). Las etapas de construcción de la ciudad no sólo muestran el intento de erigir una urbe acorde con la utopía del Renacimiento, sino también una ciudad en la que se albergan las tensiones de varios grupos sociales. Como parte de ese proceso de construcción de la ciudad se organizaron fiestas en las que se pudiera exhibir la nobleza adquirida por los conquistadores, fiestas que incorporaran a los indios a las costumbres de la ‘civilización’ y que permitieran proyectar un futuro colectivo.

B. El espectáculo festivo en México: componentes y manifestaciones

En esta parte se mostrarán, en términos generales, los acróbatas indígenas, las carreras de caballos y las corridas de toros como componentes de los espectáculos festivos comunes entre 1521 y 1563, se analizará la función cumplida por la música en este periodo y se presentarán algunas de las expresiones de los espectáculos festivos que fueron más importantes en la época.

a. Componentes del espectáculo festivo: acróbatas, carreras, corridas

Antes que asociarse con complejos sistemas de representación emblemática o alegórica, la actividad teatral en México se asoció con el espectáculo festivo que no era otra cosa que la expresión del *homo festivus* que intentaba superar las penurias de la vida cotidiana y fugarse de sus propias circunstancias sirviéndose de su creatividad. Esa fuga de la realidad asume una o varias manifestaciones: juego, baile, fiesta, mitología, religión, poesía o representación teatral (Cox, *Fiesta de locos*, 25). Para el caso de México durante la primera mitad del siglo XVI los componentes festivos del espectáculo suponen primero el descubrimiento de una ciudad desconocida y, segundo, el traslado de espectáculos públicos con raigambre en la península ibérica.

Quizá el primer espectáculo encontrado por los españoles al llegar a México fue la contemplación de la vida en la ciudad, de su cotidianidad, de sus fiestas y de sus rituales, de su gente y sus costumbres. México no sólo era más grande que cualquier ciudad conocida por los conquistadores, sino que contaba con problemas urbanos y soluciones de policía en su momento impensables en cualquier corte europea, la amplitud y limpieza de las calzadas eran testimonio de ello. Desde esa perspectiva, el primer espectáculo que llamó la atención de los españoles debió ser la organización y el tamaño de la ciudad, así como la pompa de la corte mexicana. Casi todos los cronistas dejaron testimonio de cómo los recién llegados pasaban horas fascinados conociendo una ciudad sólo comprensible al ser comparada con el recuerdo de las muy populares novelas de caballerías. Al ser éstas referente obligado, no es de extrañar que, por ejemplo, Hernán Cortés en la segunda Carta de Relación, se solace describiendo banquetes en la corte de Moctezuma, mostrando la abundancia y la exquisitez de los manjares, la urbanidad de los sirvientes, los modales de los comensales, el lujo de las vajillas, etc.:

La manera de cómo le daban de comer es que venían trescientos o cuatrocientos mancebos con el manjar, que era sin cuento, porque todas las veces que comía o cenaba le traían de todas las maneras de manjares, así de carnes, como de pescados y frutas y hierbas que en toda la tierra se podían haber. Y porque la tierra es fría traían debajo de cada plato y escudilla, de mansar un brasero con brasa por que no se enfriase. Poníanle todos los manjares juntos en una gran sala en que él comía, que casi toda se henchía, la cual estaba muy bien esterada y muy limpia, y él estaba sentado en una almohada de cuero pequeña y muy bien hecha. Al tiempo que comía estaban allí desviados dél cinco o seis señores ancianos a los cuales él daba de lo que comía. Y estaba en pie uno de aquellos servidores que le ponía y alzaba los manjares y pedía a los otros que estaban más fuera lo que era necesario para el servicio, y al principio y al fin de la comida y cena siempre le daban agua a manos, y con una toalla, que una vez se limpiaba nunca se limpiaba más, ni tampoco los platos y escudillas en que le traían una vez el manjar se los tornaban a traer sino siempre nuevos, y así hacían de los braseros (*Cartas de relación*, 246-247).

También en el contexto de la descripción de la corte de Moctezuma que Bernal Díaz o Cervantes de Salazar describan con detalle los primeros histriones y acróbatas conocidos en México y aún presentes en la ciudad después de 1521. Respecto de los truhanes dice Cervantes de Salazar:

Acabada desta manera el audiencia, entraban señores y otros muchos cortesanos a hacerle palacio; tomaba solas y pasatiempo, oyendo algunos romances que contenían las hazañas y grandezas de sus antepasados, cantados a unos instrumentos redondos que suenan mucho. Holgábase mucho de oír hablar a truhanes y chocarreros, porque decía ser la cosa con que más se recreaba el espíritu, cansado de los negocios pasados y graves, cuales son los del gobierno de la república, y aun decía (palabra cierto digna de

tal varón) que los chocarreros y truhanes eran graciosos reprehensores, porque debajo de burlas y de ser tenidos por locos, decían las verdades, que muchas veces los sabios no osan decir (*Crónica*, 290).

Bernal Díaz también describe a los chocarreros de la corte de Moctezuma al señalar que “algunas veces al tiempo de comer, estaban unos indios corcovados muy feos, porque heran chicos de cuerpo e quebrados por medio los cuerpos, que entre ellos heran chocarreros; y otros indios que devieran ser truhanes, que les hazían graçias y otros que le cantavan y bailavan porqu’el Montezuma era aficionado a plazeres y cantares” (*Historia verdadera*, 230). Ambos cronistas subrayan que las actuaciones de aquellos eran actividades hechas con el propósito de divertir a la corte y en las que se combinaba la narración pública de sus hazañas con el aprovechamiento humorístico de algunas malformaciones corporales.

Cortés, Cervantes y Bernal dejan testimonio del impacto que produjo en ellos, por ejemplo, la popularidad de los espectáculos que involucraban la habilidad física. Recuérdese que Hernán Cortés en 1528 llevó a la corte española algunos de estos acróbatas y que ellos se presentaron primero ante el Emperador Carlos V y luego ante el papa (Baudot, *México y los albores*, 157-167). Los espectáculos de habilidad física más reseñados son aquellos en los que algunos indígenas usan sus pies para jugar con palos; también como espectáculos podemos contar los juegos de trepadores de troncos y un juego de matachines que consistía en que “se subían tres hombres unos sobre otros de pies, levantados sobre los hombros, y el postrero hacía maravillas como si estuviera de pies en el suelo, andando y bailando el que estaba debaxo y haciendo otros movimientos el que estaba en medio” (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 290).

Antes de conquistar México, mientras el ejército de Cortés esperaba en Texcoco la oportunidad para comenzar a hostigar a la ciudad, uno de los espectáculos más comunes eran las carreras de caballos. La importancia de las carreras de caballos se reconoce fácilmente a través de las normativas: Hernán Cortés promulgó una ordenanza en la que, entre otras cosas, advertía “que ninguna persona jugase caballos ni armas por vía ninguna” (Díaz del Castillo, *Historia*, 451) y el Cabildo prohibió el porte de lanzas en la ciudad, así como correr caballos o mulas en los tianguis de Tlatelolco (*ACM*, 19 de febrero de 1526). Las carreras fueron tan comunes como espectáculo que la fama de los caballos en competición cruzó el Atlántico, tal es el caso de “Motilla”, un caballo que era propiedad del herrador Francisco Donaire y sobre el cual Bernal Díaz señala:

Y porque e traído aquí a la memoria del caballo “Motilla” fue de mejor carrera y rebuelto, y en todo de buen parecer, castaño algo oscuro, que ovo en la Nueva España. Y tanto fue de bueno que Su Majestad tuvo noticia d’él, y aun Sandoval se lo quiso enbiar presentado. Dexemos de hablar del caballo “Motilla” y bolvamos a dezir que Sandoval se lo quizo enviar a Su Majestad, y me demandó a mí mi cavallo, que era así de juego como de carreras y de camino; y este cavallo ove en seisçientos pesos (*Historia verdadera*, 686).

Concluida la conquista militar de la ciudad, y a la par que se trasplantaban las instituciones españolas, se cristalizaron en México unos espectáculos festivos que conjugaban lo precortesiano con lo español: procesiones y desfiles son ejemplo de esas actividades que llegaron gracias a instituciones formales como el Cabildo o a instituciones informales como las escuelas de danza. Sólo a manera de ejemplo me ocuparé de las corridas de toros a las que se alude con frecuencia en las *Actas del Cabildo* (31 de diciembre de 1529, 30 de mayo de 1530, 1 de agosto de 1533, etc.).

Como parte de las fiestas celebradas entre 1521 y 1563 uno de los asuntos más destacados es el que tiene que ver con la lidia de toros; prácticamente en todas las celebraciones hechas en la ciudad el Cabildo se vio en la necesidad de organizar, al menos, una corrida por cada fiesta. Las noticias sobre las corridas de toros circulan con la llegada misma de los españoles y de ellas dan cuenta tanto los cronistas como el Cabildo. Bernal Díaz, al comentar las celebraciones que se hicieron en México con ocasión de la paz con los franceses (1539) señala que al final de una representación de la guerra entre cristianos y turcos se soltaron “toros bravos para los despartir” (*Historia verdadera*, 755). Al testimonio del cronista se suman las abundantes referencias aparecidas en las actas del Cabildo, de manera que es posible afirmar que en 1540 el día de San Hipólito fue enriquecido con una fiesta de toros en la plaza de la catedral (*ACM*, 18 de junio de 1540), un año después –pero en Corpus Christi– los toros fueron acompañados con juegos de cañas (*ACM*, 22 de abril de 1541), en 1545 la Pascua del Espíritu Santo fue excusa para celebrar la paz firmada con el rey de Francia con una fiesta de toros (*ACM*, 7 de mayo de 1545) y en 1546 la revocación de las “leyes nuevas” también se celebró con toros (*ACM*, 16 de diciembre de 1546). Rubial García comentó las fiestas de toros en el México Colonial señalando:

Desde el siglo XVI las corridas de toros eran un complemento indispensable de casi todas las fiestas, incluso de las religiosas, aunque a algún arzobispo, como Francisco de Aguiar y Seijas, le parecieron impropias para tales celebraciones. Hasta finales del siglo XVIII en que se construyó una plaza apropiada, las corridas se realizaron en un coso o ruedo desmontable que se construía en la plaza del Volador, a un costado del palacio virreinal. Un empresario arrendaba los derechos, se encargaba de los gastos y cobraba las entradas, reservando algunas gradas gratuitas para las autoridades, que se acomodaban en estricto orden jerárquico. El empresario no tenía control, en cambio,

sobre las ventanas del palacio y las casas vecinas al coso, que funcionaban también como gradas (Rubial, *La plaza*, 56).

En la ciudad de México la lidia de toros solía celebrarse en un solar anexo a la plaza mayor que en principio estuvo abierto y, al parecer, sólo después de 1551 se cerró (*ACM*, 22 de junio de 1551). El encargado de traer los toros a la ciudad solía ser el “obligado de carnes” (*ACM*, 20 de julio de 1537). Si bien debemos suponer que, por la peligrosidad de esta actividad, debió haber artistas dedicados específicamente a la suerte de toros, lo cierto es que las normativas de la época sobre las corridas de toros en México se dirigen indistintamente a todas las personas que participan en la fiesta: por ejemplo, en 1530 se autorizó traer toros para ser rejoneados en la plaza de la ciudad y se advirtió “que nadie saque lanza ni espada para los toros so pérdida de las armas, ni púas ni garrochas con espigas so pena de pagar al toro” (*ACM*, 30 de mayo de 1530). Semejante aclaración permite conjeturar que, junto con los diestros, era común la intervención de aguerridos novatos que arriesgaban su vida en la fiesta.

Hasta aquí se han registrado en términos generales algunos componentes del espectáculo festivo en la ciudad en los que se involucran ejercicios de habilidad y fuerza propios de la actividad militar asociada a la Conquista. Ahora se presentará la música como el más importante componente del espectáculo festivo en México, al menos porque ella está presente cuando el ejercicio militar comienza a transformarse en un juego de exhibición; un juego de burócratas que se asumen como nobles y que quieren diferenciarse de los plebeyos a quienes identifican con los soldados, los vecinos recién llegados a la ciudad o los indígenas (*ACM*, 18 de julio de 1558).

b. La música: un componente esencial del espectáculo festivo

Al pensar en el espectáculo festivo en México el entorno sonoro es uno de los asuntos de mayor relevancia no sólo por su conexión con la fiesta y el espectáculo, sino también por su relación con la posterior aparición de los efectos sonoros y con la introducción de la música en el teatro. Bien podría especularse sobre el estruendo de las risas producidas por los graciosos entre los cortesanos de Moctezuma, sobre la algarabía producida por los caballos de carreras en medio del mercado de Tlatelolco o sobre la gritería de los tendidos en las corridas de toros; sin embargo, los testimonios sobre esos tres asuntos son escasos y, por lo mismo, difíciles de apreciar.

Frente a esa escasez de datos sobre el entorno sonoro del espectáculo festivo, las actas del Cabildo de la ciudad abundan tanto en referencias a la música contratada para las fiestas civiles y religiosas, como en noticias a propósito de los “tañedores” recién llegados a la ciudad, de los músicos que piden les sea adjudicado un solar y de los trompetistas que se alquilan para fiestas, procesiones y desfiles. En efecto, durante la primera mitad del siglo XVI es frecuente registrar la presencia de músicos que ejercen su oficio de trompetistas o atabaleros, otros que se dedican a áreas afines como la promoción de la danza y el canto y otros, finalmente, fungiendo como artesanos dedicados a la fabricación de instrumentos musicales. Más allá de que sean escasos los testimonios musicales del siglo XVI, esta parte quiere subrayar la enorme vitalidad que tuvo la actividad musical en México como parte fundamental del espectáculo festivo y como antecedente del teatro novohispano.

Cuando los músicos españoles llegaron a México no encontraron una ciudad muda sino que, por el contrario, descubrieron un pueblo que la mayoría de las veces, otorgaba un valor religioso al sonido de la música. Al margen de que en la sociedad precortesiana la música haya tenido una función ritual y de que el ritmo, las melodías, los cantos y las danzas hayan sido elemento central de la fiesta mexicana (Sahagún, *Historia verdadera*, 129ss), es indudable que los músicos fueron una parte importante del proceso de formación y afirmación de la ciudad no sólo como escenario donde se trasladaron las prácticas musicales hispánicas, sino como ámbito para el cultivo de las artes musicales. En efecto, el florecimiento de estos espacios dedicados a la música se atribuye tanto al creciente número de músicos venidos de España, como a la intensa formación musical ofrecida a los indígenas en las escuelas de los misioneros. A ese respecto dice Lourdes Turrent:

Es obvio que la práctica musical indígena fue alentada por las autoridades coloniales porque las expresiones externas del culto formaban parte de los valores de la sociedad renacentista española. A estas alturas la música religiosa, la música popular y la música cortesana se hallaban en un estado de gran desarrollo, presentes en todas las celebraciones y todos los momentos de esparcimiento de la población (*Conquista musical*, 190).²⁸

²⁸ Fray Toribio de Benavente, por ejemplo, registra la llegada de “menestriles de Castilla que pasaron a estas tierras” y se dedicaron a enseñar música y afirmaban “que lo que estos yndios naturales deprendieron en dos meses, no lo deprendian en España españoles en dos años porque en dos meses cantaban muchas misas, *Magnificat* y motetes” (*Memoriales*, 341).

Sabemos que hubo músicos profesionales acompañando las expediciones de Cortés y de Pánfilo de Narváez,²⁹ pero no se trata de registrar aquí quiénes eran músicos durante la campaña militar, sino de saber quiénes, siendo músicos, desempeñaron un papel destacado en los primeros años de la vida hispánica de la ciudad y en sus espectáculos festivos, por cuanto debieron ser ellos quienes promovieron inicialmente algunas pequeñas representaciones que unían a su actividad musical.

Cuando los conquistadores trasplantaron sus instituciones, casi podría afirmarse que la música venía con ellas; los trompetas y los atabales acompañan prácticamente todos los desfiles de San Hipólito y todas las procesiones de Corpus Christi, los bandos eran precedidos por el toque de un tambor (*ACM*, 26 de mayo de 1524), los días de Reyes o de Nuestra Señora, de Santiago o de San Sebastián suponían la organización de coros para cantar las octavas, las vísperas o las solemnidades (*ACM*, 31 de agosto de 1531), en el caso de las misas de difuntos el réquiem era entonado con la mayor solemnidad; en las bienvenidas o despedidas los trompetistas eran fundamentales y en la consolidación de la ciudad la academia de danza se constituyó en una de las primeras expresiones de la aspiración cortesana de México.

Benito de Begel, quien había sido pífano, tamborino y tambor de los ejércitos de Italia (Díaz del Castillo, *Historia*, 788), es uno de los primeros músicos que aparece en las actas del Cabildo cuando se le otorga licencia para construir “una escuela de danzar por ser ennoblecimiento de la ciudad” (*ACM*, 30 de octubre de 1526). No se sabe cuál fue el impacto de esta escuela de danza en la ciudad, pero meses después Begel se presentó ante el notario Juan Fernández del Castillo primero para rentar su escuela de danza a Alonso Hernández de Herrera y luego para reconocer una deuda por su participación en la expedición de las Hibueras.³⁰ Las escuelas de danzas y las tiendas de tañedores estaban

²⁹ Bernal Díaz del Castillo dice que “mandó Cortés tocar el atambor a [Fulano de] Canillas, que así se llamava nuestro atambor, y a Benito de Begel, nuestro pífano, que tocase su tamborino, e mandó a Gonçalo de Sandoval, que era capitán y alguazil mayor, para que llamase a todos los soldados y començásemos a marchar” (p. 317). Sobre el ejército de Pánfilo de Narváez el cronista señala que “los atabales qu’el Narváez traía, començaron a tocar los atabales e a tañer sus pífanos y tamborinos, y dezía: «¡Biva, biva la gala de los romanos, que siendo tan pocos an venzido a Narváez y a sus soldados!». E un negro que se dezía Guidela, que fue muy gracioso truhán, que traía el Narváez, dava bozes y dezía: «Mirá que los romanos no han hecho tal hazaña». Y por más que les dezíamos que se callasen y no tocasen sus atabales, no querían hasta que Cortés mandó que prendiesen al atabalero, que era medio loro y se dezía Tapia” (*Historia*, 332).

³⁰ El 12 de junio de 1527 ante el notario, Benito de Begel “confiesa adeudar a Martín de Berrío, vecino de la misma ciudad, 17 pesos y 4 tomines de oro, ‘de resto de una silla jineta, que recibí comprada... del maestro Francisco Roche, trepador, en el camino que veníamos de las Hibueras, e a vos el dicho Martín de Berrío os pertenecen, para en cuenta e pago de ciento sesenta pesos de oro que el dicho maestro Francisco Roche os debe” (Millares y Mantecón, *Índices*, 152). Otro músico importante en la ciudad es un soldado

ubicadas “en tres medios solares hacia la plazuela nueva, antigua calle del Empedradillo, hoy Guatemala. Estas tiendas eran establecimientos independientes, no controlados por los gremios sino por los reglamentos de la ciudad” (Turrent, *Conquista musical*, 153).

Un capítulo fundamental de la presencia de músicos en la ciudad se encuentra tanto en su contratación para los desfiles, como en la variedad de manifestaciones musicales que estos artistas introducían con el propósito de construir un entorno festivo. La importancia de los músicos en los desfiles era tal que la primera ‘huelga’ de que se tiene noticia en la ciudad es la llamada “huelga de trompetas” que tuvo como máxima estrategia de presión la negativa de los músicos a participar en un desfile en honor de la Inquisición (Turrent, *Conquista musical*, 154; Moreno, “Huelga de trompetas”, 9-10).

El proceso contra los trompetistas fue referido por Alfonso Toro al estudiar la presencia de los judíos en Nueva España (*Los judíos*, 3-5); según Toro, durante la instalación del tribunal del Santo Oficio el 6 de junio de 1536 fray Juan de Zumárraga procesó a dos trompetas que se negaron a tocar en las solemnidades de dicho evento celebradas en el hospital de Nuestra Señora (hospital de Jesús). Toro señala que “los trompetas tuvieron justo motivo para no tañer sus instrumentos, ya que no se les habían pagado los pregones para la fiesta del temido tribunal, sin embargo el flamante inquisidor los condenó a prisión y multa” (*Los judíos*, 3).

La huelga de los trompetistas muestra un proceso más complejo que tiene al menos tres aristas básicas: en primer lugar conviene señalar que los músicos tuvieron una destacada movilidad social. En efecto, los fabricantes de instrumentos, no estaban agremiados y cobraban sumas importantes por sus servicios. Contar con esos beneficios tuvo como consecuencia que los músicos fueran equiparados a

una especie de casta o estrato privilegiado [...] Mantener a este grupo era gravoso para las comunidades y suscitaba preocupación en las autoridades eclesiásticas quienes – según una Real Cédula de 1561– así se expresaban de ellos: «son grandes holgazanes... y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en la que se han criado» (Escalante y Rubial, “Los pueblos”, 382).³¹

llamado Ortiz, de quien sólo sabemos que fue “gran tañedor de biula e amostrava a dançar” (Díaz del Castillo, *Historia*, 792).

³¹ Un buen ejemplo de la creciente autonomía de los músicos en México y de su movilidad social se encuentra en un documento naua de 1593 que, si bien no corresponde al periodo que aquí se estudia, permite probar la hipótesis de que una actividad artística podía verse premiada con algunos beneficios: “En la ciudad de México a once días del mes de enero de mil quinientos noventa y tres años, ante don Antonio Valeriano, juez gobernador, llegó el reverendo padre Juan de Sandoval de la compañía de Jesús, que tiene a su cargo el colegio de san Gregorio. Donde estudian niños naturales que vienen de todos los pueblos y le dijo: entérate de que hemos educado a algunos de nuestros hijos aquí en México, les hemos enseñado canto y música de viento para que nos ayuden los domingos y en las grandes fiestas, en la prima y en las vísperas. Y ahora los *tlailacalleque*

En segundo lugar, junto con la holgazanería de que eran acusados los músicos, conviene señalar que la llegada del Tribunal del Santo Oficio, la protesta de éstos y la hostilidad del arzobispo se dieron en un momento de especial tensión social del cual se encuentran testimonios en las Actas del Cabildo. Son muchos los signos que dan cuenta de la tensión social que padecía la ciudad a mediados de 1536; según se anota en el acta del 22 de abril de 1536 fue necesario cambiar la redacción de una acusación contra la Audiencia “quitándole las malas y mal crecidas palabras”. Presentada la acusación, la respuesta de la Audiencia no fue menos malsonante y en el acta del 19 de mayo siguiente señaló que “como la respuesta de la Audiencia a los cargos sobre el juicio de residencia contiene cosas descomedidas contra la ciudad, se ordena al letrado [Téllez] mande al procurador que pida todo lo que conviene a la honra y limpieza del Cabildo” (ACM, 19 de mayo de 1536; véase también Porras Muñoz, *El gobierno*, 79-80). Al día siguiente, el 20 de mayo, Gonzalo Ruiz y el licenciado Diego Téllez fueron encargados por el ayuntamiento para formular cargos contra el presidente y los oidores de la Audiencia saliente en el juicio de residencia, y pidieron al Cabildo de la ciudad examinar sus argumentos para salvar su responsabilidad. Tras examinar los argumentos, el Cabildo decidió formular un nuevo cargo “por lo de las varas del palio del Santo Sacramento”, un pleito anterior a propósito de cuál de las instituciones tenía prioridad en las procesiones.

En tercer lugar, desde su llegada a México, Zumárraga había mostrado su preocupación porque la fe manifestada en las celebraciones religiosas no fuera del todo auténtica o porque los actos litúrgicos se contaminaran con alguna forma de judaísmo o idolatría. Si el jerarca persigue a los músicos, tal acoso es expresión de sus intentos de

de san Sebastián y de san Pablo los quieren sacar para que hagan el *couatequitl* y el *cemilhuatequitl* como les va tocando y si esto así se lleva a cabo será en deservicio de nuestro señor dios y de la ley divina. Esto es lo que proponemos, ayúdalos y ordena a los merinos y a los *tepixque* para que no les den el trabajo de *couatequitl*. No son muchos nuestros hijos de los de san Sebastián, sólo son siete. La primera persona se llama Francisco Lázaro, la segunda es Pedro de la Torre, estos dos son del tlaxilacalli de *Cohuatlan*; el tercero se llama Gaspar Xuarez que vive en Cotolco; el cuarto se llama Francisco Martín que vive en Cuitlauactonco; el quinto se llama Martín Alonso y el sexto se llama Francisco Juan ambos del tlaxilacalli de *Zacatla*; el séptimo se llama Mateo Sánchez que vive en *Tomatla*; el octavo se llama Gaspar Xuarez que es de san Pablo *Contzinco*, esto es todo lo que te comunico. Y cuando lo escuchó el gobernador dijo que ordenará a los merinos que tienen a cargo los *tlaxilacalli* aquí mencionados para que los dejen libres cuando les toque el *couatequitl* para que hagan bien los oficios divinos allá en el colegio de san Gregorio. Y si los *tlaxilacalleque* en algo los molestan y no obedecen este mandamiento serán castigados, se hará justicia sobre ellos y los castigará nuestro *tlahtoani* el virrey. Y así mismo los ocho aquí nombrados, gente del templo, si no reconocen plenamente que a esto estarán dedicados también serán castigados y harán el *couatequitl*. Y como en verdad lo ordenó aquí está su nombre y firma, fecho *ut supra*, Antonio Valeriano. Ante mí Francisco Xuarez, escribano. Todo este mandamiento lo copié de un papel viejo y antiguo, tal como está con la firma del tlahtoani don Antonio Valeriano y del escribano Francisco Xuarez. Ahora en el día 21 de agosto de 1855, yo el licenciado Faustino Chimalpopoca Galicia, habitante de Cuitlahuac” (Reyes García, *Documentos nauas*, 316-317).

control y censura de prácticas sospechosas. La preocupación de Zumárraga por maximizar el control se vio también cuando, en la Junta Eclesiástica de 1539, definió las normativas sobre procesiones o cuando en 1544 promovió la traducción y difusión del *Manual de procesiones* de Dionisio Rickel (Ramos Smith, *Censura y teatro*, 240s; Rivera, *Recursos teatrales*, 100-102).

Ahora bien, gracias a la enorme importancia de los músicos en la vida de la ciudad en la primera mitad del siglo XVI y gracias al control que la Iglesia ejerció sobre su actividad, hoy es posible hacer una nómina de los músicos contratados y controlados por la Iglesia junto con el año de su contratación: Juan Suárez (1539), Pedro de Guevara (1548), Melchor Téllez (1550), Juan de Cervantes (1552-1555), Lázaro del Álamo (1556), Juan de Vitoria (1570), Hernando Franco (1575) (Rivera, *Recursos teatrales*, 114). También gracias al control eclesiástico puede conjeturarse una nómina de los autores más interpretados: Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Francisco de la Torre, Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y Giovanni Pierluigi (Stevenson, “La música en México”, 48-49; Rivera, *Recursos teatrales*, 115).

En lo que respecta a los repertorios más comunes para este periodo el asunto es mucho más complejo de establecer aunque debió darse –según conjetura Margit Frenk– una alianza entre la antigua música española y las nuevas letras novohispanas. La hipótesis de la alianza entre música y lírica implica que las cancioncillas novohispanas “a veces se cantaban con música vocal traída desde España, adaptando a composiciones conocidas las letras nuevas [...] ¡cuántas melodías de canciones no traían los españoles en sus memorias!” (Frenk, “Poesía y música”, 21).

A pesar de las referencias a la actividad musical en la ciudad, a músicos y fabricantes de instrumentos; a pesar de su participación en las fiestas populares y en las actividades religiosas, lo cierto es que el repertorio musical que podemos armar para la primera mitad del siglo XVI se restringe a unas cuantas piezas respecto de las cuales apenas si se tiene certeza. Dice Margit Frenk:

Es verdad que en la Nueva España se originaron durante el virreinato libros de música, manuscrita e incluso impresa; pero, aparte de los que contienen música instrumental y de los de carácter teórico, se trata de obras de canto llano y de otras que contienen polifonía litúrgica, por supuesto con texto en latín. Fuera de la polifonía litúrgica, lo que se ha conservado de la polifonía vocal son chanzonetas en lengua vulgar, villancicos religiosos dedicados a celebrar, sobre todo, la Navidad y el Corpus Christi. Los componían y dirigían los maestros de capilla y también las monjas músicas de los conventos; los cantaban los coros de niños de las iglesias y los colegios de indios.

Sobreviven muy pocos villancicos polifónicos del siglo XVI pero se conservan un número creciente a partir de comienzos del siglo XVII (“Poesía y música”, 22).

Armoniosos o desenfrenados, religiosos o seculares, los espectáculos festivos en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI fueron el ambiente propicio para que la ciudad fraguara un ambiente festivo donde fuera posible la consolidación de lo que más tarde la misma ciudad identificó como actividad teatral.

c. Algunas manifestaciones del espectáculo festivo en México

Pensar en el espectáculo festivo en México durante la primera mitad del siglo XVI implica ubicarse en medio de una serie de constantes y variables que se cruzan a lo largo del periodo. Era constante el deseo de México de ‘ser como’ una *urbs regia*, la certeza de la ausencia del rey, la convicción de que la fiesta era un intervalo en el tiempo de lo cotidiano. Lo que variaba era la expresión del deseo de ser como una ciudad monárquica, las autoridades que sustituían al Rey, el decoro asociado al ritmo de la marcha y al baile, el recato de la risa en las mascaradas, la rigidez de los sambenitos. También variaba el énfasis teatral puesto en gestos, vestuario, escenografía, música, danza, olores, sonidos, imágenes, etc. Ejemplo de esos cambios fue el impacto festivo de la llegada del segundo marqués del Valle: “el marqués hacía plato a todos los caballeros y en su casa se jugaba, y aun se dio en brindar, que esto no se usaba en la tierra ni sabían qué cosa era” (Suárez de Peralta, *Tratado*, 177).

Con mayor o menor énfasis en uno u otro aspecto, cualquier lectura de las *Actas del Cabildo* de la ciudad da cuenta de ese cruce de constantes y variables y testifican la riqueza y complejidad de la fiesta novohispana en su primera época. Sin tener en cuenta las “fiestas solemnes” constantes en el calendario litúrgico, la siguiente tabla sintetiza las “fiestas repentinas” celebradas en la ciudad.

Con facilidad el estilo notarial de las actas permite conocer los tipos de espectáculos festivos que más preocupan a los miembros del Cabildo y entre ellos sobresalen aquellos que suponen congraciarse con las autoridades recién llegadas de España como la segunda Audiencia o el primer virrey. Respecto del contenido de los acuerdos tomados en esas reuniones es de señalar que esos acuerdos giraban en torno a asuntos financieros como la disposición de los recursos necesarios para la fiesta o a asuntos protocolarios como el nombramiento de las distintas comisiones encargadas de salir al camino a recibir al virrey, los protagonistas del besamanos o los artistas contratados para que sacaran “sus chanzonetas, músicas e invención” (*ACM*, 25 de agosto de 1535).

Frente a esos espectáculos festivos, cuya organización supone un largo preparativo, se encuentran otros espectáculos cuya preparación es quizá más breve pero no por eso menos trascendente; en este grupo entran, por ejemplo, la celebración de los nacimientos de miembros de la familia real, las fiestas por victorias militares, las fiestas por juras reales o las solemnidades fúnebres. Prueba de la trascendencia que podía llegar a tener un evento al margen de los preparativos registrados por el Cabildo, se encuentra en la conmemoración de la muerte de Carlos V; la preparación de las honras fúnebres celebradas en México duró dos años y de ellos tenemos noticias gracias a la actividad del cronista de la ciudad Francisco Cervantes de Salazar.

Quizá las diferencias respecto de la cantidad de información a propósito de uno u otro evento no sólo muestran el interés político de los miembros del Cabildo por congraciarse con los enviados del rey, sino que también permiten ver hasta qué punto la ciudad intentaba mantenerse al tanto de las actividades de la monarquía.

A propósito de la tabla, hay por lo menos un último punto por destacar y es que encontramos espectáculos festivos que, sin llegar a ser oficialmente dispuestos por el Cabildo de la ciudad, ocupan un lugar central en la historia de los actos festivos en México, al menos porque suponen un giro en las relaciones entre el Cabildo y las fiestas. Me refiero específicamente a las fiestas asociadas a la figura de Martín Cortés, el segundo Marqués del Valle. En efecto, ni su llegada a México en 1563, ni el nacimiento y bautizo de sus gemelos en 1566 son objeto de la organización de grandes espectáculos festivos por parte del Cabildo de la ciudad, de hecho en las actas ni siquiera se les menciona; sin embargo, los dos eventos son referente obligado para los cronistas de la época, al menos según los testimonios guardados por Juan de Torquemada, Suárez de Peralta y Bernal Díaz del Castillo; Torquemada y Suárez de Peralta, por ejemplo, señalan que para el bautismo se dispuso

escenográficamente un bosque y en medio de él se realizó un torneo de caballeros (Torquemada, *Monarquía Indiana*, t. 2, 229; Suárez de Peralta, *Tratado*, 185). Bernal Díaz, osado en sus críticas al segundo Marqués del Valle, atribuye a la presencia de Martín Cortés en la ciudad la rebelión y los alborotos con que Cortés, los Ávila y otros hijos de conquistadores azotaron a México (*Historia verdadera*, 845).

Independientemente de que la presencia del segundo Marqués del Valle en México haya sido o no un factor de perturbación, lo cierto es que la fiesta organizada con ocasión del bautismo de sus hijos no sólo supuso el fin de un periodo en la historia de la ciudad, sino que también supuso otorgar nuevos rasgos a los espectáculos festivos de México. Dice Suárez de Peralta: “Con la llegada del marqués a México, no se trataba de otra cosa sino era de fiestas y galas, y así las había más que jamás hubo. De aquí quedaron muchos [españoles] empeñados, y los mercaderes hechos señores de las haciendas de todos los más caballeros, porque como se endeudaron y no podían pagar los plazos, daban las rentas, que creo que hoy día [1580] hay empeñadas haciendas de aquel tiempo” (*Tratado*, 177).

En lo que sigue se estudian brevemente las llamadas ‘alegrías generales’ y los festejos de bienvenida; la elección para el análisis de estos dos tipos de fiestas obedece a que en ellas se reúnen casi todas las características de las fiestas arriba señaladas.

b) Las alegrías generales

En principio todos los espectáculos festivos podrían ser llamados alegrías al menos porque desde la definición misma de la “alegría” –como señala Cobarruvias– se alude a las “fiestas públicas que se hacen por los sucesos prósperos de vitorias, o nacimientos de reyes, príncipes e infantes”. Como se ve en la tabla, las razones por las cuales el Cabildo llamaba a celebrar una ‘alegría’ general podían ser las más diversas: la jura del rey, la llegada del monarca a Castilla, el final de una expedición conquistadora, el solemne recuerdo de los primeros conquistadores.

En efecto, los testimonios guardados en las actas del Cabildo permiten subrayar la relación entre ‘alegrías’ y nacimientos o victorias militares, pero más importante que eso es que los testimonios muestran que la alegría se asocia con el conjunto de fiestas celebradas en la ciudad generalmente con ocasión de noticias llegadas de Europa. Así las cosas, en 1527 la ciudad festeja el nacimiento de quien a la postre será Felipe II: primero encarga a Diego Hernández ofrecer vino y confituras (*ACM*, 20 de diciembre de 1527) y ocho meses después le paga 12 pesos de oro a los trompetistas que intervinieron en la fiesta (*ACM*, 21 de agosto

de 1528). Cuando nació el infante español don Fernando, el Cabildo ordenó, entre otras cosas, limpiar las calles para el segundo día de pascua, correr toros y jugar cañas (*ACM*, 30 de mayo de 1530).

Las alegrías generales también expresan el regocijo popular por exitosas campañas militares en las que el ejército español se impuso sobre los moros, sobre otras potencias europeas o sobre insurgentes en los territorios conquistados de América. Las actas del Cabildo son ricas en referencias a los festejos celebrados en estas ocasiones aunque, como sucede respecto de otros eventos, esas referencias apenas si puntualizan el espectáculo ofrecido; sabemos que en México se celebró la victoria de España sobre Francia en Fuenterrabía (*ACM*, 1 de abril de 1524) y que entre diciembre de 1529 y enero de 1530 la ciudad organizó los festejos con ocasión de las paces firmadas entre Castilla y Francia y realizó la fiesta el día de reyes de 1530 ofreciendo colación y música.³² En marzo de 1539 la ciudad festejó la Tregua de Niza con la representación de una jornada de caza, una naumaquia y la construcción de un castillo. Las fiestas fueron reseñadas por Bernal Díaz, Motolinía y Bartolomé de las Casas y las actas del Cabildo registran que se libraron 104 pesos de oro a favor de Alonso de Ávila y que éste los gastó en 9 varas de damasco, 9 de tafetán y de paño, una gorra de terciopelo, naguas, camisas y otras cosas que se le ordenó comprar para el palio y las fiestas que hizo la ciudad para celebrar las paces del emperador (*ACM*, 27 de marzo de 1539).

En 1541 se celebraron, al parecer simultáneamente, dos actividades militares “el triunfo del emperador sobre los turcos [en Alborán] y el regreso del virrey Mendoza de la guerra de Colima” y se ordenó hacer fiesta, correr toros y jugar cañas (*ACM*, 22 de abril de 1541). La fiesta a la que alude el acta en realidad respondió a dos propósitos; por una parte celebró una victoria militar del rey, pero por otra ayudó a restar importancia al descalabro sufrido por Mendoza en su intento de conquistar Colima y traer riquezas del norte. Sobre esta fiesta dice Suárez de Peralta que “fue tan grande la pena que recibió [el virrey], que le dio una enfermedad de que pensó ser muerto, y cierto fue de sentir, porque sacó de México la flor de la gente y mucho oro y plata, que gastó. Llegó a la ciudad de México muy triste y muy cansado y muy gastado y aun corrido” (*Tratado*, 149).

Otras actividades militares celebradas con ‘alegría’ general en la ciudad fueron por ejemplo: (1) la Paz de Crespy para la cual se acordó una fiesta en el día de la Pascua del

³² Según las actas del Cabildo el 10 de enero se pagaron 6 pesos de oro a los trompetas contratados para la ocasión y el 28 de enero se libraron 69 pesos a favor del regidor Gonzalo Ruiz para que pagara los demás gastos de la fiesta.

Espíritu Santo con regocijos, toros, juegos de cañas, libreas para los caballeros, trompetas y atabales (ACM, 7 de mayo de 1545), (2) la derrota del alzamiento en el Perú celebrada en México por recomendación del virrey Velasco con toros y juegos de cañas. Sobre esta fiesta dice el acta del Cabildo que “la ciudad acepta el mando del virrey y para tal efecto se notifica al mayordomo que de los propios de ella ordene la hechura de 45 libreas de manta pintada según se acostumbra, que haga traer las varas para el juego, 1000 púas para los toros y que aderecen los atabales” (ACM, 18 de abril de 1555), (3) la paz de Vaucelles fue celebrada en México el 25 de julio de 1556 con “fiesta de toros y juegos de cañas y que los puestos sean tomados por el Virrey y la ciudad, y que ésta dará libreas de paño con los colores escogidos a los que fueren de su puesto” (ACM, 6 de junio de 1556), (4) el tratado de paz de Cateau-Cambrésis celebrado en México el sábado 8 de junio de 1560 con un pregón por las calles de la ciudad, trompetas, atabales y una invitación para que “todos los vecinos tengan luminarias en sus puertas, ventanas y terrados y hagan el regocijo posible so pena de 4 pesos” (ACM, 7 de junio de 1560). El valor simbólico de estas celebraciones se acentuaba cuando se hacían coincidir, por ejemplo, con la fiesta de Santiago por cuanto imprimía un aura de religiosidad a las victorias españolas en el campo de batalla, investía al ejército con la fuerza de la fe e instalaba el triunfo militar en el orden de las creencias.

La proliferación de espectáculos festivos asociados al nacimiento o muerte de los miembros de la familia real, las juras reales, las actividades militares y los festejos propios del calendario festivo de la ciudad y la vinculación que todas esas fiestas tienen con la música, los desfiles, los juegos de cañas y las corridas de toros, obligan a conjeturar que la ciudad no sólo adecuó el espacio hallado para la realización de sus espectáculos, sino que, en algún momento, dispuso de espacios aptos para el juego, la fiesta, la música y la representación.

El asunto de los escenarios adecuados para el espectáculo festivo camina al mismo ritmo que el crecimiento de la ciudad; en efecto, los primeros lugares usados para entretenimiento debieron ser aquellos “espacios hallados” –según la terminología de Beatriz Aracil Varón (*Teatro evangelizador*, 263-268)– en la ciudad como los solares, las calles, las plazas, los altares y la laguna. Sin embargo, a esos espacios pronto se sumaron una serie de sitios construidos *ex profeso* por los españoles con el propósito de que sirvieran como lugar apto para el espectáculo festivo. Sabemos, por ejemplo, que ya en 1526 se había planeado un espacio para escuela de danza (ACM, 30 de octubre de 1526) y que en 1534 se hizo merced de un solar en Chapultepec a Pedro Díaz para construir allí “una casa con jardín para su

recreación”, con la condición de que “no lo venda, ni traspase, ni permute a otra persona, ni se pueda llamar ahora posesión ni gozar de otra prescripción, ni de otro título, ni derecho alguno” (*ACM*, 13 de febrero de 1534). La descripción del bosque que hace Cervantes de Salazar pocos años después confirma que éste era otro de los sitios de recreación de los mexicanos de la primera mitad del siglo XVI:

A media legua, entre las huertas, tiene un bosque, cercado con una muy hermosa fuente de donde viene el agua a la ciudad; llámase Chapultepec. Don Luis de Velasco, Visorrey de esta Nueva España, hizo una casa; sobre la casa, aunque pequeña, muy buena y sobre lo alto del bosque edificó él mismo una capilla redonda, la cosa más graciosa y de ver, que de su tamaño hay en toda la ciudad; tiene sus petriles alrededor, de donde se parece toda la ciudad laguna, campos y pueblos, que verdaderamente es una de las mejores vistas del mundo (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 325-326).

Admitir como espacio de representación toda la arquitectura efímera construida para mostrar algo, obliga a considerar aquellos áreas destinados a las formas públicas de impartir justicia como los cadalsos, los tablados, las horcas y las picotas que –por qué no decirlo– al representar la crueldad se constituían en otra manifestación del regocijo público, en otra forma de espectáculo festivo y de adhesión al poder.

Tener en cuenta la temprana disposición de estos espacios permite conjeturar que al final del siglo XVI, cuando la ciudad se dio a la tarea de construir tablados, corrales y toda la gama de arquitectura efímera destinada primero a la escenificación de Autos y más tarde a comedias, en realidad sólo estaba dando un paso más en el proceso de construcción de espacios adecuados para la representación.

c) Las fiestas de bienvenida

Al hablar de fiestas de bienvenida como una de las manifestaciones de los espectáculos festivos en México se quiere poner de manifiesto que éstas se asocian con la solemne entrada de una autoridad real recién llegada a la ciudad y también con el recibimiento que la urbe hace de noticias venidas de España, con el regocijo asociado al regreso de un virrey luego de una exitosa campaña militar; con la llegada de un jerarca eclesiástico e incluso con la entrada de un miembro de la comunidad en una institución como la Universidad, etc. Respecto de la Universidad, por ejemplo, la pompa de bienvenida a un doctor es uno de los aspectos más estudiados en relación con Nueva España. Enrique González González describe un desfile de doctorado en unos términos que bien permiten figurarse la pompa en la primera época de la Universidad de México:

Según las constituciones ordenaban, el doctorando, una vez aprobado por el maestre escuela de la catedral y habiendo depositado las propinas y los derechos, debía salir de su casa a las tres de la tarde, a caballo, acompañado por todos los doctores, también a caballo, ataviados con ‘borlas y capirote’. Al frente del desfile irían trompetas, chirimías y atabales, ataviados con sus uniformes. Detrás de los músicos, ‘los ciudadanos y caballeros convidados’. A continuación, los bedeles, las mazas, el secretario y el tesorero. Luego de dos en dos los maestros en artes, seguidos por los médicos, los teólogos, los canonistas y legistas, por antigüedad. Enseguida, el doctorando, con los lacayos y pajes de librea que quisiera, con el rector y el decano a sus lados. A sus espaldas un hombre de armas sobre un caballo bien aderezado llevaría las insignias doctorales del candidato en un bastón dorado, y detrás de él iría el padrino con dos caballeros. Pasarían a la casa del maestre escuela para pasar con él por las calles principales. Luego lo devolverían a su casa, así como el candidato, quien pondría sus armas sobre la puerta de su casa. Al otro día, temprano, se repetiría el paseo hacia la catedral, pasando antes por el virrey (“La Universidad”, 295).

Buena parte del espectáculo festivo asociado a las fiestas de bienvenida estaba supeditado a un protocolo acorde con costumbres peninsulares y, para el caso de México, dicho protocolo puede rastrearse a partir de las prácticas registradas en las actas del Cabildo; en ellas se registran el horario y el espacio adecuado para la realización de los espectáculos festivos, el orden de salida en procesiones y desfiles, el itinerario del recorrido, el atuendo y demás obligaciones de los participantes, las penas por la infracción de las normas, etc. Un buen ejemplo de ese protocolo se encuentra en junio de 1557 cuando se atiende a las cartas del Emperador don Carlos y del Rey Felipe recibidas en el Ayuntamiento el 9 de abril. En esa ocasión el Cabildo organizó la fiesta de jura de Felipe II y para tal efecto pidió al virrey Velasco que ordenara la cerebración a la vez que acordó

que el 6 de junio a las 7 de la mañana el tesorero Hernando de Portugal en compañía de regidores, caballeros y vecinos, lleve el pendón real de las casas del Ayuntamiento a la iglesia Mayor, en donde será bendecido por el Arzobispo de la ciudad; acabada la misa la ciudad subirá con el dicho pendón al cadalso que se mandará hacer a la puerta de la iglesia Mayor, y en presencia del virrey, oidores y prebendados se jurará en forma y se alzarán los pendones, correspondiendo al virrey el pendón real, en tanto que un rey de armas ataviado con la cota de don Felipe dirá en voz alta: “Castilla, Castilla; Nueva España, Nueva España; por el rey don Felipe nuestro señor”; después del regocijo se hará una salva de artillería y se volverá el pendón real al Ayuntamiento (*ACM*, 4 de junio de 1557).

La descripción del acta del Cabildo deja ver las distintas etapas del protocolo seguido durante la fiesta: reunión de autoridades, salida del pendón, misa, procesión, subida al cadalso o tablado, juramento, salvas de artillería, desfile de regreso. Junto con los datos protocolarios, las actas muestran la integración de los distintos escenarios usados durante la jura: las casas del ayuntamiento, las calles, la iglesia mayor, la plaza, el tablado. Esta jura se cerró el 7 de

junio con un “regocijo y mitote en la plaza pública” hecho por los indios y con la celebración de “juegos de cañas y fiestas de toros”. El propósito último de estas fiestas era que México, como las grandes ciudades del reino, fuera “escenario para representar y celebrar el poder de la monarquía” (Pérez Samper, “Barcelona, corte”, 141). Las actas no ofrecen mayor dato sobre un asunto de sumo interés como es la intervención indígena en la jura, pero la *Crónica* de Cervantes de Salazar describe algunos de los bailes realizados e incluso los asocia con un volumen perdido titulado *Comentario de la jura del Rey don Felipe*. El cronista, poco afecto a mostrar la función de los indígenas en la vida de la ciudad, señala:

después de comer comenzaban un baile que llaman netotiliztle, danza de mucho regocijo y placer. Mucho antes de la comida tendían una gran estera, y encima de ella ponían los atabales, uno chico que llaman teponaztle, que es todo de una pieza de palo muy bien labrado, hueco y sin cuero ni pergamino por fuera, con cierta mosca o hendedura por lo alto como dije en el *Comentario de la jura del Rey don Felipe*. Tócase con palillos como nuestros atabales, aunque los extremos no son de palo sino de lana o de otra cosa fofa [...] Juntábanse a este baile no mil hombres, como dice Gómara, pero más de ocho mil que estos casi se juntaron en la jura del rey Don Felipe. Iban por sus hileras, según la cantidad de la gente, de a cuatro en cuatro, o de a seis en seis o de a ocho en ocho, o más. Bailaban en corro, unas veces trabados de las manos y otras sueltos, unos en pos de otros [...] algunas veces andan sobresalientes ciertos truhanes, diciendo gracias y contrahaciendo a otras naciones en el traje y lengua, haciendo de borracho, loco o vieja, moviendo de esta manera a risa a los circunstantes. Es más de ver este baile que la zambra de Granada; y si mujeres le hacen, es más gracioso y vistoso (*Crónica*, 293-294).

El protocolo usado durante la jura de Felipe II y los datos referidos más arriba a propósito de fiestas de toros o desfiles permiten valorar el alcance otorgado a determinados espectáculos festivos más allá de la cantidad de referencias registradas en la tabla ya comentada.

En lo que respecta al registro de los espectáculos asociados con la solemne entrada de autoridades, las actas del Cabildo se ocupan primero de la entrada de las Audiencias. La bienvenida a la primera Audiencia comenzó en noviembre de 1528 cuando Juan de la Torre y otros miembros del Cabildo fueron a Veracruz a recibir al presidente Nuño Beltrán de Guzmán y a los oidores (*ACM*, 13 de noviembre de 1528). Un mes después llegaron a México y su entrada fue celebrada con músicos, toldos y arcos (*ACM*, 4 de diciembre de 1528). Muy pronto Nuño de Guzmán comenzó a dar muestras de su crueldad con los indígenas tanto en México como en la conquista de Jalisco y en diciembre de 1530 se anunció la llegada de una segunda Audiencia, encabezada por el entonces obispo de Santo Domingo, don Sebastián Ramírez de Fuenleal.

Casi en todas las sesiones del Cabildo entre diciembre de 1530 y enero de 1531 se tocó el tema de la llegada de la segunda Audiencia pero enfatizando las consecuencias que

tendría el juicio de residencia; de todas maneras, ofrecen datos sobre los preparativos de la bienvenida como el anuncio del 9 de enero de 1531 según el cual se ordenó que “después de comer cabalguen todos los que tienen caballos y mulas para recibir a los señores licenciados Maldonado y Quiroga, oidores de su Majestad, so pena de 5 pesos”.³³

Bernal Díaz informa, sin embargo, que “primero llegaron a México los oidores que viniese el obispo de Santo Domingo, y se les hizo dos grandes recibimientos, así a los oidores que vinieron primero como al presidente que vino de ahí a pocos días [octubre de 1531]” (*Historia*, 741).³⁴

Después de las Audiencias, los recibimientos que más llaman la atención son los hechos a los dos virreyes de la época: Antonio de Mendoza en 1535 y a Luis de Velasco en 1550.

Antonio de Mendoza era miembro de una aristocrática familia castellana y su entrada en la ciudad reúne todos los ingredientes del espectáculo festivo de la época. Nombrado virrey en abril de 1535, entró en la ciudad hasta finales de noviembre de ese año, pero desde que se supo de su nombramiento, el Cabildo se dio a la tarea de hacer preparativos: lo primero que se hizo fue ordenar que los regidores Gonzalo Ruiz y Francisco Manrique lo recibieran (*ACM*, 20 de agosto de 1535) y pagar 60 pesos de oro a algunos cantores para que ofrecieran “chansonetas, música e invención” (*ACM*, 25 de agosto de 1535). Luego se encargó a Ruy González hacer arcos de bienvenida y organizar tanto la fiesta de los españoles como la fiesta de los indígenas (*ACM*, 27 de agosto de 1535), uno de cuyos actos centrales era salir al encuentro del virrey para besarle las manos, honor que recayó en los regidores Gonzalo Ruiz y Juan de Mancilla (*ACM*, 2 de octubre de 1535). Dos días antes de la entrada del virrey se ordenó comprar sendas caperuzas de color para los trompetas que sacaría la ciudad y el oidor Francisco Serrano señaló que, si no se daba una colación era mejor no hacer bienvenida (*ACM*, 12 de noviembre de 1535). El tema de la colación se solucionó un día antes de la llegada del virrey cuando, junto con ésta, se ordenó hacer vestuario para las trompetas, pagar más atabales y vestir adecuadamente tanto a los señores regidores que acompañarían al virrey en su desfile, como a los jugadores de cañas y toros que estarían en la plaza para las diversiones.

³³ Si uno compara esta multa con los 25 pesos de oro con que cuatro meses después se amenazó a los miembros de los oficios mecánicos que se negaran a salir en la procesión de Corpus, bien se puede afirmar que el Cabildo no mostró interés en organizar una bienvenida y además excusó la ausencia de la ciudad en ese recibimiento.

³⁴ Quizá convenga señalar que Bernal Díaz afirma haber sido felicitado por el presidente de la segunda Audiencia por haber roto los hierros con que se marcaba indígenas (835) y quizá su alusión a los dos recibimientos es sólo una expresión de agradecimiento.

Sobre el recibimiento de Luis de Velasco en noviembre de 1550, las actas del Cabildo ofrecen pocos datos, escasez justificada quizá por el hecho de que la ciudad lamentó mucho la salida del virrey Mendoza. En efecto, un mes antes de la llegada de Velasco, el regidor Francisco Vázquez de Coronado propuso suplicarle al virrey Antonio de Mendoza que si tenía posibilidad de elegir entre irse al Perú y quedarse en la Nueva España, optara por quedarse en México (*ACM*, 3 de octubre de 1550). Las razones esgrimidas para elevar tal súplica fueron los peligros propios que para la salud del virrey tendría un viaje tan largo, su experiencia en el gobierno de México y el mayor servicio del rey; sin embargo, no debe olvidarse que ya para esa época el tema del compadrazgo entre los funcionarios ya era bastante común (Porrás Muñoz, *El gobierno*, 59).³⁵

Hasta aquí se ha presentado la actividad del Cabildo y la ciudad en la organización de espectáculos festivos destinados a enaltecer la entrada de una autoridad o una noticia. Sin embargo, no siempre la ciudad estuvo dispuesta a organizar bienvenidas, sino que, en algunos casos, obró en sentido contrario, exigiendo al rey que se prohibiera una entrada a la ciudad e incluso obstaculizando un acceso o amenazando con tomar represalias como sucedió el 27 de agosto de 1529 cuando, según las *Actas del Cabildo*, se decidió pedir al rey que prohibiera la entrada de Hernán Cortés en Nueva España porque su presencia causaría problemas.

Quizá el caso más sonado a este respecto sean los reparos hechos en el Cabildo contra la entrada de Hernán Cortés con el título de Marqués del Valle de Oaxaca. En efecto, cuando Cortés llegó a las costas de Veracruz dice Bernal Díaz que “se le hizo rescibimiento”, pero cuando llegó a la ciudad de México el recibimiento que se le hizo no fue “tanto como solía” (*Historia verdadera*, 745). Era de esperar que no se prepararan fiestas pues en el acta del 27 de agosto de 1529 se advierte que el Cabildo acordó escribir al rey para que impidiera regresar a Cortés, entre otras cosas porque su presencia en Nueva España “causaría problemas”. Semejante requerimiento se enmarca superficialmente en una serie de solicitudes que buscaban reglamentar la participación en procesiones y desfiles; limitar el poder de la Iglesia en lo que hace a la administración de los indios; dotar a la ciudad de un escudo de armas y proveer a México de la autonomía suficiente para que su Cabildo nombrara alférez para el Paseo del Pendón (*ACM*, 27 de agosto de 1529). De fondo,

³⁵ Sobre la muerte de Antonio de Mendoza, en Perú, en 1552, dice Díaz del Castillo que “quiso Dios llevarle para su santa gloria; y de su muerte se hizo gran sentimiento, y tuvieron mucha razón, porque lo que vimos cuando era visorrey en la Nueva España la gobernó muy bien y es digno de su muy loable memoria por sus muchas virtudes” (*Historia verdadera*, 840).

obstaculizar la llegada de Cortés a la ciudad no era más que una expresión de la rivalidad entre el Marqués del Valle y Nuño de Guzmán, a la sazón presidente de la Audiencia.

Treinta y cinco años después –al finalizar el periodo del cual se ocupa esta tesis–, un desfile de bienvenida será la ocasión para plantear abiertamente la disputa entre los funcionarios españoles y los criollos. El momento fue la llegada del visitador Jerónimo de Valderrama en agosto de 1563.

El virrey, según era la costumbre, se dispuso a salir a su encuentro acompañado de los caballeros principales de la ciudad, pero Martín [Cortés] inexplicablemente rechazó, sin decirselo, su invitación y se adelantó por la calzada de Ixtapalapa seguido de su paje de lanza, dio la bienvenida al Visitador y regresó con él donde lo esperaba el séquito de Velasco. Don Luis, imposibilitado de reprocharle a Cortés haberse adelantado, halló pronto una manera de castigarlo en público sin que su autoridad sufriera quebranto, y con su secretario Turcios mandó decirle que su paje debía retirarse de la comitiva, pues a nadie le era permitido mostrar insignia alguna llevando la Audiencia el estandarte real. La guerra estaba declarada... (Benítez, *Primeros mexicanos*, 182).

Sin paje y sin insignia en un desfile de bienvenida, la imagen del segundo Marqués del Valle se vería opacada, por lo que se dispuso a defender su derecho, si era el caso, con la espada. Velasco y Cortés discutieron, y Valderrama tuvo que terciar a favor del Virrey. Al llegar a la ciudad, luego de los homenajes y cuando Velasco creía haber ganado la partida, el Visitador Jerónimo de Valderrama decidió no vivir en las casas reales como era usual, sino en casa de Alonso de Ávila, con lo cual abiertamente mostraba estar del lado del partido criollo, protagonista de la insurrección de 1566 (Porrás Muñoz, *El gobierno*, 303). Si alguien tenía dudas de la cercanía de Valderrama con los criollos, él mismo se encargó de disiparlas pues en diciembre de 1563 nombró a Martín Cortés –conocido como “el bastardo”, por ser hijo de doña Marina– alguacil mayor de la ciudad (*ACM*, 31 de diciembre de 1563).

El espectáculo festivo es la reunión de un protocolo jerarquizado y unos intentos populares por subvertir ese orden; en el espectáculo festivo se ponía de manifiesto el contraste entre el protocolo que marcaba las jerarquías y la inversión que hacían los habitantes de la ciudad de esa etiqueta: se organizaban corridas de toros pero a la vez se castigaba al público por el uso de púas e incluso por la muerte del animal, se organizaban torneos y juegos de cañas, pero a la vez se prohibía el porte de espadas o lanzas, se organizaban desfiles de indios para darle brillo y hacer multitudinarias las ceremonias pero de vez en cuando salía algún espontáneo disfrazado, haciendo gestos, provocando la risa razón por la cual se prohibieron máscaras y disfraces en las ocasiones festivas.

En Corpus de 1564, ya los espontáneos disfrazados que hacían gestos y provocaban la risa del público en medio de los desfiles, no fueron admitidos como tales, sino que el Cabildo de la ciudad entró a regular su participación disponiendo “premiar con una joya al oficio que sacara la mejor invención” (*ACM*, 5 de mayo de 1564). En adelante, todos los años, el Cabildo se encargaría de premiar esa “invención”, además de organizar el tablado, comprar las libreas y contratar a los músicos, pero ese ya es otro asunto. Por ahora, baste con decir que el espectáculo festivo en México no sólo era una manera de celebrar la pertenencia al Imperio, sino que era también la manera de mantenerlo vivo y unido a través de la función de control social que más tarde cumpliría el teatro.

CAPÍTULO TRES: REPRESENTACIÓN Y TEATRALIDAD EN LAS FIESTAS “SOLEMNES”

Al estudiar la relación entre la teatralidad y la fiesta se mostró que una forma sencilla de dividir los tipos de fiesta realizados en la ciudad durante el siglo XVI es distinguir entre fiestas “solemnes” y fiestas “repentinias”. Las fiestas solemnes obedecían a ciclos regulares, por ejemplo, el calendario litúrgico o el calendario santoral. Las fiestas repentinias no eran regulares, sino que obedecían a eventos “repentinos” cuya celebración era ordenada por la Corona o por las autoridades de la ciudad, como la llegada de un jerarca, una muerte, un triunfo en el campo de batalla, el traslado de reliquias, la inauguración de un templo, etc.

En esta parte se propone el análisis de los rasgos de teatralidad que se encuentran en las dos fiestas solemnes más importantes de la ciudad: San Hipólito y Corpus Christi. Si bien a primera vista se trata de dos fiestas religiosas, lo cierto es que la primera es una fiesta civil y la segunda una fiesta religiosa, aunque sabemos que el límite entre lo uno y lo otro era difuso.

A. San Hipólito: el “Paseo del Pendón” y la propaganda política

El 13 de agosto la Iglesia Católica celebra a San Hipólito³⁶ y los mexicanos conmemoraban la caída de Tenochtitlán con un solemne desfile llamado “Paseo del Pendón”. La primera relación completa del Paseo del Pendón se publicó en latín en 1579 como parte de una amplia narración hecha por fray Diego Valadés (*Retórica cristiana*, 467-469), en la que se comentaba la llegada de los primeros religiosos a la ciudad.

³⁶ San Hipólito es el único antipapa venerado por la Iglesia Católica y su fiesta se celebra junto con el papa al cual se opuso, San Ponciano. Hipólito era un reconocido intelectual cercano a otra corriente teológica llamada “subordinacionismo” y opuesto a la teología del “modalismo”. El subordinacionismo sostenía que el Hijo es inferior al Padre y está subordinado, el modalismo sostenía que las tres personas divinas eran tres manifestaciones o ‘modos’ de Dios. Durante el siglo III, en tiempos del emperador Maximino de Tracia, la persecución contra la Iglesia castigó a todos los fieles cristianos sin distinguir entre quienes obedecían al papa y quienes cuestionaban su autoridad. En ese contexto Hipólito reconoció su error, obedeció al papa y pidió a sus seguidores que hicieran lo mismo, razón por la cual fue martirizado junto con el papa (Butler, *Lives of the saints*, 315-316).

En recuerdo de la caída de Tenochtitlán y la llegada de conquistadores y religiosos, el Cabildo de México organizaba todos los años dos desfiles que salían de sus casas, recorrían la calle de Tacuba hasta la iglesia de San Hipólito y retornaban al punto inicial. El primer desfile, guiado por luminarias, se hacía en la víspera, el 12 de agosto y estaba amenizado por “cantores acompañándolos con flautas, trompetas, cítaras y todo género de instrumentos músicos” (Valadés, *Retórica cristiana*, 469). El segundo desfile, en el cual participaba prácticamente toda la ciudad, se hacía en las primeras horas del día 13 y era el punto de partida para banquetes, juegos de cañas y sortijas, corridas de toros, carreras de caballos y demás juegos señoriales, pero “el símbolo central de la fiesta era un pendón o estandarte con los escudos de armas de la ciudad de México y de la monarquía española que representaba la victoria de Cortés sobre los mexicas y la sujeción de la ciudad a la corona” (Rubial, *La plaza*, 52), de hecho, Valadés sostiene que, aun en su época, durante el paseo “llevan el mismo pendón con que fue capturada la ciudad” (*Retórica cristiana*, 467).

Si bien el desfile desde el principio se asoció con la fiesta de San Hipólito, lo cierto es que entre su primera realización y el día en que la ciudad tuvo reliquias del santo pasaron varios años (*ACM*, 23 de agosto, 14 de septiembre, 5, 8 y 16 de octubre de 1571), de la misma manera que pasaron varios años entre el primer desfile del pendón y el día en que la ciudad contó oficialmente con un escudo de armas que incluía la inscripción *non in multitudine exercitus consistit victoria, sed in voluntate Dei*, “la victoria no consiste en la multitud del ejército sino en la voluntad de Dios” (*ACM*, 18 de junio de 1540).

Estudiar las características del Paseo del Pendón en busca de antecedentes del teatro novohispano implica tener en cuenta, al menos, dos asuntos: en primer lugar, que la conjunción del Paseo del Pendón y la fiesta de San Hipólito muestra, entre otras cosas, cuán difícil es “distinguir un ámbito religioso y otro civil en la Nueva España del siglo XVI, porque si bien existen asuntos de competencia eclesiástica y asuntos de competencia civil, las dos esferas se tocan y se influyen constantemente” (Escalante y Rubial, “El ámbito civil”, 413). En segundo lugar, que el estudio de los desfiles es quizá uno de los aspectos de lo que Alfredo Hermenegildo planteó como la “desteatralización” de la historia del teatro, en el sentido de que ella implica plantear la historia del teatro superando el análisis de textos dramáticos y la puesta en contexto de las representaciones (“Historia desteatralizada”, 65-73).

Si durante la primera mitad del siglo XVI institucionalmente se comienza a hablar de una actividad que rompe la cotidianidad y en la que se armonizan, con un mismo propósito, la preocupación por la decoración, la indumentaria, el entorno sonoro, el orden de aparición

y la disposición del público, entonces es posible rastrear en el “Paseo del Pendón” un seguro antecedente de la actividad teatral en México.

a. Origen de la fiesta

Desfile con pendones o estandartes es una costumbre con referentes antiguos y medievales asociada, por ejemplo, al prestigio de un dios, un señor o una ciudad, a la protección ofrecida a una mesnada, a un triunfo en batalla o a la obediencia a una nación.³⁷ En los desfiles, el pendón era objeto de reverencia por los privilegios asociados a él; su presencia era motivo de orgullo o afrenta; en contextos guerreros eran objetivo militar y si caían en manos enemigas salvarlos era significativo. En el contexto de la conquista de México, el Paseo del Pendón fue la fiesta civil más representativa de la ciudad por cuanto, al enarbolar el estandarte, se recordaba la caída de Tenochtitlán y se enaltecía a los herederos de los privilegios asociados a esa victoria.

En las actas del Cabildo la primera referencia completa al Paseo del Pendón se encuentra el 14 de agosto de 1528 cuando se ordenó organizar el paseo pagando 5 pesos y 4 tomines a Juan Franco por tafetán colorado, 6 pesos a Juan de la Torre por tafetán blanco y 7 pesos a Martín Sánchez por los cordones y la hechura. Estos detalles evidencian el colorido y la riqueza de la fiesta y, lo que es más importante, muestra que desde su origen el Paseo del Pendón se identificó con una obligación colectiva. Quizá ese primer pendón elaborado por indicación del Cabildo sustituyó al usado en los primeros paseos el cual era, al parecer, un banderín con la estampa de la virgen María traído por Hernán Cortés y conservado por años en la iglesia de San Hipólito (Torquemada, *Monarquía indiana*, t. 2, 392).

Si bien esta es la primera noticia sobre la fabricación del pendón de la ciudad, posiblemente el deseo de estrenar bandera se debió a que ese año la administración de Nueva España quedó en manos de la primera Audiencia, con lo cual las prerrogativas de los conquistadores durante la fiesta comenzaron a ser cuestionadas. El pendón rojo y blanco, hecho durante la primera Audiencia, fue sustituido en 1532 por la segunda Audiencia. De nuevo, Juan de la Torre fue el encargado de comprar damascos de colores (*ACM*, 2 de agosto de 1532). Dos semanas más tarde le pagaron a Baltasar de Cazaya “sedas de colores y otros

³⁷ Desde la antigüedad los desfiles se realizaban en fiestas organizadas por cofradías para recordar eventos importantes; así, por ejemplo, sabemos que en la Roma antigua la cofradía de los mercaderes (*collegia Mercurialium*) organizaba las fiestas de Mercurio en mayo para recordar la consagración del templo del dios. Para el caso de la Edad Media en España el *Poema de Mio Cid* registra: “Mio Çid Ruy Diaz por Burgos entrava, / en su compañía sessenta pendones [...]” (vv. 15-16).

artículos” que dio para el estandarte. En 1540 se mandó hacer un nuevo pendón “para el Ayuntamiento, de damasco verde y colorado, con las armas de la ciudad (ACM, 18 de junio de 1540).

El origen del Paseo del Pendón se asocia con el desfile hacia una ermita edificada en el lugar que evoca la huida española durante la Noche Triste. Casi todos los cronistas se ocupan de ese acontecimiento subrayando en él un cierto dramatismo asociado con tres imágenes claves para los textos sobre la conquista: la dificultad de la conquista, la superioridad numérica del adversario y la fortaleza del conquistador español para enfrentar la adversidad: la segunda Carta de Relación de Hernán Cortés señala que “llegados al dicho aposento, nos fortalecimos en él, y allí nos cercaron y tuvieron cercados hasta la noche sin no dejarnos descansar una hora. En este desbarato se halló por copia que murieron ciento y cincuenta hombres y cuarenta y seis yeguas y caballos y más de dos mil indios que servían a los españoles” (*Cartas de relación*, 281-282). Según Bernardino de Sahagún el lugar se llamaba Otonteocalco (*Historia general*, 1186) y Bernal Díaz del Castillo asocia tal sitio con un lugar de peregrinaje llamado Nuestra Señora de los Remedios: “En aquel cu e fortaleza nos albergamos, y se curaron los heridos, y con muchas lunbres que hizimos, pues de comer ni por pensamiento; y en aquel cu y adoratorio, después de ganada la gran çibdad de México, hizimos una iglesia que se dize Nuestra Señora de los Remedios, muy debota, y van agora allí en romería y a tener novenas muchos vezinos y señoras de México” (*Historia verdadera*, 355-356).

Francisco Cervantes de Salazar ofrece más datos sobre el origen de la ermita, la iglesia de San Hipólito y la relación de ésta con el desfile; después de comentar la manera en que el ejército español emprendió la huida en la Noche Triste, el autor muestra cómo los conquistadores estuvieron a punto de ser derrotados, cómo perdieron muchas de las riquezas que habían sustraído de la ciudad y cómo en Puente de Alvarado tuvieron numerosas bajas:

Edificaron luego los nuestros una iglesia, en memoria y conmemoración de aquella tan insigne y nunca oída victoria, a Sant Hipólito, en aquella parte y lugar donde saliendo los nuestros de México, murieron dellos más de seiscientos, a la mano derecha de la calzada saliendo de la ciudad, aunque, como tengo atrás dicho, donde los más murieron, que es un poco antes de la misma calzada, un conquistador edificó una ermita. Ambos templos están hoy en pie aunque mal reparados. Acostumbra casi desde entonces el Regimiento y Cabildo desta ciudad sacar el estandarte la víspera de este sancto y el día siguiente por la mañana, con la mayor pompa y autoridad que puede; sácanle los Regidores por su orden aunque por merced particular de Alférez, le sacó una vez Rodrigo de Castañeda. Acompañanle el Visorrey, Audiencia, Arzobispo y Obispos que al presente se hallan, con todas las demás personas principales de la ciudad. Sácanle de las

casas del Cabildo e vuélvenle a ellas. Hay misa cantada y sermón aquel día, e yo he predicado algunas veces (*Crónica*, 759-760).

El interés del testimonio de Cervantes de Salazar radica en que su crónica es una celebración contratada por el Cabildo de México para elevar la fama de los conquistadores y vecinos de la ciudad a la altura de Hernán Cortés (*ACM*, 24 de enero de 1558; 14 de abril y 4 de junio de 1559; 17 de agosto de 1572). La cercanía entre los testigos y el cronista permite encontrar matices que otros testimonios de la época no ofrecen; por ejemplo, Cervantes de Salazar comenta que fue Juan Tirado quien, en medio del espanto del combate, le prometió a San Acacio que si le salvaba la vida construiría una capilla para celebrar misa por las víctimas del desastre. Dice el cronista que esa capilla es la que “hoy llaman de los mártires”, donde después “algunos conquistadores han hecho decir misas, aunque no tan continuamente como Juan Tirado”. El pasaje dedicado por Cervantes de Salazar a la capilla señala que ésta se encuentra “cerca de otra iglesia, junto a la calzada que se dice San Hipólito, la cual, como ya está dicho, se edificó en memoria de la toma de México, porque aquel día los cristianos, como después se dirá, a cabo de más de ochenta días la tomaron, rindieron y sujetaron” (*Crónica*, 496).

Otros informantes manifiestan que el constructor de la ermita fue Juan Garrido, quien aparece en el Cabildo en 1524 primero como portero y luego como guarda del agua que venía de Chapultepec (*ACM*, 28 de agosto de 1524). Garrido fue un soldado de bajo rango que no figuró en las crónicas de Cortés, Bernal, Cervantes, Sahagún ni Dorantes y cuya función en el Cabildo era llamar a los regidores el día de sesión y “poner la mesa e bancos” en donde se reuniría el Cabildo. Sobre la historia de la ermita dice Porras Muñoz:

Esta iglesia tuvo su origen en una ermita que construyó el conquistador Juan Garrido, que ya se menciona el 8 de marzo de 1524 al señalar el lugar que tenía una huerta de Hernán Martín. La ermita estaba dedicada a los que en aquel lugar perdieron la vida al ser expulsados los españoles y sus aliados de Tenochtitlán, por lo que fue llamada “ermita de los mártires”; más tarde se incorporó esta devoción a una capilla del templo de San Hipólito. Éste no parece haber tenido capellán fijo hasta el 30 de agosto de 1584, cuando fue nombrado el que ya lo era del Cabildo, el padre Bernardino de Albornoz, al cual se le fijó la obligación de celebrar la Santa Misa los domingos y demás fiestas de precepto. Desde entonces parece que quedaron unidas la capellanía del Cabildo y la de San Hipólito (*El gobierno*, 130).

Más allá de que la ermita se asocie con la Noche Triste y sea obra de Juan Tirado o de Juan Garrido, conviene subrayar que primero se relacionó con una acción de gracias por un favor divino y más tarde con la figura de San Hipólito; en los dos casos fue construida y mantenida

por las autoridades de la ciudad, sólo después de 1528 fue referente para el Paseo del Pendón y desde 1532 era referente obligado tanto para el desfile, como para la fiesta asociada al acontecimiento. Dice Diego Valadés:

Ese templo fue construido en honra del citado santo y allí también se está levantando ahora un hospital. Y en ese día se verifican tantos espectáculos y juegos, que no puede decirse nada más en corridas de toros, y en lazar [reses y potrancas], a lo cual se añaden los adornos de todos los nobles mexicanos. Esos adornos son los más preciosos del mundo; tanto en el vestuario de los hombres y mujeres, como en los paños y tapices con que se cubre los caminos y las casas (*Retórica cristiana*, 467 y 469).³⁸

Tenemos entonces que la caída de Tenochtitlán se asocia con la construcción de una ermita y con la fiesta de un mártir, que el Paseo evoca el sacrificio de los mártires y la superioridad de un ejército triunfante, que en la fiesta coexisten lo religioso y lo político y que los eventos organizados son similares a otras fiestas novohispanas.

Admitir que el Paseo del Pendón es una fiesta otorga al evento carácter especial: la repetición periódica convierte al desfile en una manera de organización del tiempo, de establecer periodos y ver los cambios entre el pasado y el presente; implica también admitir que el Paseo del Pendón es un tiempo de excepción en donde la evocación de un evento rompe la cotidianidad de la ciudad, y que el paseo en sí mismo ayuda a distinguir las diferencias que hay entre el tiempo de lo cotidiano y el tiempo de la fiesta siendo ésta una metamorfosis de la cotidianidad. Ver el Paseo del Pendón en esos tres planos, es decir, como una fiesta, supone admitir que el cambio es una de sus características fundamentales y que aun cuando la superficie se presente como idéntica, lo cierto es que cada realización –igual que en el teatro– tiene sus propias vicisitudes, al menos porque una cosa es desfile planeado y otra el desfile realizado.

Durante los primeros cuarenta años de vida novohispana, el Paseo del Pendón se explica con mayor claridad por su relación con otras celebraciones civiles encabezadas, en buena medida, por los conquistadores. Cuando estos promovían y participaban de las fiestas mostraban su grado de adhesión a las tradiciones y leyes españolas; simultáneamente ponían de manifiesto sus diferencias respecto a los indígenas y su distinción respecto a las recién establecidas burocracias españolas, de hecho, las rígidas jerarquías de los desfiles no son otra

³⁸ A partir de 1567 el lugar a donde se hacen las procesiones de la ciudad se asocia con el convento, el albergue y el hospital psiquiátrico construido por Bernardino Álvarez y auspiciado por el arzobispo Montúfar quien “apoyó la iniciativa de Bernardino extendiendo otra licencia el 28 de enero de 1567, mediante la cual ordenó que la nueva construcción se levantase en el terreno adyacente a la ermita y que la advocación del hospital fuese San Hipólito” (Fierros Millán, *El hospital*, 24).

cosa que la exaltación de esas diferencias, criterio que se usaba, por ejemplo, para exigir lugares de honor en estos eventos (*ACM*, 16 de agosto de 1563).

Con el Paseo del Pendón en estos primeros años, los conquistadores mostraban que estaban por encima de las autoridades indígenas por haberlas derrotado, pero se sabían iguales a ellos por haber compartido la experiencia de la guerra. Respecto de las autoridades españolas recién llegadas, los conquistadores se consideraban diferentes por haber ganado su posición en la sociedad por la fuerza de las armas, pero se consideraban iguales a ellos por tener un común origen español. El Paseo del Pendón sirvió en los primeros años para subrayar las diferencias, pero el carácter excluyente de la fiesta hizo que, sólo en un par de lustros, el prestigio del Paseo decayera hasta el punto de ser un motivo de conflicto en la sociedad novohispana.

b. Organización del desfile

Fuese suntuosa o modesta, la cuestión está en advertir que una fiesta como el Paseo del Pendón es un acto político, un ritual civil que garantiza la entrada a una sociedad y la plena participación en la cotidianidad de una ciudad. Tras el ritual civil del Paseo del Pendón se esconde una compleja red de intereses que puede ser descrita pensando en los costos de la fiesta, la pompa, los protagonistas y los disidentes.

Los libros de cuentas permiten establecer sin lugar a dudas el monto de los recursos requeridos para la fiesta de San Hipólito, el origen y los destinos de esos recursos e incluso los nombres y la calidad de las personas beneficiadas con el negocio de la organización del Paseo. En esos libros lo primero que salta a la vista es que antes de 1532 el aporte monetario del Cabildo se destinaba sin mayor precisión a los “gastos del pendón y su colocación” (*ACM*, 14 de agosto de 1528)³⁹, pero a partir de ese año se dispuso, por ejemplo, destinar una parte del gasto al salario del alférez, otra parte a los músicos y otra entre quienes participaban en la organización.⁴⁰

³⁹ En esa ocasión se libraron para la fiesta 40 pesos y 5 tomines de oro por el gasto del pendón y su colocación el día de San Hipólito. Se repartió este libramiento entre Juan Franco, Juan de la Torre, Pedro Jiménez, Martín Sánchez, Diego de Aguilar y Alonso Sánchez.

⁴⁰ Según las *ACM*, el 9 de agosto de 1532 se pagaron 25 pesos de oro de tepuzque al alférez Diego Hernández, el 1 de agosto de 1533 se pagaron 10 pesos de oro de tepuzque a dos esclavos de Antonio de Carvajal –alcalde ordinario– llamados Juan y Pedro “por el trabajo que habían de hacer en los festejos de San Hipólito”, y el 17 de agosto de 1534 se pagaron 8 pesos de oro de tepuzque a los músicos que llevaron sus trompetas al Paseo.

La nueva manera de distribuir los recursos de la fiesta, no sólo se asocia con la llegada del primer virrey, sino que pone de manifiesto que en la organización de la fiesta están participando hombres de, al menos, tres condiciones diferentes: conquistadores, músicos y esclavos. En 1540, el paseo incluye dos nuevos gastos, las sedas para los atuendos y la comida (*ACM*, 3 de septiembre de 1540); estos gastos sumaron 212 pesos y el beneficiario del negocio de las sedas fue un comerciante llamado Francisco de Olmos, quien ese año era el mayordomo de la ciudad y años atrás había sido alcalde de los sastres (Porrás Muñoz, *El gobierno*, 21). En 1542 de nuevo los gastos en la fiesta se disparan y esta vez se registra que se gastaron 12 pesos de oro de tepuzque en “trompetas y atabales” (*ACM*, 30 de junio de 1542).

En los 16 años siguientes parece que los gastos en la fiesta del pendón se estabilizaron alrededor de los 25 pesos de oro y en las reuniones del Cabildo sólo se registra dar “lo acostumbrado”, “la ayuda”, lo de los “gastos” del Paseo del Pendón, pero sin mayor detalle al respecto. Durante estos 16 años sólo hay dos momentos en los que se estipula el gasto: en 1549 se manda al mayordomo “comprar la manta para las libreas” (*ACM*, 15 de julio de 1549) y en 1558 se señala que “atendiendo a las quejas de los alférez que sacan el pendón el día de San Hipólito y a las trompetas y atabales que deben ir el dicho día, por el poco salario que reciben, se consultó lo anterior con el virrey don Luis de Velasco y se acordó que el salario del alférez sea de 60 pesos de oro de minas y se libre de los propios de la ciudad; en lo que toca a los trompetas y atabaleros, el mayordomo pagará de los propios el salario que se les fije” (*ACM*, 8 de julio de 1558). En el siguiente lustro los gastos del Paseo del Pendón se estabilizan alrededor de los 100 pesos de oro de minas.

El aumento del salario del alférez –cuyo primer beneficiario fue Antonio de Carvajal–, de los músicos y en general de la inversión en el Paseo del Pendón coincide con la llegada de Manuel de Villegas al puesto de alcalde ordinario, dato éste que cobra relevancia por ser el primer funcionario nacido en México que ocupa el cargo de alcalde ordinario de la ciudad (*ACM*, 1 de enero de 1558; Porrás Muñoz, *El gobierno*, 473-475) y por haber sido el oficial encargado de aprehender a los implicados en la conjura del marqués del Valle en 1566 (Suárez de Peralta, *Tratado*, 187-189).

En relación con los gastos dedicados al Paseo del Pendón se puede concluir que la llegada de los virreyes y la participación de un par de funcionarios son factores determinantes para que el Cabildo se decida a invertir más en una fiesta y, por tanto, a hacerla más esplendorosa. También es posible mostrar que, en su nivel más elemental, el

Paseo del Pendón es una de las fiestas que ayudan los músicos a ganarse la vida y que, por tanto, dinamiza el desarrollo de actividades artísticas de la ciudad.

Los datos sobre los gastos del Paseo del Pendón adquieren mayor relieve cuando se los pone en diálogo con temas como el lujo asociado a la fiesta, el grado de participación de las personas y los alegatos de quienes no asisten. En ese orden de ideas, el Paseo del Pendón era la oportunidad para que la ciudad mostrara el creciente refinamiento de sus costumbres a través, por ejemplo, del esmero con que se ocupaban de la indumentaria apropiada para la ocasión, la organización de juegos, luminarias y actividades artísticas.

En el siglo XVI la indumentaria forma parte de un complejo más amplio relacionado con la idea de “ropa” que incluye también las posesiones, las alhajas o a todo aquello asociado con los atavíos que ofrecían el máximo de lujo a una fiesta. En algunas ocasiones se habla de la “ropa” para señalar “los toldillos” (*ACM*, 18 de septiembre de 1537) del día de San Hipólito, es decir “ropa” como sinónimo de la decoración del evento y también de la indumentaria propiamente dicha o de los trajes acordes para unas ocasiones que siempre eran propicias para la ostentación.⁴¹

⁴¹ La importancia de la indumentaria es tal que en 1562 el Cabildo y la Audiencia promovieron la llamada “pragmática del lujo” (*ACM*, 6 y 10 de julio de 1562) con el propósito de reglamentar el uso de atuendos ostentosos o de lujos inapropiados a la condición de cada persona durante los días de fiesta. Dos documentos de diciembre de 1525 elaborados por el escribano Juan Fernández del Castillo dan cuenta del contenido de un equipaje extraviado por un habitante de México al pasar por Cozumel. El interés de estos documentos radica en que muestran el equipaje con el que se movía un español al llegar a la ciudad. Dice el escribano que a Pedro Valenciano se le extraviaron, entre otras cosas, “una capa negra traída de paño, otra capa color de pasa de ferrete, un sayo verde oscuro con un revete de carmesí colorado, otro sayo de paño canelado sin mangas, un jubón verde de damasco y otro jubón de fustán orchado, dos pares de calzas, las unas verdes y las otras amarillas, otro sayo de color de pasas, ratonadas las haldas, un par de borceguies, dos gorras, una granada y otra negra, dos paños de manos, ocho pañizuelos de narices, una loba de estameña, unas faldillas de paño amarillas, dos sayuelos de mujer de terciopelo, una camisa ancha con un cabezón de hilo de oro, una faja de raso, un ceñidor de tafetán, tres pares de xerevillas de mujer, unos chapines colorados, un toldo grande, nuevo de la Nueva España, otras faldillas traídas, una paila, un paño de ciento cincuenta agujas, un cepillo de oro, dos brazos de ballesta, cuarenta herraduras, cuatrocientos clavos de herrar, dos petacas chiquitas de algodón de Nueva España con ciertas menudencias dentro... y otras tres cajas...” (Millares y Mantecón, *Índices*, 90-91). El mismo escribano registró el 20 de marzo de 1527 que Juan Porras y Juan Guzmán reconocen deber al bachiller Alonso Pérez noventa y cinco pesos oro de un resto de ciento cincuenta en que el último le había vendido un caballo de color “vayo melado, ensillado y enfrenado”, en prenda de lo cual le hacen entrega de rosario. La descripción que el escribano hace de dicho rosario es interesante aquí por cuanto caracteriza una alhaja de la época: “un rosario de cuentas de oro, gordas como nueces pequeñas, en que hay cincuenta piezas con seis pedrones de oro de cabezas de tigre, hecho de mano de indios, e más cinco carnieles de oro, de obra de indios, e más cinco jarritas de oro de la misma obra, e más una calderita de oro e más una pieza de oro, el cuerpo de águila y la cara de indio, con diez pinjantes, que pesan [blanco en el documento]” (*Índices*, 123). Sobre el lujo en época dice Pilar Gonzalvo: “Al menos desde el siglo XVI se inició la publicación de críticas en contra del lujo excesivo; y también a partir de la misma época se impuso la necesidad de definir lo que era excesivo, y por tanto pecaminoso. La explicación teológica del primer mandamiento advertía que era grave falta poner la confianza en «las criaturas y en los favores y valías del mundo». Era, además pecado de soberbia enorgullecerse por «cosas vanas o indignas de gloria, como la hermosura del rostro, gentileza de cuerpo, atavíos de la persona, acompañamiento de criados, riquezas, linaje, u otras cosas semejantes, que son de poca sustancia». Y cuando el orgullo se manifestaba en despilfarro de las

En lo que respecta a la indumentaria propia del Paseo del Pendón, lo común era que el Cabildo encargara la compra de sedas de colores, telas de distintas clases o vestidos para que fueran usados por quienes formaban la comitiva principal del Paseo; a veces, las actas del Cabildo sólo ofrecen el nombre del encargado de hacer estas compras y los montos asignados⁴² y en otras ocasiones se especifica el tipo de adquisiciones: damascos, tafetán, paños, sayos, gorras de terciopelo, enaguas, camisas, etc.

Las diversas alusiones a la indumentaria usada en el Paseo del Pendón no sólo remiten al atuendo de los participantes, sino que muestran cómo el atuendo es un factor de distinción de los grupos sociales que se encuentran en el paseo: las libreas “mitad verdes y mitad anaranjadas” (*ACM*, 18 de junio de 1540) usadas por el gremio de los zapateros en 1540, las “libreas para caballeros” (*ACM*, 7 de mayo de 1545), las “libreas de manta pintada” (*ACM*, 18 de abril de 1555) o las hechas con “paños de colores” (*ACM*, 6 de junio de 1556) de acuerdo con el lugar de cada caballero en el desfile, todas ellas además de ser una forma exterior de distinción, son una manera de hacer públicos los privilegios de que está revestido quien lleva determinada librea.

De la misma manera, cuando los recursos son pocos, el Cabildo no tiene ningún pudor en eliminar el gasto en libreas⁴³ o, lo que es más significativo, postergar su adquisición para el momento en que se cuente con los recursos suficientes para hacerlas de mejor calidad; en 1553 se acordó, por ejemplo, “que no se hagan libreas para el día de San Hipólito hasta que la ciudad tenga posibilidades de hacerlas de lino y no de toldo” (*ACM*, 30 de junio de 1553).

El Paseo del Pendón tuvo en la música otro de sus elementos; desde muy temprano trompetas, flautas, chirimías y atabales contratados por el Cabildo marcaron el entorno sonoro del Paseo. Los músicos invitados podían ser indistintamente españoles, negros o indígenas, ellos mismos fabricaban sus instrumentos, solían reunirse en la calle del Empedradillo y sus salarios quizá dependían más de su condición social que de la calidad de su ejecución. Durante los primeros festejos de San Hipólito se pagaban 12 pesos oro a los trompetistas que amenizaban el festejo (*ACM*, 21 de agosto de 1528; 27 de agosto de 1529;

riquezas, el confesor debería corregir la prodigalidad que, aunque pareciera contradictorio, se relacionaba con la avaricia. En el término medio se encontraba la virtud, que sin duda era la de la prudencia, reguladora de los alardes de ostentación y del afán inmoderado de atesorar las riquezas” (“De la penuria”, 57-58).

⁴² Por ejemplo, el 19 de agosto de 1532 el Cabildo libró a Baltasar de Cazaya “86 pesos y un tomín por las sedas de colores y otros artículos para el pendón de la ciudad”, el 19 de septiembre de 1533 ordenó pagar a Gonzalo Ruiz “la ropa que compró en Cuernavaca para el festejo del día de San Hipólito”.

⁴³ Según las *ACM*, el 3 de julio de 1551 se ordenó que “se hicieran libreas para 80 caballeros, con motivo del Paseo del Pendón y que el mayordomo cubra los gastos que ello ocasionare de las rentas de la ciudad”, pero seis días después ordena que “no se den libreas a los caballeros que participarán en las fiestas de San Hipólito el presente año, pues el gasto excede las posibilidades de la ciudad”.

16 de agosto de 1532),⁴⁴ si los músicos eran negros se les daban 2 pesos “por haber servido con sus atabales en acompañar el pendón de la ciudad” (ACM, 25 de agosto de 1531)⁴⁵ y si los músicos eran indígenas estaba garantizada su participación, al parecer gratuita, con instrumentos de viento y percusión o con canto llano.

Dado que la contratación de los músicos para un desfile podía incluir “chansonetas, música e invención”, en algunas oportunidades era posible incluso pagar hasta 60 pesos oro al canónigo Juárez por un sólo servicio, como se hizo en ocasión de la fiesta organizada por la llegada del virrey Antonio de Mendoza (ACM, 25 de agosto de 1535). Pero más allá del monto de la contratación, importa subrayar que ya en 1535 la intervención de los músicos en un evento civil no sólo supone música instrumental, sino que incluye música coral e “invención”. Invención fue, por ejemplo, el nombre que se dio a la participación de Hernando Terrazas en 1560 durante la fiesta de San Hipólito, participación que fue retribuida con la entrega de “una joya” (ACM, 8 de julio de 1560), la cuestión está en que la ‘invención’ parece remitir a la costumbre de hacer cosas nuevas para celebrar acontecimientos bien sirviéndose de la tradición de disfrazarse o bien haciendo composiciones poéticas.

Junto con la indumentaria y la música, el ambiente festivo del Paseo del Pendón era enriquecido con juegos de cañas, corridas de toros y algún tipo de colación. De la misma manera que en los otros aspectos, también aquí el Cabildo era el encargado de nombrar al organizador del evento y sufragar los gastos.⁴⁶ Los juegos de cañas y las corridas de toros eran parte de los eventos con los que cerraba el Paseo del Pendón (Valadés, *Retórica cristiana*, 469); en estas fiestas los caballeros tenían la oportunidad de disfrazarse (Díaz del Castillo, *Historia*, 754) y enfrentarse en justas que evocaban los torneos medievales. El escenario para estas justas entre caballeros o para las corridas de toros era la plaza mayor de la ciudad, pero desde muy temprano registramos la existencia de un espacio construido *ex profeso* para el encierro de toros de lidia.

En lo que respecta a la comida durante el Paseo del Pendón, ésta siempre estuvo presente en los gastos bajo el nombre de “colación”. En general, la colación era “la confitura o bocado que se da para beber” (Covarrubias, *Tesoro*), ordinariamente constaba de dulces y

⁴⁴ Con el paso de los años la cantidad varió y sabemos que el 3 de julio de 1551 se pagaron a Alonso de Villanueva 25 pesos de oro de minas y 12 de oro de tepuzque por las trompetas y los atabales.

⁴⁵ El pago se hizo a un músico negro llamado Gonzalo “y a otro negro de Salcedo” por tañer en San Hipólito.

⁴⁶ Según las ACM, por ejemplo, el 4 de agosto de 1533 el encargado fue Lope de Samaniego, el 12 de julio de 1550 fue Diego de Logroño y el 3 de agosto de 1554 fue Ruy González.

algunas veces se extendía a otras cosas comestibles: ensaladas, fiambres, pasteles, etc. Cuando el Cabildo no incluía la colación entre los gastos del Paseo, ésta se fiaba y se pagaba posteriormente, como ocurrió en 1529 cuando se le pagaron a Francisco de Lerma 30 pesos de oro por una colación que fió para San Hipólito (*ACM*, el 27 de agosto de 1529) y, si definitivamente no había cómo pagar la colación, cabía la posibilidad de suspender una fiesta pues, según las actas del Cabildo con ocasión de la preparación de la bienvenida al virrey Antonio de Mendoza “Francisco Serrano de Cardona propuso que en virtud de no darse la colación para la fiesta que se está acordando, no se haga ningún festejo de bienvenida al virrey” (*ACM*, 12 de noviembre de 1535) y al día siguiente se ordenó música, vestidos, toros y “comprar colación para dar al virrey”.

Hasta aquí se han presentado todos los aspectos relacionados con la organización del Paseo del Pendón como eran organizadores, eventos principales, etc. Ahora interesa subrayar quiénes participaban o se negaban a participar de la fiesta a fin de determinar de qué manera evolucionó la intervención efectiva en el acontecimiento, evitando caer en la presunción de que en el Paseo del Pendón se reunía toda la ciudad y no tenía contradictores.

c. Participantes

Diego Valadés escribió una presentación completa de los participantes del Paseo del Pendón en la que unió el principal organizador del evento con su lugar en el desfile:

Antes que todo se elige un regidor del Ayuntamiento para que lleve el ante dicho Pendón; este regidor es uno de aquellos a quienes se ha confiado el cuidado de la ciudad y por cuyo arbitrio se ordenan todas las cosas de ella. El virrey va a la derecha, el presidente [de la Audiencia] a la izquierda, acompañado de todos los regidores, prefectos, alguaciles, maceros, y de los nobles de casi toda la ciudad. Ya tanto el mismo regidor como el caballo en que monta, van engalanados, de pies a cabeza, de relucientes armas; y armado así el regidor llega hasta el palacio, en donde, tomando el pendón y precedido de todos los demás que ostentan hermosísimos trajes y adornos, van hasta la iglesia de San Hipólito [...] Al día siguiente y continuando con el mismo orden, vuelven a la misma iglesia. El Arzobispo de México, revestido, según es costumbre, con los ornamentos, con que ha decir el Divino Sacrificio en las grandes solemnidades, se dirige hacia el altar rodeado del diácono a su derecha y del subdiácono a su izquierda, y precedidos de los ciriales y del turiferario (*Retórica cristiana*, 469).

Con base en lo ya expuesto se podría afirmar que el alférez encargado de sacar el pendón cumplió siempre la tarea más importante y que junto a él estaban quienes cumplían funciones subvencionadas por el Cabildo como músicos, caballeros jugadores, rejoneadores,

artesanos, etc.. Las relaciones de gastos que el cabildo hacia para el Paseo del Pendón muestran con mucha claridad el estrecha vinculación entre alférez y demás participantes (ej. *ACM*, 14 de agosto de 1528).

En efecto, inicialmente la organización del Paseo del Pendón fue una labor cumplida por miembros del Cabildo quienes asumían la tarea por designación, pero sobre todo por haber participado directamente de los hechos evocados. Con la llegada de las Audiencias, el Paseo del Pendón experimentó transformaciones: en varias oportunidades se cambió el pendón como signo externo de la celebración, al menos en lo que respecta al material y los colores de que estaba hecho. El Paseo del Pendón dejó de ser un evento organizado por conquistadores y comenzó a ser organizado por funcionarios; el honor de ser alférez durante el desfile se convirtió en un cargo pagado por el Cabildo; el acto de llevar el Pendón como símbolo de una elección superior se transformó en el trabajo de organizar una fiesta, etc.

Quizá lo que mejor muestra las resonancias de las transformaciones en el Paseo del Pendón son los cambios de criterio en el nombramiento de los alféreces. Si bien la designación del alférez dependía de un orden preestablecido, es un hecho que estaba relacionada con una red de intereses destinada a subrayar o atenuar privilegios y en función de esos propósitos se cambiaron los criterios. La relación entre privilegios y designación del alférez se ve durante todo el periodo: por ejemplo, en 1529 el deseo de atenuar los privilegios de los conquistadores se pone de manifiesto al reglamentar el orden de aparición de cada autoridad y cada gremio en las procesiones (*ACM*, 24 de mayo de 1529), al pedir que el alférez sea nombrado por el Cabildo y no por el Rey, al pedir que se impida la entrada de Hernán Cortés a México por cuanto su presencia “causaría problemas” (*ACM*, 27 de agosto de 1529) y al prohibir a Francisco de Santa Cruz entrar a las reuniones del Cabildo con el argumento de que era amigo de Cortés (*ACM*, 9 de abril de 1529).⁴⁷

Las transformaciones en el Paseo del Pendón también son notorias al rastrear el tipo de personas en quienes recaía el cargo de alférez y la relación que estas personas tenían con el contexto de la época del nombramiento; en principio el Rey deposita en el alférez el honor de llevar la bandera, pero a partir de 1530 a ese honor se une la obligación de organizar la fiesta y en 1532 el honor es acompañado con una retribución económica por el trabajo realizado. Esa transformación muestra que no basta con ser vecino y estante en la ciudad,

⁴⁷ El 14 de abril, Santa Cruz entró a la sesión y el Cabildo lo obligó a salir. El principal opositor de Santa Cruz en las reuniones del Cabildo fue siempre Cristóbal de Ojeda quien era el médico personal de Luis Ponce de León (quien era músico) el encargado de hacer el juicio de residencia a Cortés. Cuando Ponce murió, Cortés fue sospechoso de haberlo envenenado (Díaz del Castillo, *Historia*, 705-706).

tampoco es suficiente con haber sido conquistador, sino que es necesario cumplir una función en la ciudad acorde con las necesidades de cada época. Cuando las Audiencias buscan restar poder a los conquistadores más poderosos son nombrados alférez del desfile un comendador como Diego Hernández de Proaño (1532) (Porras Muñoz, *El gobierno*, 93-95) o un férreo opositor de Cortés como Bernardino Vázquez de Tapia (1533) (Porras Muñoz, *El gobierno*, 457-460). Iniciado el proceso de consolidación de la ciudad renacentista cambia el criterio de nombramiento del alférez, no en vano los regidores Gonzalo Ruiz (1553, 1556) (Porras Muñoz, *El gobierno*, 407-410) y Ruy González (1554, 1555) (Porras Muñoz, *El gobierno*, 297-300) son designados alférez cuando las burocracias españolas están plenamente asentadas en el poder. En 1563, cuando los hijos de los conquistadores están exigiendo sus derechos, Bernardino Pacheco de Bocanegra, reconocido cómplice en la conjura del segundo Marqués del Valle (Porras Muñoz, *El gobierno*, 86), es nombrado alférez meses antes de que Martín Cortés fuese designado alguacil mayor por el tiempo que durase el juicio de residencia del titular del cargo (ACM, 31 de diciembre de 1563).

Así como el nombramiento del alférez coincidió en cada momento con las aspiraciones de determinado grupo, el orden de aparición en el desfile fue motivo de controversia. En efecto, si bien portar el Pendón era el principal honor, la mayor o menor distancia de un súbdito respecto del pendón se asociaba con el grado de importancia que un sujeto o un grupo tenía en la ciudad.

En ese contexto se explica por qué el Cabildo reguló andar a caballo o a pie en el desfile, usar máscaras, ver el desfile desde la ventana, caminar inmediatamente detrás del pendón o verlo pasar desde la banqueta. En ese contexto se explica también por qué regidores y alguaciles querían cambiar el orden de aparición en el desfile, por qué en junio de 1555 se ordenó al alguacil mayor (Jorge Cerón Carvajal) y a sus tenientes que hicieran “guardar y cumplir los lugares en que han de ir los oficiales y el orden establecido en la procesión del día de Corpus Christi” (ACM, 10 de junio de 1555)⁴⁸ o por qué el alguacil mayor de la corte, Gonzalo Cedano, “pretendió y propuso que él y sus tenientes ocuparan

⁴⁸ Un año después, el 1 de junio de 1556, “se acordó que los diputados hablen al virrey Luis de Velasco, para que su señoría sea servido mandar que se guarde la orden de su Majestad de que las varas del palio del Santísimo, en la procesión de Corpus Christi, sean llevadas por el virrey, presidente, oidores y regidores; es decir oficiales propietarios”.

[durante el Paseo del Pendón] un lugar más preeminente que esta ciudad, cosa que no se ha visto” (*ACM*, 12 de agosto de 1560).⁴⁹

Con lo señalado hasta ahora se puede ver cómo, durante sus primeros cuarenta años, el Paseo del Pendón fue la conmemoración de una victoria militar en la que se reunían buena parte de las características de la fiesta novohispana con el propósito, entre otras cosas, de hacer propaganda política de las transformaciones del gobierno en turno y de algunos sectores sociales emergentes, costumbre que siguió por tres siglos. Desde esa perspectiva, presidir el desfile, o en su defecto ocupar un lugar destacado, implica que el paseo otorga distinción a las personas, a la vez que la condición de los participantes otorgaba valor adicional al paseo. En 1560, cuando Juan Velásquez de Salazar fue alférez, no sólo se subrayó la preponderancia de una familia,⁵⁰ sino que ésta vio en esa oportunidad la ocasión perfecta para presentarse como mecenas al pedir que se le diera una joya a Hernando Terrazas por un metro en loor de San Hipólito (*ACM*, 8 de julio de 1560).

La conmemoración de una victoria militar y el protagonismo de una elite supone convocar lo más granado de una sociedad dueña de privilegios que desfilaba ante un gentío al principio temeroso, algunas veces alborotado y casi siempre receloso. La cuestión está en comenzar a ver que el Paseo del Pendón difícilmente convocó unánimemente a la ciudad, al menos durante los primeros años de existencia y que incluso el honor de llevar el pendón fue rechazado con frecuencia, asunto que, si bien no está directamente relacionado con la teatralidad, merece ser visto en detalle porque permite entender las dimensiones de la evolución del Paseo del Pendón.

Cuando se estudian las Actas del Cabildo pensando en la participación en la fiesta de san Hipólito, en ellas se encuentran las excusas para rechazar el honor de llevar el pendón. En 1530 Juan Jaramillo, capitán de la retaguardia española en la Noche Triste y marido de doña Marina –la Malinche– rechazó el cargo de alférez con argumentos tales que es posible suponer que fue “por delicadeza con la raza de su mujer” (Porrás Muñoz, *El gobierno*, 326). La negativa de Jaramillo tuvo como consecuencia que el Cabildo le quitara para siempre la oportunidad de llevar el pendón (*ACM*, 8 de agosto de 1530). En 1538 Juan de Mancilla

⁴⁹ Es de notar que en esta sesión sólo se habla de la fiesta por el incidente de Cedano, que tiene como telón de fondo la inconformidad por el nombramiento de procuradores generales, asunto que ocupó las anteriores reuniones del Cabildo.

⁵⁰ Según Porrás Muñoz “La familia Salazar y sus diversas ramificaciones ocuparon cargos en el Cabildo de México casi sin interrupción desde 1535 hasta 1600; a fines de 1584 eran miembros de esta familia los dos alcaldes ordinarios, tres regidores y uno de los alcaldes de la mesta. Entre los años 1543 y 1599, ocho caballeros de esta misma familia fueron alcaldes ordinarios en quince distintos periodos” (*El gobierno*, 63).

renunció al honor sin dar explicación (*ACM*, 16 de julio de 1538)⁵¹ y cuando el virrey buscó un sustituto entre los alcaldes, estos aceptaron pero exigiendo contraprestaciones (*ACM*, 9 de agosto de 1538). Otro ejemplo de un conquistador que no aceptó sacar el pendón es Francisco Vázquez de Coronado; siempre que éste fue nombrado alférez rehusó el cargo, arguyendo razones personales: en 1542 lo nombraron con un año de antelación “para que no haya excusa ni pretexto para no llevarlo” (*ACM*, 22 de agosto de 1542), en 1545 contestó que su turno para ser alférez había sido en 1544 pero que aquel año “se encontraba en servicio del rey, como gobernador de Jalisco” (*ACM*, 11 de mayo de 1545). El Cabildo no aceptó la excusa y exhibió una orden Real según la cual cuando un regidor debía sacar el pendón y se hallaba ausente, tendría que sacarlo a su regreso (*ACM*, 8 de junio de 1545). Dos semanas más tarde el Cabildo subió el tono de la discusión y afirmó que Vázquez de Coronado no sólo “ha salido de la ciudad siempre que le ha tocado el turno de sacar el Pendón” sino que al salir “de la ciudad en servicio del rey ha hecho más mal que bien” (*ACM*, 22 de junio de 1545). Ante ese argumento Vázquez de Coronado se vio obligado a aceptar el cargo.⁵² En 1555 la responsabilidad de ser alférez cayó en Gonzalo Ruiz pero éste se negó protestando “estar enfermo de un brazo”, haber sido alférez en 1553 y ser el pendón responsabilidad de Luis de Castilla (*ACM*, 5 de julio de 1555). El Cabildo notificó a Luis de Castilla, quien por esa época ya era el más reconocido minero de Tasco, y dispuso que en 1556 Ruiz fuera alférez. Enterado del nombramiento, Castilla pidió que se le entregaran todos los autos, peticiones y reales cédulas sobre el pendón para poder responder en derecho si debía o no aceptar el cargo (*ACM*, 26 de julio de 1555). Antes de que Castilla también se negara a ser alférez, el Cabildo dispuso que otro regidor, Ruy González, sacara el pendón “so pena de privación de su oficio de regidor y de 1000 pesos de oro” (*ACM*, 29 de julio de 1555). Con la amenaza Ruy González aceptó y el Cabildo sugirió que para evitar nuevos inconvenientes en el nombramiento de alférez, se dispusiera una reorganización del orden

⁵¹ Ese mismo año perdió la mitad de su encomienda y el 17 de diciembre renunció a su puesto en el regimiento en favor de Francisco de Terrazas. Masilla es, según Bernal Díaz, uno de los autores de poemas contra Cortés que circularon por la ciudad (*Historia verdadera*, 520).

⁵² Uno de los motivos de la permanente necesidad de salir de la ciudad fue presentado por Bernal Díaz: “Francisco Vázquez era recién casado con una señora, hija del tesorero Alonso d’Estrada. Y demás de ser llena de virtudes hera muy hermosa. Y como fue [a] aquellas çibdades de Çibola tuvo gana de bolver a la Nueva España e a su muger. Y dixerón algunos soldados de los que fueron en su compañía, que quiso remedar a Uliges, capitán greçiano, que se hizo loco cuando estava sobre Troya por venir a gozar de su muger Penélope. Ansí hizo Francisco Vázquez Coronado, que dexó la conquista que llevaba y le dio ramo de locura. Y se volvió a México, a su muger. Y como se lo davan en cara, de se aver buuelto de aquella manera, falleció dende a pocos días” (*Historia verdadera*, 744-745).

en que harían los nombramientos para el desfile, tres años más tarde se dispuso aumentar el salario correspondiente al alférez pasando de 25 a 60 pesos de oro.

Negarse a sacar el pendón, pagar para que lo saquen otros, poner multas para obligar a los funcionarios a participar del desfile y aumentar los salarios de los encargados, muestra que la manera de entender la fiesta es cambiante y que si bien al comenzar la conquista se podía amenazar a alguien con quitarle el honor, cuarenta años después no sólo la amenaza no funcionaba, sino que era necesario pagar para que el “honor” fuera aceptado.

Indagar por las razones que esconden estas excusas lleva a reconocer, en primer lugar, que el significado del Paseo del Pendón en varios momentos fue contraproducente para algunos conquistadores. En efecto, si el Paseo del Pendón evocaba una victoria militar, su realización durante los primeros cuarenta años se daba sobre la base de la coexistencia no sólo de ganadores y perdedores, sino sobre todo de la coexistencia de conquistadores muy beneficiados junto a conquistadores que obtuvieron beneficios irrisorios. Ahora bien, la pelea por los beneficios de la conquista es sólo una cara de la moneda, otro aspecto por subrayar es que aún en 1544 los hijos de algunos conquistadores muertos durante la Noche Triste, exigían explicaciones sobre lo ocurrido; por ejemplo, con los soldados españoles abandonados esa noche por Cortés en México; pero sobre todo porque a la hora de la repartición de prebendas, éstas habían favorecido sólo a unos pocos, en tanto que la mayor parte de los conquistadores vivía de trabajos artesanales y de participar en las “mesnadas” de los conquistadores más reconocidos y una minoría, incluso, vivía de la caridad (Álvarez, *Los conquistadores*).

Por otra parte, al deterioro de la situación socioeconómica de muchos españoles como posible causa de su negativa a participar del paseo, quizá convenga sumar la aparición de nuevos ricos entre los indígenas que recibían los beneficios de usar capa, andar armados y montar a caballo. Esos indígenas no sólo se mostraban como vencedores, sino que ostentaban un estilo de vida prestado que quizá ofendía a aquellos soldados españoles que, habiendo participado de la conquista, no tenían, en términos prácticos, la posibilidad de comprarse un caballo, conseguir ropa o presentarse públicamente con un atuendo acorde con el estado de conquistador.⁵³

⁵³ Sobre el tema de la apariencia en el contexto de estas fiestas dice Pilar Gonzalvo que “para asistir a misa, y aún más para recibir algún sacramento, se recomendaba o se exigía adecuada disposición de ánimo y ropa nueva o limpia. Al tiempo que un adorno o un pequeño lujo, el traje dominguero era un signo externo de obediencia” (“Fiestas novohispanas” 23-24).

Negarse a participar en el desfile era la expresión de cuán tensa podía llegar a ser la situación dentro del Cabildo de México. Al final de este período una carta del arzobispo Montúfar fechada el 12 de febrero de 1561, señalaba que: “Hallé tan revuelto y perdido el Cabildo que dentro se apuñeaban y andaban armados y aun dos o tres veces fueron a vuestra Real Audiencia que viniese un oidor a presidir a su Cabildo, como de hecho vinieron con temor que se matasen unos a otros” (Paso y Troncoso, *Epistolario*, t. 9, 107-109).

Si bien desde mediados del siglo XVI –y durante todo el virreinato– el Paseo del Pendón se asoció con el escudo de armas de la ciudad o con los escudos de la monarquía, lo cierto es que, desde su origen, fue la expresión de una victoria militar y, por lo mismo, difícilmente tuvo aprobación permanente y nunca tuvo aprobación universal. Esa falta de aprobación se dio, entre otras cosas, porque a la sombra del pendón se guarecían primero los anhelos de poder de unos pocos conquistadores enriquecidos, luego las ambiciones de funcionarios con aspiraciones señoriales, de artesanos y comerciantes codiciosos y, finalmente, las ambiciones de nuevos ricos. En teoría, el pendón cobijaba a todos los españoles por la victoria militar; en la práctica, la mayoría quedaba sin amparo; esas diferencias muestran que una de las funciones centrales del Paseo del Pendón era limar las asperezas sociales, unificar al pueblo en torno a una bandera y valores colectivos, promover las ventajas políticas de un régimen, funciones todas éstas propias de la propaganda política.

Desde su origen mismo como fiesta organizada con propósitos de propaganda política, el Paseo del Pendón supone poner en las calles los signos de hidalguía que identifican una aristocracia de ocasión: primero el desfile se hace para enaltecer a los conquistadores, después se usa para corroborar la autoridad de los funcionarios, al final de periodo aquí estudiado el desfile sirve a los nuevos ricos para revestir sus privilegios de esplendor nobiliario y, de paso, garantizar su *statu quo*. El hecho de que el Paseo del Pendón sea un espectáculo con tintes políticos –una “función” lo llama Valadés (*Retórica cristiana*, 469)– se nota también en asuntos como las controversias de los gremios por su lugar en el desfile, las recomendaciones al público sobre el sitio más adecuado para verlo o la relación entre burocracia e innovaciones técnicas.

Puestos en esa perspectiva, la indumentaria, el entorno sonoro, el orden de aparición en el desfile, no son hechos aislados, sino que muestran el grado de conciencia que tienen los organizadores del evento, los participantes y el público, de concurrir a algo que tiene como clave el deseo de representar y enaltecer la Conquista.

El colorido, la música y la gallardía crecen en el desfile e incorporan cada vez más rasgos que acerquen el Paseo del Pendón a las fiestas europeas que recordaban a los conquistadores o de las que habían participado los funcionarios. Es en ese deseo de incorporación que se explican no sólo los poemas en loor de San Hipólito, sino más importante aquí, el pago por la elaboración de una “invención” y la entrega de un premio (una joya) a la mejor invención presentada.

Es un hecho, el desfile no es una actividad teatral, pero sí es una de las actividades que permiten construir una historia desteatralizada del teatro mientras la ciudad estaba en formación. Tal historia desteatralizada obliga a conocer, por ejemplo, el ritmo de crecimiento de los recursos destinados a la fiesta y la proporción que había entre recursos, esplendor y prestigio. El Paseo del Pendón ejemplifica la importancia que tenía en el siglo XVI poner en las calles un evento político, celebrarlo con poesías y música, embellecerlo con luminarias y coloridos atuendos, premiar las “invenciones” preparadas por los artistas sin importar que fueran criollos o recién llegados.

B. Corpus Christi: la procesión y la afirmación religiosa

Es un lugar común de la historiografía teatral hispánica decir que el origen del teatro religioso español está estrechamente relacionado con Corpus Christi, afirmación que se tiene por cierta, incluso si se acepta el origen medieval del *Auto de los reyes magos*, los juegos de escarnio, los cantos dramatizados de los juglares o las danzas de la muerte (Warman, *Danza de moros*, 22). De la fiesta de Corpus, uno de los asuntos que más se rescata son las grandes procesiones, en tanto que “manifestaciones públicas del poder de la Iglesia” (Warman, *Danza de moros*, 23); sin embargo, más que las procesiones, lo que generalmente se analiza son las pequeñas representaciones que formaban parte del espectáculo, como pueden ser los cuadros y más adelante los autos sacramentales.

En México, muchos de esos cuadros y autos se representaban en ámbitos completamente revestidos de telas bordadas, pinturas religiosas, tapices con imágenes pastoriles, a la vez que decorados de manera exuberante con flores de todos los colores, plantas, animales, candelabros, humo, fuego, etc. (ACM, 1 de junio de 1545). Era tal la decoración de los espacios de representación y en general de toda el área que sería ocupada por la procesión, que podría incluso hablarse de templos y calles revestidas con el único propósito de recibir el espectáculo del paso del Cuerpo de Cristo revestido por el milagro de la transustanciación.

En las páginas que siguen se mostrará de qué manera la fiesta de Corpus y específicamente la procesión organizada en las calles de México puede ser tomada como antecedente de la actividad teatral de la ciudad; esos antecedentes se ven en la suntuosidad del clero, el embellecimiento de la indumentaria, la construcción de arquitectura efímera, el impulso de un melodioso entorno sonoro y la decoración de la ciudad. Para tal efecto, se presentarán primero los problemas generales de documentación de la fiesta, enseguida el lugar de la fiesta de Corpus en el calendario de fiestas religiosas en la ciudad, luego las componentes centrales de Corpus en México y, finalmente, algunos rasgos de la evolución de la fiesta.

a. Problemas específicos de documentación

Corpus Christi era una de las principales fiestas europeas del siglo XVI y fue una de las primeras celebraciones que los conquistadores trasplantaron a América. Sobre los antecedentes europeos de la fiesta de Corpus sabemos que fue celebrada por primera vez en Lieja y que se realizaba el jueves siguiente a la octava de Pentecostés con el propósito de enaltecer la institución de la eucaristía. La fiesta de Corpus se instituyó por medio de la bula *Transiturus de hoc mundo* anunciada por Urbano IV –Patriarca de Jerusalén– el 11 de agosto de 1264, pero la muerte del papa impidió su promulgación. En 1305 Clemente V (primer papa de Avignon) ordenó de nuevo la celebración de una fiesta en honor del Santísimo Sacramento. Al principio la fiesta no tuvo acogida, pero después del concilio de Viena (1311) el Corpus fue celebrado por muchos católicos, razón que quizás movió al Doctor Angélico a componer un oficio litúrgico y unos cantos adecuados para la fiesta. El papa Juan XXII (también de Avignon) prescribió que en todas las parroquias se hicieran procesiones en las que una hostia consagrada recorriera las calles de las ciudades (Wardropper, *Introducción al teatro*, 32-35; Weckmann, *Herencia medieval*, 207; Aracil Varón, *Teatro evangelizador*, 132n). Con el tiempo, la procesión se convirtió en el elemento central de la fiesta por cuanto

los funcionarios nacionales o locales, las Órdenes religiosas, los gremios de artesanos, y otros grupos civiles salían a la calle con todo su esplendor a fin de escoltar a la Hostia y de adorarla en las prescritas paradas. La exaltación y la pompa religiosas de la procesión al aire libre contribuyeron a arraigar el Corpus Christi, más hondamente que las demás fiestas eclesiásticas, en el corazón del pueblo español (Wardropper, *Introducción al teatro*, 33-34).

En España el primer registro de la fiesta procede de Barcelona en 1319 cuando era un honor para las personas de la ciudad llevar las varas del palio en la procesión. Dicho honor se extendió por muchos años, lo cual justifica que, en la procesión realizada en Barcelona en 1535, el emperador Carlos V llevara una de las varas del palio.

Unido al tema de la procesión y su larga historia en la Edad Media vale la pena traer a colación la relación que alguna crítica quiere establecer entre la fiesta de Corpus y algunos festejos precortesianos. A este respecto tal vez el dato más curioso lo ofrece Luis Weckmann al señalar que la fiesta europea de Corpus coincide en el mes séptimo del calendario azteca (Tecuilhuitontli) con la fiesta que se celebra en honor de Huixtocihuatl (diosa de la fertilidad), hermana mayor de Tláloc quien, según Weckmann, tomó el lugar de San Juan en su celebración (*Herencia medieval*, 204). El comentario de Weckmann se funda en un pequeño pasaje de un artículo de Gertrude Kurath en donde señala que

Catholic Festivals of modern Mexico find counterparts in the continuous round of Aztec sacrificial observances. For instance, the fiesta for Xipe Tótec falls in the second month of Tlacaxipehualiztli, February 22 to March 13, corresponding to the movable feast of Carnival. Corpus Christi would correspond to the celebrations for Huixtocihuatl, during the seventh month, Tecuilhuitontli, June 2 – 21, the beginning of the rains season. This deity was the elder sister of the Tlalocues or rain Gods (Kurath, "Mexican moriscan", 100).

Transcribí completo el párrafo donde Kurath habla de la relación entre las fiestas de Corpus y las celebraciones prehispánicas para subrayar que la folclorista alude al Corpus sólo como un ejemplo de la continuidad entre celebraciones precortesianas y modernas celebraciones mexicanas. De hecho, el pequeño artículo de Kurath se limita a estudiar las danzas mexicanas en algunas regiones del país, no dice siquiera que intente hacer un estudio de la danza en México como hoy podríamos ver en el trabajo de Maya Ramos Smith titulado *La danza en México*. Todo el artículo es sobre danzas mexicanas de las distintas regiones del país y salvo esa mención aislada no ofrece ningún argumento que una al Corpus con las fiestas precortesianas.

En todo caso, Kurath y Weckmann se fundan en los comentarios que Bernardino de Sahagún hizo a propósito de las fiestas del séptimo mes del calendario azteca. Al confrontar lo que dicen los comentaristas con la información ofrecida por el cronista se reconocen con claridad ya no sólo las imprecisiones, sino también la sobre interpretación de los datos.

Como fuente de la relación entre la fiesta de Corpus y las tradiciones precortesianas, el primer pasaje que citan los dos comentaristas corresponde al libro segundo, capítulo 26 de

la *Historia general de las cosas de Nueva España*; allí se alude a la diosa Huixtocihuatl, diosa de los que hacen la sal, hermana del dios de la lluvia (Tláloc); Sahagún describe los atavíos, el baile, los sacrificios y la procesión. Señala después que en esta fiesta los indios se dedicaban a beber pulque “aunque no se emborrachaban”, reñían unos con otros, se echaban a dormir por el suelo y al otro día se reconciliaban convidándose a beber y perdonándose de buena gana (*Historia general*, 212).

El segundo pasaje que citan Kurath y Weckmann como fuente de una relación entre Corpus y las celebraciones precortesianas corresponde al libro doce, capítulo 28 de la *Historia general*; allí advierte el cronista que cuando los españoles se fueron

Como ya estaban [los mexicanos] algo descansados de la guerra pasada, hicieron muy gran fiesta a todos sus dioses, y sacaron todas las estatuas dellos, y ataviéronlas con sus ornamentos y con muchos quetzales de pluma rica, y pusieronlas sus carátolas de turquesas hechas de mosaico. Esto hicieron agradeciendo a sus dioses porque los habían librado de sus enemigos (Sahagún, 1208).

Para fortalecer la idea de una supuesta relación de lo precortesiano con las fiestas de Corpus del siglo XVI se suele subrayar la importancia del colorido de la procesión, su carácter multitudinario y su función como agente de cohesión social en torno a unos valores religiosos. Sin embargo, esas características se encuentran en casi cualquier actividad de masas en las calles de una ciudad en crecimiento como era México entre 1521 y 1563, con lo cual las palabras de Weckmann resultan demasiado aventuradas.

Quizá convenga conjeturar que Corpus en el siglo XVI fue una de las muchas expresiones del encuentro de dos tradiciones: de España llegaron los principios orientadores de la fiesta, esto es, la fe en Cristo eucaristía y la obediencia a la Iglesia. Con ellos, llegó el rito de exhibir una hostia, engalanar al gremio de artesanos para la procesión y construir tablados, patios y cadalsos para representar cuadros y autos. México, por su parte, aportó colorido a la fiesta, prestó músicos y acróbatas, contribuyó a la decoración y adaptó sus conocimientos sobre el principio universal de la tarima elevada (los cu referidos por Díaz del Castillo, *Historia*, 185; Sahagún, *Historia general*, 1261) a las necesidades de la nueva fiesta. Reunir esas dos tradiciones –con todo lo que ello implica– es, quizá, la una peculiaridad del Corpus Christi en México.

b. Corpus en el calendario de fiestas religiosas

Antes de la llegada de los españoles cada fiesta en México se asociaba con una advocación, un atavío y un rito particular y, lo que es más importante, cada fiesta se fundaba en principios de integración que permitían incorporar dioses con atribuciones bien definidas, símbolos y ritos de otros pueblos (Toriz Proenza, *Fiesta prehispánica*, 49). Cuando llegó el cristianismo, el terreno estaba abonado para que una fiesta con arraigo en España como Corpus Christi fuera bien recibida y para que el rito central de esa fiesta, la procesión exhibiendo una hostia, encajara en los principios generales de la tradición mexicana.

Corpus era sólo una de las expresiones de religiosidad popular habituales en la ciudad de México durante el siglo XVI; en efecto, Corpus participa del calendario litúrgico que la Iglesia Católica introdujo y llevo a cabo desde la época en que llegaron los primeros misioneros. Dicha relación entre Corpus y el calendario litúrgico se encuentra en los relatos del comienzo de la conquista, y es aun más significativa al considerar las manifestaciones de piedad popular de los conquistadores asociadas al porte de reliquias, . Bernal Díaz presenta las fiestas de Corpus en el contexto general de las fiestas celebradas en Nueva España y como parte del mestizaje del que se revestían muchas actividades de la época: por ejemplo, las hostilidades sobre México se inician después de Corpus⁵⁴ y al final de la *Historia verdadera*, las buenas costumbres de Guatemala se ilustran con la participación de todo el pueblo en las fiestas religiosas:

Porque quando es el día de Corpus Christi, o de Nuestra Señora, o otras fiestas solenes que entre nosotros hazemos proçesiones, salen todos los demás pueblos çercanos desta çibdad de Guatimala en proçesión con sus cruces y sus candelas de çera ençendidas. Y traen en los honbros la imagen del santo o sancta de que es abocación de su pueblo lo más ricamente que pueden, y bienen cantando las letanías y otras oraçiones, y tañen sus flautas y tronpetas, y otro tanto hazen en sus pueblos quando es el día de las tales solenes fiestas; y tienen por costumbre de ofreçer los domingos y pasquas, espeçialmente el día de Todos Santos (*Historia verdadera*, 805).

⁵⁴ Bernal Díaz del Castillo señala: “Y dexallo e aquí y diré cómo Gonçalo de Sandoval salió de Texcuco quatro días después de la fiesta de Corpus Christi y se vino a Ixtapalapa. Casi todo el camino era de amigos sujeto a Texcuco y desdeque llegó a la poblazon de Ixtapalapa luego les comenzó a dar guerra y a quemar muchas casas de las qu’estaban en tierra firme, porque las demás casas todas estavan en la laguna [...]” (*Historia verdadera*, 459). También véase en la tercera carta de relación de Hernán Cortés cuando se señala: “Y otro día después de la fiesta de Corpus Christi, viernes, al cuarto del alba, fize salir de Tesuico a Gonçalo de Sandoval, alguacil mayor, con su gente y que se fuese derecho a la ciudad de Yxtapalapa, que estaba de allí seis leguas pequeñas. Y a poco más de medio día llegaron a ella y comenzaron a quemarla y a pelear con la gente della [...]” (*Cartas de relación*, 371).

Quizá Motolinía es quien primero llama la atención sobre el lugar de Corpus en el calendario litúrgico católico celebrado en México; el cronista franciscano presenta la fiesta de Corpus Christi de 1538 junto con las “diversas ceremonias con que las solenizan” (*Memoriales*, 235). Corpus participa del repertorio de fiestas católicas y se integra a las disposiciones por medio de las cuales la Iglesia divide el año litúrgico. Al ser parte del calendario, Corpus se une a un *continuum* festivo típico del siglo XVI formado –en términos muy generales– por fiestas asociadas a solemnidades como Natividad, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, etc., y por fiestas relacionadas con el santoral (beatificaciones, canonizaciones) y el espíritu mariano.

Ahora bien, en tanto que fiesta religiosa, Corpus también participa de la cadena de fiestas organizadas por una Iglesia que se reconoce partícipe de una actividad misionera. Esa misión tiene tres dimensiones: sacerdotal, profética y real (*Lumen Gentium*, 31) y cada una de ellas se expresa en distintos carismas: promoción de la nueva fe a través de los ritos, anuncio del evangelio y denuncia de la injusticia, expresión de la voluntad civil de regular y controlar la sociedad. Vista desde la perspectiva de una institución que llega a un territorio de misión, Corpus está más cerca de una fiesta civil como el Paseo del Pendón, que de una fiesta asociada con la fe propiamente dicha, como podría ser Navidad o Resurrección.

La dimensión política de la fiesta de Corpus se acentúa al vincularla con los distintos niveles de progreso asociados al desarrollo de la ciudad. En lo que respecta a la construcción del espacio urbano, Corpus está muy cerca de las fiestas celebradas por la edificación de nuevos templos, como las fiestas organizadas con ocasión de la ‘primera piedra’, por la construcción del techo, por la primera misa, por la recepción de reliquias, etc. En lo que respecta a la afirmación sociopolítica de la nueva ciudad, Corpus se identifica con las fiestas organizadas como bienvenida o despedida de obispos, arzobispos y congregaciones religiosas, con las fiestas organizadas con motivo de la creación de una cofradía, la celebración del santo de cada localidad, la fiesta del santo asociado a algún gremio de artesanos. En lo que respecta a la consolidación doctrinal, Corpus está cerca de las fiestas que celebran las noticias por las Bulas de la Santa Cruzada y otros documentos pontificios; también a este respecto, Corpus se asocia a las procesiones penitenciales, de desagravio o de agradecimiento, a las fiestas organizadas con ocasión de la convocatoria o clausura de sínodos provinciales y a los pregones para celebrar Autos de Fe.

El hecho de que Corpus se asocie con todo el espectro de fiestas religiosas y civiles se confirma, por ejemplo, en que es respecto de Corpus que se organizan actividades civiles y

religiosas de distinto orden o en el hecho de que se aprovecha Corpus para perfeccionar actividades desarrolladas durante otras fiestas.

Es precisamente en el contexto de esa relación entre Corpus y una amplia gama de negocios civiles de la ciudad que tenemos la primera noticia de la celebración de la procesión en México; en 1526 las actas del Cabildo registran una solicitud del gremio de los sastres para construir una ermita en un solar desde donde sale la procesión de Corpus. Esa pequeña nota no sólo se da en el contexto de distribución de solares en la ciudad, sino que permite suponer que ya antes de junio de 1526 se celebraba la procesión de Corpus en México y que, quizá, ya para ese momento, la imagen de Corpus se asociaba con una fiesta vistosa, con bailes y cantos, con arcos triunfales, con decorados multicolores, con fastuosos ornamentos litúrgicos.

Ahora bien, cuando se pone la fiesta de Corpus en la perspectiva ofrecida por Motolinía podemos suponer que los bailes indígenas, las luminarias o los arcos triunfales no son una característica de Corpus exclusivamente, sino de todas las celebraciones festivas asociadas al calendario litúrgico y que Corpus es la oportunidad de llevar a su máximo esplendor algo que se hace con regularidad. El cronista destaca incluso el aspecto más importante de cada fiesta religiosa de manera que en Pascua importa la belleza de la procesión, en Natividad importan las luminarias, en Reyes “representaban el auto del ofrecimiento y traen la estrella de bien lejos porque para hacer cordeles” (*Memoriales*, 236), en el día de la Candelaria “traen sus candelas”, en Domingo de Ramos se ponen árboles y se traen ramos y flores que todo “parece un gracioso jardín o floresta” (*Memoriales*, 237), los viernes de cuaresma hay procesiones en las que algunos “se diçiplinan con diçiplinas de sangre, y los que no alcançan ni pueden aver aquellas estrellitas, açótanse con diçiplinas de cordel que no escueçen menos” (*Memoriales*, 237). Corpus –coincido con Motolinía– reúne las demás ceremonias y las solemniza.

Con lo visto hasta ahora es posible considerar que un aspecto central de Corpus en México es su integración con otros tipos de fiesta religiosa e incluso con la fiesta prehispánica; no obstante, Motolinía subraya que Corpus sólo pudo instalarse en México después de haber sido expulsado el demonio, que sólo después de ese evento el santísimo sacramento se mostró en su esplendor:

Pónese el santísimo sacramento rreuerente y devotamente en sus custodias bien hechas de plata, y demás desto los rrelicarios los atauían de dentro y de fuera muy graçiosamente con rricas labores y muy luzidas de oro y pluma. Que desta obra en esta tierra ay muy primos maestros que en España y en Ytalia los tenían en mucho y los

estarian mirando [con] la boca abierta porque así lo hacen los que acá nuevamente vienen. Y si alguna obra de ésta a ydo a España ymperfecta e las figuras e imágenes feas, álo causado la ymperfección de los pintores que sacan primero la muestra y debuxo. Y después el amantecaxtl, que así se llamaua el maestro que asienta la pluma, y deste nombre tomaron los españoles de llamar a todos los ofiçiales amantecas. Y no es de más destes este nombre que los otros ofiçiales cada vno tiene su nombre. Si a estos amantecales dan buena muestra de pinçel, tal sacan otra de pluma. Y como ya los pintores se an mucho perfeçionado e dan buenos debuxos, házense ya muy preciosas imágenes y rromanos de plumas y oro. E ya cada día se van esperando en ataiuar las yglesias y templos, y los que primero hizieron pequeños y no bien hecho, van enmendando y haziendo grandes, y sobre todo el rrelicario del santísimo sacramento que harto exçede y sobrepuja a los de Castilla, porque los yndios casi son pobres. E lo que los señores tienen, liberal lo dan para ataiuar do se a de poner el Corpus Christi; y si no, entre todos lo rreparten y de sus trabajos lo buscan (*Memoriales*, 232-233).

Cuando Motolinía describe la manera en que se expone la hostia consagrada enfatiza la riqueza del aporte indígena; el cronista no sólo muestra las diversas artes indígenas que participan de la elaboración de un lugar digno para la hostia, sino que pone en contexto cada una de esas artes: la habilidad de los maestros orfebres y plumeros que causará asombro en Europa, la delicadeza y tradición tanto de los pintores que elaboran diseños como la de quienes registran tal elaboración, el esmero y la creciente fe de los decoradores.

c. Decorado

Las diversas formas de decorado son uno de los aspectos que más sobresale al estudiar la fiesta de Corpus en este periodo; esas expresiones artísticas no sólo están asociadas con la intervención indígena en aspectos puntuales (pintar, diseñar, decorar, etc.), sino que son quizá la primera expresión en México de la relación entre la preparación del rito y la diferenciación social, entre rito y carácter público de la fiesta, entre rito y regulación de la conducta en el terreno artístico. Cuando en la fiesta de Corpus los conquistadores veían una manifestación artística y reconocían que ésta era aporte indígena, junto con el reconocimiento se subrayó, primero, el factor de distinción y luego la necesidad de “orientar las costumbres de los fieles, particularmente de los naturales” en lo que respecta a las expresiones exteriores del culto, como lo mostró fray Juan de Zumárraga (García Icazbalceta, *Don fray Juan*, vol. III, doc. 37, caps. 4, 7, 8, 9, 18, 19, 25). Desde esta perspectiva la necesidad de regular una práctica artística no se plantea en función de la práctica en sí misma, sino en función de la práctica como expresión más o menos adecuada para exteriorizar la fe.

En Corpus la decoración comenzaba con la readecuación de los espacios litúrgicos; esa readecuación, como lo señala Motolinía, podría suponer incluso la ampliación de iglesias y templos so pretexto de ‘enmendar’ el error de haberlos construido pequeños. La referencia a esos proyectos de readecuación de templos permite suponer que la preparación de la fiesta no se restringe a la preparación de la conmemoración de la eucaristía en la octava de Pentecostés a través de obras de arquitectura efímera, sino que, en el contexto de los primeros años de vida hispánica de la ciudad, Corpus también se relacionó con el crecimiento de la urbe, con el embellecimiento de los pocos edificios ya existentes y, quizá, con la necesidad de mostrarse como benefactor de la Iglesia a la que se pertenecía o de la cofradía en que se militaba.

Construcción y dotación de iglesias fueron actividades que tuvieron tal impulso entre los fieles, que constituyeron un problema para la jerarquía eclesiástica. El cronista de la ciudad Francisco Cervantes de Salazar, reseñando la importancia de Tlaxcala a mediados del siglo XVI, comentó la suntuosidad de los edificios tlaxcaltecas, la belleza de sus pinturas y su cantería pero también los problemas que arrastraba esa dedicación de los fieles a su iglesia a través de cofradías:

Tiene esta ciudad en su comarca más de cuatrocientas iglesias, sin muchas han mandado derrocar los obispos, por no ser necesarias y ocuparse el culto divino y evitarse algunas demasiadas comidas y bebidas, que con ocasión de las advocaciones de las iglesias los indios hacían, y no poderse poner en cada una ministro y sustentarse (*Crónica*, 246).

Si bien la construcción y dotación de iglesias floreció al compás de la proliferación de cofradías, dicho florecimiento no supuso necesariamente, como lo muestra el cronista de la ciudad, un apoyo a la jerarquía sino que en algunos momentos se constituyó en una amenaza a la autoridad de los obispos que incluso llegaron a recriminar sus acciones. Pablo Escalante y Antonio Rubial han mostrado cómo el Tercer Concilio Provincial de México “se quejaba de que las cofradías hacían derramas innecesarias para las fiestas y usaban éstas como pretexto para embriagueces y comidas” (Escalante y Rubial, “Los pueblos”, 384).

La readecuación de una iglesia para ponerla a la altura de la sociedad que se quiere construir no sólo supone perfeccionar sus cimientos, elevar sus muros o embellecer sus portales, sino que supone, sobre todo, la dotación del templo de una serie de objetos simbólicamente valiosos en una sociedad fundada en principios religiosos. Cuando Bernal Díaz describe la prosperidad de la sociedad novohispana construida por los conquistadores, uno de sus argumentos es la manera en que Nueva España ha perfeccionado el culto divino:

tienen sus iglesias muy ricamente adornadas de altares, y todo lo perteneciente para el santo culto divino, con cruces y candelabros y ciriales y cáliz y patenas y platos, unos grandes y otros chicos, de plata, e incensario todo labrado de plata. Pues capas y casullas y frontales en pueblos ricos los tienen, comúnmente en razonables pueblos, de terciopelo y de damasco y raso y de tafetán, diferenciados en las colores y labores; y las mangas de las cruces muy labradas de oro y seda, y las cruces de los difuntos de raso negro, y en ellas figurada la misma cara de la muerte con su disforme semejança, y huesos, y el cobertor de las mismas andas, unas tienen buenas y otros no tan buenas; pues campanas, las que an menester, según la calidad qu'es cada pueblo; pues cantores de capilla de bozes bien concertadas, así tenores como triples y contras altas y bajas no ay falta (*Historia verdadera*, 804).

Objetos como relicarios, custodias, tapices, cálices, patenas, palios, cruces y demás piezas de dotación de las iglesias eran ofrecidos por las aristocracias de la ciudad a través, por ejemplo, de los conquistadores, de los misioneros, de las cofradías, de los Cabildos o de los indígenas.

Con ocasión de la fiesta de Corpus todo ese arsenal decorativo salía a relucir: en los templos y las capillas posas era costumbre tapizar las paredes con escenas que representaban pasajes bíblicos, dogmas de fe o vidas de santos. A mediados del siglo XVI la catedral de México ostentaba, por ejemplo, “una tapicería en ocho paños que representaban la historia del rey Saúl; otra en seis que narraba las aventuras de Judit y Holofernes; otra en ocho con los hechos del rey Salomón y un sólo paño, aislado, de seda, con la imagen de la encarnación” (Toussaint, *Arte colonial*, 36). La costumbre de decorar las iglesias con estos tapices quizá pueda asociarse con formas rudimentarias de puesta en escena, por cuanto, primero, las escenas representadas en los tapices eran enriquecidas con “cuadros” escenificados delante de los tapices y, luego, esos mismos tapices fueron usados como telón de fondo para otras representaciones.

Cuando Motolinía comenta la riqueza del decorado elaborado por los indígenas en ocasión de sus representaciones señala que dado “que les falta tapiçería suplen con muchos rramos y flores” (*Memoriales*, 235), de donde podemos suponer que desde muy temprano, cuando no se contaba con tapices, la decoración indígena era la respuesta a las necesidades ornamentales. Con la salida de la procesión, el tesoro de la antigua catedral de México dejaba ver sus joyas portadas por obispos, frailes y monaguillos:

un incensario grande de plata con su cadena y su sortija; una naveta de plata con su cuchara; una cruz grande de plata con su crucifijo y su manzana abajo; dos cetros de plata con sus manzanas en la parte alta y otro más sencillo para el pertiguero; dos ciriales de plata; dos ampolletas grandes de lo mismo, con sus tapaderas; ocho

candelabros pequeños; una cruz dorada con su crucifijo, que donó el canónigo Juan Bravo (Toussaint, *Arte colonial*, 31).

Durante la procesión, cada ministro de la Iglesia estaba revestido con un atuendo acorde con su posición en la jerarquía y con su función en la celebración; esos atuendos también son ejemplo de la riqueza que adornaba la fiesta: casullas, capas pluviales, velos humerales y palios eran, quizá, las piezas de indumentaria más vistosas. Según Manuel Toussaint, poco se sabe sobre el origen de los primeros ornamentos para eclesiásticos que hubo en México y menos sobre sus técnicas de fabricación, su calidad o su apariencia; sin embargo, es posible afirmar que las técnicas de elaboración de esos ornamentos estaban marcadas desde muy temprano por la estética indígena, bien porque las necesidades ornamentales eran superiores a la disponibilidad de ornamentos fabricados en Europa, bien porque los artesanos eran indígenas. En los bordados de esa indumentaria, por ejemplo, era común que los naturales intervinieran dibujando sencillas escenas de la doctrina o que, con el ánimo de conservar valiosos bordados toledanos, estos fueran pegados sobre telas más resistentes y modernas para su época (Toussaint, *Arte colonial*, 35).

Los ministros de la Iglesia, figuras centrales en la procesión, caminaban bajo palio; el palio, llamado también baldaquino, se asoció primero con las insignias de pontifical que el papa daba a los arzobispos y luego con el toldo, generalmente ricamente adornado, que servía para cubrir a la hostia consagrada y al ministro que la portaba durante una procesión. Si bien en principio el palio se sostenía sobre cuatro varas, hubo ocasiones en México en que se acordó poner hasta doce varas en un sólo palio sostenidas 10 por los alcaldes y los 2 por los regidores (ACM, 25 de mayo de 1535). La autoridad de los jerarcas se subrayaba cuando caminaban bajo palio se revestían con pesadas capas pluviales y portaban báculos, algunos de ellos elaborados con motivos de la flora. Es importante subrayar que el aumento en el número de varas que sostenían el palio muestra la manera en que la ampliación de la burocracia se constituyó abiertamente en un factor para el aumento del espectáculo asociado a la procesión. Si bajo el palio va la figura central de la procesión, quienes sostienen las varas ofrecen un destello de santidad ejemplarizante.

Delante de quienes iban bajo palio caminaba un ministro con una cruz procesional; Toussaint ofrece algunas noticias sobre la más antigua de estas cruces al señalar que de “1558 data una cruz procesional cuya manga de tela rica presenta un ornato de arcos con columnas, y toda ella está terminada por flecos. A propósito de las cruces procesionales, en un principio las mangas se hicieron de oro y pluma con imágenes de la misma labor [...]”

(*Arte colonial*, 31). Custodiando la cruz estaban esbeltos ciriales de plata con sus ceras encendidas, turiferarios haciendo oscilar incensarios humeantes, niños con navetas doradas entre sus manos, laicos portando hachas de cera.

La custodia era el centro de la procesión; en ella estaba depositada la hostia consagrada; la custodia, dependiendo de su peso, era portada por el principal ministro de la procesión o por un grupo de fieles sobre un pedestal de madera llamado anda o paso. En términos elementales, una custodia es un ostensorio o pequeño trono usado para conducir la hostia de manera que quede visible a los fieles para ser venerada, pero sin quedar expuesta al aire. Las custodias formaban parte del tesoro de orfebrería religiosa de la antigua catedral de México; las dos custodias usadas durante la procesión de Corpus en este periodo aparecen registradas en el inventario de la catedral hecho en 1588: una de ellas pesaba 480 marcos de plata (según las tablas de equivalencias de Millares y Mantecón publicada como apéndice de sus *Índices y extractos* serían unos 110 kilos) y ya en esa fecha se la conocía como ‘la antigua’, por lo cual –dice Toussaint– “hay que pensar que, por lo menos, databa de principios del siglo”. Este mismo historiador recoge una completa descripción de esta custodia:

Era hexagonal, de tres cuerpos: en el bajo ofrecía columnas de tres en tres y entre cada tres columnas una figura de profeta de un tercio de largo, y remates redondos, torneados, y, detrás de los remates, una virtud con las insignias de la Pasión y, además, una columnilla. En el interior de este primer cuerpo se encontraba la Última Cena con los doce apóstoles cincelados; ofrecía además relieves sobrepuestos en los pedestales. El segundo cuerpo constaba de seis pilares torneados, redondos y cincelados, con niños por remate con las insignias de la Pasión, y dentro un relicario con los doce apóstoles y la luneta de oro para el Santísimo Sacramento. El tercer cuerpo lucía igualmente seis pilares; en el interior, una figura del Descendimiento de la Cruz, con cinco personajes, y, alrededor, los cuatro Doctores de la Iglesia, de un jeme de alto. Por remate de la custodia se veía una figura cincelada que representaba la Resurrección de Cristo, de un tercio de vara, con su bandera y, además, seis pirámides que coronaban la custodia (*Arte colonial*, 85).

Más allá de conocer el origen de esta pieza de orfebrería, y de advertir que ella era el símbolo central de la procesión de Corpus durante los primeros cuarenta años de vida hispánica de la ciudad de México, conviene tener en cuenta que se trata de una obra de orfebrería del Renacimiento, en donde la calidad estética cumple simultáneamente una función decorativa, política y doctrinal. Las escenas que se representan en la custodia corresponden plenamente con algunos cuadros típicos de la doctrina cristiana como la cena, la crucifixión, la muerte en la cruz, la resurrección, o con personajes fundamentales para la doctrina como los apóstoles o los doctores de la Iglesia.

Exhibir estas representaciones en el México de la primera mitad del siglo XVI no sólo supone una forma de fortalecer o reavivar la fe de los creyentes, sino sobre todo, de mostrar el poder y la dignidad de la Iglesia. En efecto, la idea fundamental de las custodias procesionales era asociarlas siempre con una catedral, que era su propietaria, así como con una imagen de prosperidad, tradición y antigüedad que, en términos prácticos, apenas se estaba forjando en la catedral de México, pero correspondía perfectamente con las antiguas tradiciones procesionales de Sevilla, sede episcopal de la que dependían los obispos mexicanos de la época.

Ya se mostró de dónde sale la procesión, el escenario que ella ocupa antes de comenzar, los elementos fundamentales de su decoración y el atuendo de los protagonistas. En lo que sigue se presenta la procesión en sí misma subrayando el sentido en el cual un ritual público como Corpus es la expresión de un orden sagrado del cual participa toda la comunidad, orden que, si bien parece inmutable, lo cierto es que sólo se sostiene sobre la base de fuertes tensiones sociales.

d. Procesión

La fiesta de Corpus en México durante el siglo XVI pasó de una sencilla procesión alrededor de la hostia consagrada, a una grandiosa celebración en la que se confundían conquistadores instalados en la ciudad, altos funcionarios españoles, criollos e indios. Si bien los estudios comentados más arriba (Kurath y Weckmann) aventuran una posible relación entre las fiestas precortesianas y la fiesta de Corpus, lo cierto es que los espectáculos mexicanos organizados en torno de Corpus no habrían sido posibles sin el contraste que implicaba la presencia de conquistadores y funcionarios de la Corona junto a indígenas. A este respecto, conviene evocar los relatos de los cronistas a propósito de procesiones en lugares distintos a la ciudad de México, por cuanto esos relatos permiten ver, de nuevo, la presencia de elementos indígenas en una fiesta católica, aunque no permiten asegurar que ellos sean los únicos elementos presentes en la procesión de la ciudad de México.

Uno de los relatos de Corpus más conocidos es el que hace fray Toribio de Benavente Motolinía a propósito de las fiestas celebradas en Tlaxcala en 1539, organizadas y descritas por el mismo religioso. La fiesta de Tlaxcala pasó a la historia tanto por la procesión como por los autos puestos en escena. Toda la fiesta, dice el cronista, holgaría mucho a reyes y papas si la vieran. Según el cronista, dado que no había ricas joyas ni brocados, los indios

decoraron con otros aderezos “tan de ver, en especial de flores y rosas que Dios cría en los árboles y en el campo, que había bien en qué poner los ojos, y notar cómo una gente que hasta ahora era tenida por bestial supiese hacer tal cosa” (*Historia de los indios*, 192). La procesión descrita es buena muestra del esplendor de la fiesta de Corpus en el México de los conquistadores:

Iba en la procesión el Santísimo Sacramento y muchas cruces y andas con sus santos; las mangas de las cruces y los aderezos de las andas hechas todas de oro y pluma, y en ellas muchas imágenes de la misma obra de oro y pluma, que las bien labradas se preciarían en España más que de brocado. Había muchas banderas de santos. Había doce apóstoles vestidos con sus insignias. Muchos de los que acompañaban la procesión llevaban velas encendidas en las manos. Todo el camino estaba cubierto de juncia, y de espadañas y flores, y de nuevo había quien siempre iba echando rosas y clavelinas. Y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados para descansar, adonde salían de nuevo niños cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento. Estaban diez arcos triunfales grandes muy gentilmente compuestos. Y lo que era más de ver y para notar, era que tenían toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesia; en la parte de en medio había veinte pies de ancho; por esta iba el Santísimo Sacramento y ministros y cruces con todo el aparato de la procesión; y por las otras dos de los lados, que eran de cada quince pies, iba toda la gente, que en esta ciudad y provincia no hay poca. Y este apartamiento era todo hecho de unos arcos medianos que tenían de hueco a nueve pies; y de estos había por cuenta mil y de sesenta y ocho arcos, que como cosa notable y de admiración lo contaron tres españoles y otros muchos. Estaban todos cubiertos de rosas y flores de diversos colores y maneras; apodaban [tasaban, valuaban] que tenían cada arco carga y media de flores –entiéndase carga de indio– y con las que había en las capillas, y las que tenían los arcos triunfales, con otros sesenta y seis arcos pequeños, y las que la gente sobre sí y en las manos llevaban, se apodaron de dos mil cargas de rosas (*Historia de los indios*, 192-193).

La descripción de la procesión continúa detallando los tipos de flores y las procedencias de éstas, las montañas que se hicieron como plantas –simulando prados y peñas– para decorar el camino y las muchas aves ricas y grandes que alegraban con sus sonidos “había halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres y conejos y adives y muy muchas culebras, éstas atadas y sacando los colmillos o dientes, porque las más de ellas eran del género de víboras [...]” (*Historia de los indios*, 194) y había también –como parte del escenario de la procesión– cazadores con ademanes amenazantes, y un escudo de armas que el Emperador dio a los flaxcaltecas y banderas y tambores y flautas y atabales y cantores y trompetas y campanas “y todo esto sonó junto a la entrada y salida de la iglesia, que parecía que se venía el cielo abajo” (*Historia de los indios*, 195).

Después de la procesión vinieron los autos también compuestos por Motolinía, ampliamente comentados por la crítica (Rojas Garcidueñas, *El teatro*, 42-45; Argudín, *Historia del teatro*, 28; Aracil Varón, *Teatro evangelizador*, 39s), y de los que sólo quiero

rescatar, por ahora, algunos de los recursos técnicos señalados por el cronista primero en su propia voz y luego, disfrazándola bajo “la carta que escribió un fraile morador de Tlaxcallan a su provincial” (*Historia de los indios*, 197s). Destaca la crónica de Motolinía que hubo representaciones en tablados, patios y cadalsos que “graciosamente estaban ataviados y enrosados”, que las iglesias se pintaron con frescos como las “obras de la creación del mundo” o “la generación de la madre de Dios”. En la puerta del hospital para representar la caída de Adán y Eva se montó una suerte de paraíso terrenal (con aves y plantas como base de la decoración) incluyendo los cuatro ríos que salían del paraíso.

La descripción ofrecida por Bartolomé de las Casas de esta procesión de Tlaxcala no es menos rica en detalles que el texto de Motolinía. De hecho, Las Casas –acorde con su intención apologética– aumenta sus elogios advirtiendo que “las procesiones de las fiestas y días solemnes que festejan, cierto parece o que son ángeles o que son monstruos entre hombres” (*Apologética*, 597). Enseguida, Las Casas cita una extensa carta en la que el guardián del monasterio de san Francisco de aquella ciudad cuenta en detalle la fiesta. El texto de la carta citada por Las Casas es prácticamente igual al pasaje ya citado de Motolinía, salvo en que Las Casas adereza su texto bien con un par de referencias bíblicas, bien con algunas referencias latinas.

También en la ciudad de México –señalan los dos cronistas–, y en todos los lugares en donde hay monasterios de San Francisco, los religiosos sacaban a Cristo con vestidos en las fiestas que organiza la Iglesia. Motolinía y Las Casas advierten que usaban “cuantos atavíos e invenciones ellos pueden y saben hacer y lo que han tomado y aprendido de los españoles, así en danzas como en música y adoramiento de las cruces” (Motolinía, *Historia de los indios*, 195; Las Casas, *Apologética*, 600). Es en esa fusión de dos tradiciones donde aparece el esplendor de la procesión de Corpus, pero esa fusión se desarrolló paulatinamente y debió ser más notoria en la ciudad de México.

La transformación de la fiesta de Corpus Christi estuvo asociada a una progresiva incorporación de todos los grupos sociales de la ciudad, lo cual testimonia los avances en lo que Robert Ricard llamó la “conquista espiritual”. Dicha transformación entrañó el aumento del esplendor de la fiesta gracias a la incorporación de prácticas ajenas al rito eucarístico. Así, a la modesta procesión por las calles de la ciudad –registrada ya en 1526– vemos que pronto se unieron, en torno del mismo rito, la arquitectura efímera de arcos y altares, la gala institucional de los certámenes poéticos, los agasajos a las autoridades de la ciudad, las danzas y las corridas de toros. La más feliz incorporación a la celebración del Corpus Christi

fue la inclusión de loas, entremeses, autos, comedias, etc., registradas como tales en el último tercio del siglo XVI, pero impensables sin un previo proceso de formación del teatro en México. En efecto, sólo a partir de 1565 comenzamos a ver explícitamente que se habla de ‘invenciones’ (*ACM*, 9 de julio de 1565) y a partir de 1573 se habla sistemáticamente de la incorporación de obras o comedias a la fiesta de corpus (ej. *ACM*, 13 de abril de 1573, 30 de abril de 1574, 15 de julio de 1575, etc.). Aunque sólo en el último cuarto del siglo XVI se habla sistemáticamente de representaciones (se alude a “invenciones”, “autos”, “comedias”), eso no quiere decir que antes no se realizaran sino que muy posiblemente ellas participaban de una dinámica de representación asociada más a la liturgia y a la fiesta, lo cual correspondería con la lógica que estaba teniendo la representación en el contexto español.

En efecto, ya en la España del siglo XV a los elementos propios de la procesión de Corpus (vestuarios, disfraces, máscaras, música y danza), se habían sumado los autos sacramentales que enriquecían las celebraciones de Corpus, favorecían la ostentación y la diversión del auditorio y concedían la oportunidad para que creadores, autores, actores, escenógrafos y músicos mostraran su piedad y su talento. Dice Jean-Louis Flecniakoska sobre el teatro español antes de los autos:

Antes de 1550, el teatro de devoción tiene por marco los salones de los palacios, las capillas privadas de nobles y de los conventos. Este es el caso en particular para las obras de Manrique, Encina, y Gil Vicente. Eso supone no sólo condiciones particulares para la puesta de escena, sino también un público muy diferente del que, más tarde, asistirá a las representaciones en los autos (*La formation*, 5. La traducción es mía).

La procesión de Corpus Christi en la ciudad de México –que en sí misma era una puesta en escena–, pronto fue acompañada de autos y comedias que, como en España, servían a los propósitos más variopintos. Con todo, entre los piadosos autos sacramentales de mediados del XVI y los entremeses y comedias puestas en escena en vísperas del siglo XVII,⁵⁵ hay una evolución que se manifiesta, entre otras cosas, en la incorporación de los tablados como parte de la arquitectura efímera de la ciudad, en el creciente interés del Cabildo por el aumento en la calidad de los montajes teatrales, en la creación de premios a autores y comediantes e, incluso, en los cambios de las formas de contratación de autores y

⁵⁵ Sólo como ejemplos cito dos representaciones hechas en la ciudad de México en 1574 en un homenaje a Pedro Moya de Contreras, son ellas el “Entremés del alcabalero” y la comedia “Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana” de Juan Pérez Ramírez, importantes no sólo porque son de las primeras que hay amplia documentación (la mayor parte recogida por Amado Alonso en su “Bibliografía de Fernán González”), sino porque el virrey Martín Enríquez de Almanza –encargado de cobrar la alcabala– mandó a prisión a dos comediantes, un autor y el director del coro de la catedral y entre ellos a Fernán González de Eslava.

comediantes, carpinteros y músicos. Semejante transformación de la procesión –y del teatro como parte integral de ésta– no se explica fuera del proceso de crecimiento de la ciudad y de la dilatada evolución de su administración.

A través de los días de fiesta religiosa y, específicamente, a través de las procesiones es posible estudiar el sentido en el cual la fiesta y el espectáculo público asociado a ella es un espacio de cohesión social en donde se integra pero no se mezcla toda la comunidad. El interés de estas fiestas se subraya al advertir que

El estado centralizador debía crear y echar mano de frecuentes rituales públicos en los que la mera exhibición del poder imperial fuera medida suficiente para intimidar, disuadir y pacificar. Debido a la concentración en ellas de riqueza, población y aparato estatal, las ciudades virreinales eran el escenario natural para esos rituales. Estos interpellaban indiscriminadamente a las burocracias españolas residentes y criollas, a las oligarquías económicas y a las diferentes castas para traerles conciencia de pertenecer a una totalización política, el imperio, que trascendía la cotidianidad de sus vidas para fundirlas en la unidad y universalidad de los designios divinos (Vidal, *Socio-historia*, 102-103).

El tema de las procesiones en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI tiene tal importancia que uno de los primeros impresos de la ciudad es un *Compendio breve que trata de la manera en que se han de hacer procesiones* (1544). El *Compendio* fue escrito por Dionisio Rickel y participa de la dinámica de prohibiciones de danzas y de la regulación de los espectáculos en la ciudad.

Independientemente de que se tratara de una magnífica fiesta de Corpus o simplemente de llevarle la comunión a un moribundo, la procesión en sí misma era una de las más importantes posibilidades de exhibición del poder y de interpelación a los habitantes de la ciudad y como tal se usó desde el día mismo en que cayó Tenochtitlán:

Puestos, pues, los ídolos a donde a los mexicanos pareció, Cortés mandó luego barrer y regar lo alto del templo donde los ídolos habían estado y con gran solemnidad y devoción en una muy extraña y nueva procesión, porque todos iban armados, subieron las imágenes del Crucifijo y de Nuestra Señora y otras, cantando los que lo sabían con gran devoción aquel psalmo de Te Deum laudamus a vista de los mexicanos y con gran espanto y con gran silencio dellos, que parece que Dios les tenía las manos y enmudecía las lenguas (Cervantes, *Crónica*, 342).

El traslado más sencillo de una hostia para un enfermo implicaba ver desfilar por las calles a cuatro indios llevando bajo palio la hostia consagrada, un sacerdote revestido con un velo humeral, y por lo menos un par de monaguillos. Mientras caminaba, el ministro de la Iglesia sostenía sin tocar directamente con las manos una pequeña custodia ante la cual todos se

inclinaban. En medio de la calle, al ver que la hostia venía, algunos indios barrían el sendero por donde pasaría la pequeña procesión⁵⁶ y, a punto de pasar sobre lo barrido, otros indígenas hacían tapetes con hojas e incluso tiraban sus ropas sobre el piso para que allí pisase el sacerdote. Quienes estaban en los costados de las calles se detenían al paso del viático, cantaban o rezaban por el alma del enfermo. Si era viernes y de noche, al espectáculo se sumaban hachas de cera, teas para dar lumbre y disciplinantes que se castigaban hasta sangrar, lloraban y cantaban letanías, mientras algunos indígenas saturaban el ambiente con aromas (Motolinía, *Memoriales*, 233). El ambiente festivo de la procesión se cerraba con una comida destinada no sólo a suplir la necesidad básica, sino sobre todo fijar nociones cristianas como privación y premio, disciplina y satisfacción.

Exhibición e interpelación ponían a los fieles en el centro de la tensión entre pecado y gracia, castigo y recompensa, exceso y privación, pena y placer. La procesión era simultáneamente un gozo para los sentidos y la posibilidad de encarar un poder cuyos límites no se conocían y cuyos alcances confundían e intimidaban a los catecúmenos.

Con el paso del tiempo la exhibición del poder y de la fe se fue transformando en espectáculo y la interpelación a los fieles fue quedándose vacía; signo de esa transformación puede leerse en la creciente limitación de las manifestaciones de religiosidad indígena en el contexto de celebraciones cristianas: primero se recomendó no quitar las plumas de quetzal de las andas procesionales para pegarlas al cuerpo de los danzantes; más adelante los religiosos vieron con recelo las danzas y los cantos indígenas en los templos y durante las procesiones y ya a mediados de siglo los jerarcas admitían que las procesiones se habían convertido en un “pretexto” para embriaguez y comida (Escalante y Rubial, “Los pueblos”, 374 y 378).

El proceso mediante el cual puede describirse la transformación de las procesiones, y específicamente de la procesión de Corpus, durante los primeros cuarenta años de vida hispánica de la ciudad puede verse en tres etapas relacionadas: con la presencia de los órdenes regulares, con las regulaciones promovidas por fray Juan de Zumárraga y con las disposiciones emanadas del segundo concilio mexicano concluido en 1564 y encabezado por el arzobispo fray Alonso de Montúfar.

⁵⁶ Los indígenas barriendo el camino por donde ha de pasar una procesión es un detalle de exteriorización de la piedad prehispánica que pervive por muchos años en México y que se registra en las crónicas de Diego Durán y Bernardino de Sahagún, al menos según el análisis ofrecido por Martha Toriz al señalar que: “entre las prácticas rituales más comunes figuraba el barrer los pisos de los templos, acción ejecutada por las mujeres. Aquí vuelve a ponerse de manifiesto el simbolismo de la escoba como expiación y purificación” (*Fiesta prehispánica*, 51).

Entre 1521 y 1563 lo que más destaca en las disposiciones sobre las procesiones de Corpus son las puntillosas instrucciones a propósito del orden de salida en la procesión.⁵⁷ Podría afirmarse incluso que no hay disposición de Corpus en donde los intentos de reglamentación de ese orden no estuvieran presentes: ya en 1529 se imponían multas de 50 pesos oro a quien pretendiera alterar el orden de aparición en la fiesta (*ACM*, 24 de mayo de 1529) y dos años más tarde se dobló la multa y se propuso sancionar a quienes no salieran como era “uso y costumbre” (*ACM*, 19 de mayo de 1531). En 1555 se acordó “que no haya persona alguna en las ventanas de las calles por donde pasará la procesión y que nadie saque máscaras en ella, so pena de 8 pesos de oro común” (*ACM*, 13 de mayo de 1555).

La regulación de la preeminencia en el cortejo de Corpus tuvo otros puntos destacados cuando se organizó la cofradía del Santísimo Sacramento (Escalante y Rubial, “Los pueblos”, 383), cuando se mandó a perpetuidad que durante la procesión los plateros (instalados en la actual calle de Madero) caminaran junto al Santísimo (*ACM*, 18 de mayo de 1537), cuando se dispuso que cada gremio portara durante la procesión imágenes de su devoción, así como hachas de cera y cirios (*ACM*, 13 de mayo de 1555), cuando se pregonó que todos los miembros de los oficios públicos participaran en la procesión portando hachas de cera y pendones so pena de 3 pesos de oro común y 20 días de cárcel (*ACM*, 10 de junio de 1557).

En semejante escenario de tensión, no es de extrañar que el funcionario que más se destacó en la organización de la fiesta de Corpus en este primer periodo fuera Gonzalo Ruiz, el mismo que solía encargarse de los asuntos de armas en la época del despoblamiento y de los pleitos del Cabildo con las órdenes religiosas. En los treinta años que duró trabajando como regidor de la ciudad, Ruiz se destacó por su espíritu de servicio (Porrás Muñoz, *El gobierno*, 408), de hecho se decía que “su opinión era la mejor para los negocios de la ciudad” (*ACM*, 7 de noviembre de 1533); y se ocupó de casi todos los asuntos relativos a la

⁵⁷ El tema del orden en las presentaciones públicas estaba claramente estipulado en distintos pasajes de la legislación colonial; así, por ejemplo, la Real Audiencia acordó el 2 de abril de 1582 “Que concurriendo en actos públicos Oficiales Reales, Contador de Tributos y Alcabalas de esta Corte, o otros que lo fueren de otras partes, se sienten estos en inferior lugar” (*Recopilación sumaria*, 79). Sobre el mismo tema pueden verse por ejemplo los acuerdos de la Real Audiencia del 22 de abril de 1670, 25 de noviembre de 1741, 19 de septiembre de 1777, 23 de agosto de 1786, etc. El tema preocupó igual a los gremios que a las órdenes religiosas, con el agravante de que cada vez las controversias se hacían más acaloradas. Antonio Rubial García, evocando el *Diario* de Antonio de Robles, recuerda que “en 1699, durante la procesión del día de Corpus Christi, la fiesta terminó en riña a causa de un altercado entre los agustinos y los franciscanos descalzos o dieguinos. Éstos habían salido bajo las insignias de sus hermanos de regla, los frailes menores calzados, quienes por haber sido los primeros en arribar a Nueva España tenían la preeminencia en el cortejo; los agustinos vieron esto como una afrenta a sus privilegios, pues los dieguinos habían sido los últimos en llegar al territorio, y se liaron a golpes con ellos, usando como armas los ciriales y hasta las cruces procesionales. El tema de la preeminencia fue objeto de un largo juicio que duró varios años y provocó intercambio de pasquines y disputas” (“Los conventos”, 169).

fiesta: fue el principal encargado de organizarla en 1533 (*ACM*, 6 de mayo de 1533), en 1537 sacó el pendón, organizó bailes y obligó al encargado de carnicería a traer toros para ser lidiados en la plaza. En los casos en que se presentaron pleitos relacionados con la fiesta también fue él quien se puso al frente de las soluciones: en 1533 buscó eliminar las diferencias que había entre los oficiales de los gremios por el lugar que les había fijado el Ayuntamiento (*ACM*, 10 de mayo de 1533), en 1534 y 1536 allanó las diferencias entre la Audiencia y el Ayuntamiento por cuanto la primera había dado las varas del palio para Corpus a quien ella quiso y no a quien correspondía según mandato real y disposición del Ayuntamiento (*ACM*, 5 de junio de 1534).⁵⁸

A pesar del orden que debía imperar en la fiesta, lo cierto es que hay testimonios de muchos niveles sobre el desorden y las peripecias que se hacían en Cabildo para enfrentar los problemas que planteaba la organización de la fiesta; en lo que respecta al cumplimiento del calendario festivo el desorden debió ser tal que en 1545 el obispo fray Juan de Zumárraga se presentó al Cabildo de la ciudad para pedir que por el mal ejemplo para los naturales, se terminara con el desorden que se generaba al guardar los domingos y los días de fiesta, Luego de escuchar la solicitud del obispo, el Cabildo acordó cumplir estrictamente la constitución del arzobispado de Sevilla, del cual el de México era sufragáneo, establecer ordenanzas para los domingos y fiestas de guardar, pedir al Virrey Antonio de Mendoza que las confirmara y mandarlas pregonar (*ACM*, 31 de agosto de 1545).

En lo que respecta al orden en el día de la fiesta de Corpus, la primera preocupación del Cabildo era lograr que cada gremio ocupara su sitio. Después, debía velar porque las inclemencias del tiempo no obligaran a cambiar el recorrido de la procesión o porque ésta no se detuviera en las capillas que se habían establecido (Recchia, *Espacio teatral*, 15). Enseguida, debía resolver todo lo relacionado con las actividades lúdicas asociadas con la fiesta: las carreras, las corridas de toros, los certámenes poéticos, las máscaras, los juegos de cañas, las alcancías y las sortijas. En otras ocasiones el desorden tenía su origen en que los fieles no salían y preferían quedarse viendo la procesión desde sus ventanas o porque algunos jóvenes enmascarados armaban alborotos al paso del santísimo sacramento (*ACM*, 13 de mayo de 1555).

⁵⁸ El problema de fondo era que la Audiencia estaba del lado de las órdenes religiosas en el tema de las prédicas sobre los servicios de los naturales. El 20 de abril de 1536 Gonzalo Ruiz fue encargado por el ayuntamiento para formular los cargos contra el presidente y oidores de la Audiencia saliente. Luego de formular cargos contra la Audiencia pidió la opinión del Cabildo para salvar su responsabilidad. Examinados los cargos contra la Audiencia se acordó que uno de los que se formularía sería: “por lo de las varas del palio del Santo Sacramento”.

Toda la primera etapa en la historia de Corpus en la ciudad está marcada por la intervención de las órdenes religiosas; en este periodo quizá es Motolinía quien presenta más detalles sobre la piedad indígena en las procesiones y sobre la manera en que la celebración de la eucaristía desbordaba la fiesta de Corpus y se instalaba en la cotidianidad de los mexicanos (*Memoriales*, 233).

Las primeras celebraciones de Corpus promovidas por los franciscanos debieron tener el apoyo de Cortés quien ya desde la cuarta Carta de Relación (15 de octubre de 1524) señalaba la necesidad de promover la llegada de religiosos regulares y advertía sobre las consecuencias que para la predicación de la fe podría tener la llegada de un clero secular amigo de las cosas del mundo, de los excesos de las fiestas y poco amigo de la predicación y el buen ejemplo:

Porque habiendo obispos y prelados, no dejarían de seguir la costumbre que por nuestros pecados hoy tienen en disponer de los bienes de la Iglesia, que es gastarlos en pompas y en otros vicios y en dejar mayorazgos a sus hijos o parientes; y aun sería otro mayor mal: que como los naturales destas partes tenían en sus tiempos personas religiosas que entendían en sus ritos y ceremonias y estos eran tan recogidos así de honestidad como en castidad que si alguna cosa fuese de esto a alguno se le sentía era punido con pena de muerte, y si agora vieses las cosas de la Iglesia y del servicio de Dios en poder de canónigos y otras dinidades y supiesen que ellos eran ministros de Dios y los vieses usar de los vicios y profanidades que agora en nuestros tiempos en esos reinos usan, sería menospreciar nuestra fe y tenerla por cosa de burla y sería a tan grand daño que no creo que aprovecharía ninguna otra predicación que se les hiciese (*Cartas de relación*, 518-519).

La autonomía que tuvieron los franciscanos terminó hacia 1539 cuando el principio de autoridad que debía caracterizar a toda la Iglesia se aplicó en las misiones de Nueva España. Antes de 1539 era constante la confrontación de los franciscanos con diferentes estamentos sociales: en 1530 bajo la dirección de fray Juan de Zumárraga, un grupo de franciscanos abandonó su convento en cuaresma y puso a la ciudad *cesatio adivinis* (*ACM*, 10 de marzo de 1530), tres años más tarde se enfrentaron con el dominico Domingo de Betanzos porque sostenían que los indios eran “capaces de gobernarse por sí mismos” (*ACM*, 30 de junio de 1533), después algunas predicaciones franciscanas fueron piedra de escándalo en la ciudad (*ACM*, 28 de marzo de 1534), etc. Después de 1539, los franciscanos, sin perjuicio de los privilegios ganados durante la conquista gracias en parte al apoyo de los conquistadores, deberían reconocer obediencia a sus obispos y verse como coadjutores de sus órdenes en lo referente a la administración de los sacramentos, el gobierno de las parroquias y el respeto por todo el principio de autoridad.

En lo que respecta específicamente a las fiestas, el principio de obediencia se tradujo en prevenir el exceso de lujo en las fiestas celebradas por los indios; en cuidar que no se presentaran desviaciones en las manifestaciones de piedad popular; en evitar la proliferación de capillas privadas y en regular las expresiones exteriores de culto (Traslosheros, *Iglesia, Justicia*, 18). Si bien las normas suponían un estricto cumplimiento, lo cierto es que nadie acató tales disposiciones y los indígenas continuaron enriqueciendo las fiestas con su estética; “a la larga –dicen Escalante y Rubial– las prohibiciones no fueron acatadas, ni por los frailes ni por los indios” (Escalante y Rubial, “Los pueblos”, 347).

En 1554, cuando llega el arzobispo fray Alonso de Montúfar se encuentra una Iglesia “ayuna de personal para atender sus necesidades y las de su feligresía, debilitada por sus pugnas internas y sin capacidad para hacer respetar su jurisdicción. Pero tal vez lo más grave era su imposibilidad de actuar toda vez que los espacios religiosos estaban ocupados – física y espiritualmente– por las órdenes mendicantes, sonadamente los franciscanos, en quienes encontró a sus más acérrimos rivales” (Traslosheros, *Iglesia, Justicia*, 24). Mientras los franciscanos fundaban su poder en bulas papales y en derechos extendidos por el rey, Montúfar, en cambio, buscaba consolidar instituciones fundadas en la tradición de la Iglesia, en el derecho y en las necesidades concretas de las comunidades. Nótese que mientras Zumárraga fortaleció a los franciscanos para enfrentar a la Primera Audiencia, Montúfar buscó debilitarlos para fortalecer la posición del clero secular y de la nueva burocracia.

De la misma manera que cambió la situación de los religiosos y ese cambio se tradujo en la forma de intervenir en la fiesta de Corpus, también cambió la condición de los conquistadores y de los indígenas; para los conquistadores los cambios en la legislación sobre la propiedad y el control de la mano de obra indígena trajeron como consecuencia su final como aristocracia proveedora de tesoros para las iglesias. Cuando se mira quiénes eran los protagonistas de las procesiones de Corpus en este periodo, es muy notable el cambio, al menos si se admite que primero fueron los conquistadores, luego la burocracia de corregidores y encomenderos y al final los hacendados criollos descendientes de conquistadores y funcionarios. Entre los indígenas, el cambio no sólo se dio como consecuencia de la disminución de su población, sino también como consecuencia de la rapidez con que asumieron los modelos de vida españoles. Dice Bernal Díaz:

todos los más caçiques tienen cavallos, y son ricos traen jaezes con buenas sillas y se pasean por las çibdades e villas y lugares donde se van a holgar o son naturales, y llevan sus indios por pajes, que les acompañan. Y aun en algunos pueblos juegan cañas y corren toros y ponen sortija, espeçial si es día de Corpus Christi o de Señor San Juan o

del Señor Santiago, o de Nuestra Señora de Agosto, o la abocación de la iglesia del santo de su pueblo. E ay muchos que aguardan los toros, aunque sean bravos; y muchos dellos son ginetes, en espeçial en un pueblo que se dize Chiapa de los indios. Y los que no lo son, ni caçiques, todos los más tienen cavallos, y algunos, hatos de yeguas y mulas, y se ayudan con ello a traer leña y maíz y cal y otras cosas de este arte, y lo venden por las plaças; y son muchos dellos harrieros segund y de la manera que en nuestra Castilla se usa (*Historia verdadera*, 806-807).

En semejante escenario lo que en principio fue la genuina incorporación de la religiosidad popular mexicana en la fiesta de Corpus, debió convertirse en un remedo en el que se cuidaba más la forma que el fondo; un remedo en el que quizá se seguían usando plumas para la preparación de la fiesta, pero cada vez interesaba menos si era o no plumas de un ave con algún valor sagrado.

El proyecto de Iglesia que se generó en México no supuso necesariamente el enfrentamiento entre obispos y religiosos, sino que estuvo en concordancia con la antigua aspiración de la Iglesia de formar comunidades de fieles alrededor de la obediencia a un obispo. El ascenso del clero secular, la pérdida de espacio de las órdenes religiosas, la rápida disminución de la población indígena, el mestizaje, la llegada de funcionarios, el creciente poder de los criollos y más tarde la promulgación de las disposiciones tomadas en el Concilio de Trento y la presentación de éstas como 'ley propia del reino' fueron factores que modificaron lentamente todas las manifestaciones de la piedad popular y entre ellas la forma en que los criollos y los indígenas participaban de la fiesta de Corpus.

En Corpus Christi se pusieron de manifiesto los progresos en la organización de los espectáculos festivos en México entre 1521 y 1563. En la fiesta de la Eucaristía se refina el uso de luminarias, los desfiles de candelas, los decorados hechos con base en fauna y flora, los pequeños cuadros representados delante de tapices, el orden y la solemnidad de las procesiones, los vestidos de los nobles, los atuendos de religiosos. Corpus es ocasión no sólo para planear y ejecutar obras de arquitectura efímera, sino para ampliar y perfeccionar las obras de arquitectura permanente. En Corpus la ciudad es un escenario revestido gracias a tapices, telones, arcos y colgaduras que hacen del público-feligrés, un público que conoce, recuerda y afianza la doctrina de su fe; un público capaz de interpretar las alegorías que adornan los altares y que se entretiene con el espectáculo sensorial que le llega con la luz de las candelas, el sonido de la música, el olor del incienso y de las flores.

CAPÍTULO CUATRO: REPRESENTACIÓN Y TEATRALIDAD EN LAS FIESTAS “REPENTINAS”

Con base en la división de las fiestas planteada por fray Juan de Torquemada, en las páginas que siguen se analizarán dos fiestas “repentinas” que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XVI en la ciudad de México. La primera es la fiesta por la paz de Aguas Muertas celebrada a través de las justas de 1539⁵⁹ y la segunda es la fiesta por la muerte del Emperador Carlos V, ocasión que sirvió para construir el célebre Túmulo imperial de 1559.

A. Fiesta y espectáculo en la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén*

El tipo de representación, los promotores y los actores que intervinieron tanto en la *Conquista de Rodas* como en la *Conquista de Jerusalén* otorgan a estos montajes unas características especiales; primero, los unen con la tradición española de la fiesta de Moros y Cristianos que actualiza los triunfos de los ejércitos cristianos sobre los infieles pero, escenificados en México son, de entrada, una afirmación del sentido de cruzada que se le otorgó a la Conquista. Segundo, tanto la *Conquista de Rodas* como la *Conquista de Jerusalén* permiten afirmar que en el teatro de evangelización, junto con la aspiración a la unidad en torno de la fe cristiana, hay también claramente una finalidad lúdica asociada con la fiesta medieval (Warman, *La danza de moros*, 71).

Las páginas que siguen estudiarán la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén* representadas en México y Tlaxcala en 1539. Dado que la representación de la *Conquista de Rodas* fue el modelo para que se representara en Tlaxcala la *Conquista de Jerusalén*, primero se comentan los testimonios que conocemos sobre las dos representaciones, enseguida se

⁵⁹ Recientemente Escalante y Rubial fecharon esta fiesta en 1538 (“Los pueblos”, 376-377), dato que, creo, no es preciso al menos por dos razones: el pacto entre Francisco I y Carlos V se firmó en Niza el 18 de junio de 1538 y Motolinía (*Historia de los indios*, 203) sostiene que las fiestas de Tlaxcala de 1539, organizadas para celebrar el mismo evento, se hicieron después de la representación en México de la *Conquista de Rodas*. Por otra parte, las Actas del Cabildo de México advierten que el 27 de marzo de 1539 se comentaron algunos asuntos relacionados con la celebración de la *Conquista de Rodas*. Quizá el cruce de fechas se explica porque el artículo de Escalante y Rubial –sobra decir que es espléndido– comenta la relación entre liturgia y teatro tomando ejemplos provenientes de las representaciones hechas en Tlaxcala con ocasión de las fiestas de San Juan de 1538.

analiza el contexto en el que se organizaron y se representaron las obras, y al final se estudia cada uno de los montajes enfatizando aquellos aspectos que más contribuyeron en el espectáculo.

a. Los testimonios

Los testimonios sobre la fiesta-representación de la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén* provienen de las actas del Cabildo y de los cronistas de Indias. En los dos casos esos testimonios participan de un complejo más amplio que une las *Conquistas* a los juegos de desafíos y a las fiestas de Moros y Cristianos, al menos en el sentido en que estas fiestas resumen todas las manifestaciones de la cultura popular que estaban en boga en la primera mitad del siglo XVI: “el ideal caballeresco en el simulacro de justas y de combate, los romances en su tema, las representaciones teatrales en su estructura dramática, la pompa de las procesiones, así como la significación de muestra de poder y unidad de todo el pueblo frente a un enemigo común, el moro” (Warman, *La danza de moros*, 23).

El registro guardado en las actas del Cabildo muestra que, por ejemplo, un aspecto central de la fiesta de San Hipólito era la organización de los juegos de cañas para los cuales se diseñaban coloridos disfraces (ACM, 18 de junio de 1540), se compraban aparejos y libreas hasta para setenta caballeros (ACM, 29 de julio de 1546) o se unían los juegos de cañas a las corridas de toros (ACM, 1 de agosto de 1533). Cuando se organizaban fiestas por ocasiones especiales, también los juegos de cañas eran comunes, y es así como encontramos en el Cabildo registros de estos juegos como parte de la celebración de la victoria española en Fuenterrabía (ACM, 1 de abril de 1524), para celebrar la paz de Cambray (ACM, 31 de diciembre de 1529; 10 y 28 de enero de 1530) o para celebrar la victoria del ejército novohispano en la guerra de Mixtón (ACM, 30 de diciembre de 1541).

En lo que respecta a los registros que los cronistas de Indias hicieron de estas celebraciones, una de las primeras representaciones reseñadas es una escaramuza organizada por Hernán Cortés con el propósito de mostrar a unos embajadores de Michoacán de qué manera se había apoderado de Tenochtitlán. La historia de la embajada aparece registrada en la *Relación de Michoacán* (318-329) y la descripción completa de la representación aparece en la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar. Cuenta el cronista de la ciudad que cuando Cortés recibió la visita de Cazonci –hermano del señor de Michoacán–, éste quiso enterarse por boca del propio Cortés de las cosas maravillosas que sobre él se contaban a propósito de la conquista de México

Cortés, que no deseaba otra cosa, después de haberle con muy buenas palabras dado a entender lo mucho en que tenía su ofrecimiento, le dijo que el día siguiente, después que hubiese descansado, le mostraría todo lo que deseaba, y así mandó luego aperebir sus Capitanes para que otro día hiciesen una trabada escaramuza de pie y de caballo y una salva de artillería, que aunque parte de esto solía hacer con otros embaxadores, más de propósito lo quiso hacer con este Capitán general (*Crónica*, 803).

A la mañana siguiente, Cortés llevó al capitán a la plaza para mostrarle el espectáculo organizado:

desde un pretil mandó que se comenzase la escaramuza de caballo, la cual se hizo tan reñida como si de veras fuera. Mucho se maravilló y aun espantó el hermano de Cazonci, porque los de caballo con la furia y grita que traían le ponían pavor, pareciéndole que aun allí donde estaba no estaba seguro. Luego la infantería hecha una muy linda reseña, se partió en dos partes, ambas con sus atambores y pífanos; rompieron una batalla con tanto ardid y destreza, con tanto ruido de los atambores y pífanos, que muy bobo y como atónito estaba aquel Capitán, tras de lo cual se siguió luego una fingida batería, donde con gran ruido de atambores arremetieron a un alto, como si fuera un castillo, donde estaban otros españoles en defensa, y dieron el asalto, que fue cosa muy de ver para aquel que jamás la había visto. Dispararon desde lo llano el artillería gruesa, cuyo ruido hacía estremecer el lugar donde Cortés estaba con el hermano del Cazonci, el cual, como discreto, disimuló el pavor, aunque no dejó de alterarse, con una cosa que de suyo era tan espantosa, especialmente para el que jamás se había visto en ello (*Crónica*, 804).

La escaramuza presentada por Cervantes de Salazar, inicialmente, forma parte de una demostración de fuerza muy parecida a las fiestas de Moros y Cristianos y marcada por rasgos de teatralidad en aspectos como la definición de un espacio de representación, la distancia entre la acción ejecutada y los espectadores, la función dramática del entorno sonoro, el orden en la representación de los combates, el tópico del asalto al castillo y el efecto de la representación en algunos miembros del público. Este último asunto –el efecto de la representación en Cazonci– es el aspecto que más subraya el cronista, en buena medida porque permite contrastar la superioridad del ejército conquistador y la conmoción sufrida por un embajador quien “no pudo contener las lágrimas” (*Crónica*, 804) al ver representada la destrucción de la ciudad que era cabeza del imperio.

Después de esta representación, el cronista, evocando otro tópico de la fiesta representación de Moros y Cristianos, señala que Cortés pronunció un discurso destinado a subrayar que él se había mostrado generoso y piadoso con los mexicanos, pero que el orgullo de éstos les había impedido reconocer la superioridad militar del ejército español

demostrada, por ejemplo, en los bergantines y la artillería con que atacó desde la laguna.

Dice el cronista:

Mostróle los trece bergantines, las velas y remos; hizo entrar en uno de ellos cuarenta o cincuenta soldados, y en poco espacio aquel Capitán vio y entendió la poca parte que podía ser muchas canoas contra un bergantín, así en fuerza como en ligereza, y con cuánta facilidad con todos los que topase por delante podía echar a fondo (*Crónica*, 805).

La alusión al ataque con bergantines y la manera en que Cortés muestra el número de hombres que podían acomodarse en uno de ellos, si bien es menos teatral y está marcada por el tono militar, logra un efecto similar a la representación de la escaramuza, es decir, intimidar al embajador. Por otra parte, es de notar que la ubicación de los bergantines cerca de la plaza mayor no responde en este contexto a una necesidad estratégica directamente relacionada con la guerra, o con la posible defensa de la ciudad, sino que su ubicación busca hacer del espacio urbano un espacio escénico en el que la sola contemplación de la maquinaria y su disposición en la plaza amedrenta al adversario. La construcción de ese espacio permite representar el poder de los conquistadores y la superioridad asociada al uso de determinadas armas, pero su uso en la representación de la caída de la ciudad obedece a un propósito espectacular.

Hasta aquí es posible afirmar que tanto los datos ofrecidos por las actas del Cabildo, como los datos de los cronistas muestran que en realidad las fiestas o representaciones que suponían enjaezar caballos, ataviar caballeros, usar música marcial, hacer ruido de artillería, organizar ejércitos de actores y hacer públicas demostraciones de fuerza eran algo frecuente en México. Ese hecho permite comenzar a asegurar que la representación de la *Conquista de Rodas* no era en realidad un evento extraordinario en la vida de la ciudad, sino que era parte de su tradición de representaciones en donde la ostentación del poder militar y la presentación del poder político se unían a un complejo juego de afianzamiento de la ciudad como espacio hispánico, es decir, como espacio para ver las hazañas (con referente histórico o no) del reino del cual se era súbdito.

Las representaciones de la *Conquista de Rodas* en México y de la *Conquista de Jerusalén* en Tlaxcala conmemoraban las paces que, un año antes, habían firmado el Emperador Carlos V y el rey de Francia Francisco I. Los testimonios de las actas del Cabildo y de los cronistas indican el conocimiento de un suceso político fundamental para su época y, a la vez, subrayan la organización de un tipo particular de fiesta y de una representación

acorde con la actividad militar del momento. Según las actas del Cabildo, por ejemplo, se dispuso un “libramiento a Alonso de Ávila de 104 pesos y medio de oro de lo que corre, que gastó en 9 varas de damasco, 9 de tafetán y de paño, una gorra de terciopelo, naguas, camisas, y otras cosas que se le ordenó comprar para el palio y las fiestas que hizo la ciudad para celebrar las paces. También se gastó en maderas y clavazón para los tablados” (ACM, 27 de marzo de 1539). Igualmente, en el Cabildo se dispuso construir un bosque falso para organizar una jornada de caza, construir un castillo para asediarlo y organizar una naumaquia.

Entre los cronistas, las noticias sobre las representaciones aparecen en Bernal Díaz (*Historia verdadera*, 753-760), Bartolomé de Las Casas (*Apologética*, 600-603) y Motolinía (*Historia de los indios*, 203-215), pero cada uno de ellos enfatiza un asunto diferente: Bernal Díaz registra la representación de la *Conquista de Rodas* como parte de todas las fiestas celebradas en la ciudad de México con ocasión de la paz de Aguas Muertas, Las Casas se sirve de esa misma representación para ilustrar las virtudes de los indígenas y Motolinía la usa para ilustrar la relación de la *Conquista de Rodas* con las celebraciones hechas en Tlaxcala, en particular con las representaciones organizadas por los indígenas. Además de esos testimonios, Bernal Díaz señala que las fiestas de México de 1539 tuvieron por lo menos dos crónicas que se enviaron a España y que no conocemos:

E hizieron muchas farsas, y fueron tantas que ya no se me acuerda; y de noche hizieron disfraces. Y porque destas grandes fiestas ovo dos coronistas que lo escribieron segund y de la manera que pasó, y quien fueron los capitanes y gran maestre de Rodas, y aun lo enbiaron a Castilla para que en el Real Consejo de Indias se viesse, porque Su Magestad en aquella sazón estaba en Flandes (*Historia verdadera*, 758).

La razón por la cual estas fiestas motivaron diversas relaciones no sólo se encuentra en la magnitud y el esplendor de la celebración organizada, sino en la necesidad de mostrar a México y a Tlaxcala como ciudades cuyas celebraciones respondían a los modelos hispánicos; mostrarlas como ciudades en donde se celebraban fiestas por acontecimientos europeos (ACM, 27 de marzo de 1539).

En el testimonio de Las Casas consignado en su *Apologética historia sumaria* se subraya la disposición del espacio de representación de la *Conquista de Rodas*, un espacio plano en donde se construye una ciudad de artificio que comienza a ser asediada por unos bergantines. Al atender al testimonio del padre dominico debe tenerse en cuenta que él no pretende hacer una presentación de las fiestas celebradas por los indígenas, sino que sus

palabras se enmarcan en una presentación general “de los oficios que las gentes de la Nueva España tenían” (*Apologética*, 595) y de la manera en que esos oficios se aplicaban tanto en función de la producción de bienes materiales, como en función de la producción de obras artísticas. Desde esa perspectiva, Las Casas no quiere presentar una “obra de teatro” o una “fiesta”, como sí lo querían Bernal Díaz o Motolinía, sino demostrar que las gentes de Nueva España tienen habilidades para las artes (*Apologética*, 599).⁶⁰

El testimonio elaborado por Motolinía quiere ilustrar la importancia de la *Conquista de Rodas* en relación con la representación de la *Conquista de Jerusalén* hecha semanas después en Tlaxcala. Motolinía es particularmente prolífico al comentar algunas celebraciones religiosas de 1538 y 1539; según el cronista, en la fiesta de Corpus Christi de 1538 se representó una versión de *Adán y Eva*, *La tentación del Señor* y dos vidas de santos: *San Jerónimo* y *San Francisco*. El cronista también comenta que algunas semanas más tarde, en la fiesta de San Juan, se llevaron a escena la *Anunciación de la natividad de San Juan Bautista*, una *Anunciación de Nuestra Señora*, una *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* y una *Natividad de San Juan Bautista*. A propósito de 1539, Motolinía advierte que, sólo en el día de Corpus, Tlaxcala fue escenario de *La Caída de nuestros primeros padres*, *La Conquista de Jerusalén*, *La tentación del Señor*, *La predicación de San Francisco a las aves* y *El Sacrificio de Abraham*.

Si bien de estas representaciones casi no se conocen textos, los comentarios de los cronistas permiten advertir que ellas obedecen al modelo del teatro medieval que, en términos generales, definía sus temáticas por su relación con los ciclos litúrgicos, las vidas de los santos y la recreación de pasajes bíblicos; no obstante, al ser llevadas a escena en el contexto mexicano esas representaciones adquirirían más esplendor desde la perspectiva del espectáculo por cuanto, entre otras cosas, se buscaba conmover al auditorio y acercarlos a la fe.

Gracias a que los cronistas ofrecen esas perspectivas diferentes y gracias a que sus testimonios están marcados por esa necesidad de mostrarse como buenos súbditos, es posible comentar el contexto de la representación de la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén* en función de hechos inmediatos y del proceso de conquista.

⁶⁰ En este punto quizá conviene tener en cuenta que las representaciones de la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén* han sido leídas por cierta crítica como obras propias del “teatro náhuatl”, pero dependientes de la evangelización franciscana. La evangelización es referente obligado pero no necesariamente es el único posible, como lo han mostrado Fernando Horcaditas (*Teatro náhuatl*) al relacionar estas representaciones con la formación de una cultura hispano-indígena, y Armando Partida (*Teatro mexicano*) al asociar las conquistas de Rodas y Jerusalén con algunas formas de teatralización usadas en la época.

b. El contexto de las representaciones

Bernal Díaz del Castillo señaló explícitamente las dos dimensiones del contexto de la representación de la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén*. En primer lugar, asoció las representaciones con un acontecimiento político militar del cual se había tenido noticia en México y que tenía que ver directamente con el Emperador, su señor:

En el año de treinta y ocho vino nueva a México qu'el cristianísimo enperador, nuestro señor, de gloriosa memoria, fue a Françia y el rey de Françia, don Françisco, le hizo gran rescibimiento en un puerto que se dize Aguas Muertas, donde se hizieron paçes y se abraçaron los reyes con gran amor, estando presenta madama Leonor, reina de Françia, mujer del rey don Françisco y hermana del enperador, de gloriosa memoria, nuestro señor, donde se hizo gran solenidad y fiestas en aquellas paçes. E por honra e alegrías dellas, el birrey don Antonio de Mendoça e el marqués del Balle e la Real Abdiencia y çiertos caballeros conquistadores hizieron grandes fiestas (*Historia verdadera*, 753-754).

De esta manera, la celebración de México es una fiesta acorde con la celebración realizada por el Emperador y los reyes en Francia y con la actividad militar de los reyes. Sin embargo, la representación de los combates no sólo acerca la celebración mexicana a la noticia llegada desde Europa, sino que es expresión de una cultura guerrera asociada a la idea de Iglesia militante y, a través de ella, asociada con una evocación de las cruzadas, con la reciente conquista de Granada, con la promoción de la guerra contra los moros, con las campañas militares de Carlos V en el Mediterráneo, con la toma de Túnez, con la conquista del Perú e incluso con la popularidad de las novelas de caballería.

Por otra parte, el cronista señala que la celebración de estas fiestas es un intervalo en medio de una serie de conflictos que enfrentaban al virrey Antonio de Mendoza con el conquistador Hernán Cortés y a éste con Nuño de Guzmán. Dice Bernal Díaz:

En esta sazón, abiendo hecho amistad el marqués del valle con el visorrey don Antonio de Mendoça, que estaban algo amordaçados sobre el contar los vasallos del marquesado, y sobre que el birrey favoreçió mucho a Nuño de Guzmán para que no pagase la cantidad de pesos de oro que devía a Cortés desde el tiempo en que fue el Nuño de Guzmán presidente de México (*Historia verdadera*, 754).

La alusión a Cortés y al conflicto con Nuño de Guzmán no sólo es un hecho histórico usado como estrategia retórica que fortalece la verosimilitud, sino que permite elaborar un análisis del contexto de la representación. En efecto, Hernán Cortés no se limitó a intervenir en la organización de las fiestas de 1539, sino que en las dos representaciones asumió uno de los personajes más significativos, el capitán de los moros: en la representación de la *Conquista*

de Rodas en México, Cortés representó al “gran capitán general dellos y gran maestre de Rodas” (Bernal Díaz, *Historia verdadera*, 755) y, en la representación de la *Conquista de Jerusalén* en Tlaxcala, representó al “Gran soldán de Babilonia y *Tlatoani* de Jerusalén” (Motolinía, *Historia de los indios*, 212). Más que una crítica, en la base de la presentación de Cortés como un moro se encuentra un homenaje a quien no duda en identificarse con la actividad de los misioneros y, de alguna manera, con la defensa de los indígenas.⁶¹

Rodas y Jerusalén, en tanto que ciudades legendarias, se construyen en el centro de dos ciudades que efectivamente se quieren mostrar como bastión del cristianismo, como escenarios conquistados gracias a la actividad militar y a la predicación franciscana. Dice Fernando Horcasitas:

La *Conquista de Rodas*, y posteriormente la de Jerusalén, por tanto, no sólo simbolizarían el papel del rey de España como Emperador, sino que significarían la gran conquista espiritual del mundo por el cristianismo. Ahora bien, los misioneros dieron forma articulada a sus esperanzas en los simulacros de México (Rodas) y Tlaxcala (Jerusalén). Unidos europeos e indígenas bajo el Papa, el Emperador y el virrey y derrotado el enemigo, comenzaría para todos una nueva vida. La *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén* forman parte de un nuevo género de teatro franciscano, más parecido al torneo medieval que al drama tradicional. Aunque sus fines siguen siendo didácticos, su forma está totalmente alejada del drama bíblico y del moralizador (*Teatro náhuatl*, 612).

En los dos casos se trata de escenarios cuadrados construidos en la mitad de unas poblaciones que están siendo reconstruidas. México y Tlaxcala son ciudades que, junto con

⁶¹ En este punto es importante recordar que tanto la *Conquista de Rodas* como la *Conquista de Jerusalén* se representan en un momento en que los conquistadores tienen problemas con las autoridades españolas recién llegadas. La situación de la administración de la ciudad en ese momento es buen ejemplo: en abril el alcalde Francisco de Terrazas amplió sus posesiones en la ciudad gracias a una disposición del Cabildo (ACM, 11 de abril de 1538), en julio, el alcalde Juan Jaramillo recibió por orden real una adición al escudo de armas de sus antepasados: un águila negra rampante sobre el mar azul y un yelmo cerrado con una serpiente de colores (Porras Muñoz, *El gobierno*, 329); el otro alcalde, Luis Marín, era “muy íntimo amigo” de Hernán Cortés (Díaz del Castillo, *Historia*, 416, 418) y desde el principio fue poco afecto al virrey. Cada alcalde estaba dispuesto a defender sus intereses, bien fueran sus nuevas posesiones materiales, bien fueran los signos de hidalguía que le habían sido otorgados o su condición de capitán durante la conquista y si esa defensa implicaba enfrentarse a las autoridades recién llegadas no tenían reparo en enfrentarlas. La controversia por el pendón de San Hipólito en 1538 da buena cuenta de esas divisiones: ningún regidor estaba dispuesto a sacar el pendón, se amenazó con multas a los funcionarios que no participaran del desfile y al final sólo por la presión del virrey se hizo el Paseo del Pendón (ACM, 9 de agosto de 1538). Por otra parte, cuando se representan las obras, Cortés es uno de los más fieles defensores de la labor franciscana, es el principal adversario del virrey y de quienes no se hallaron en la conquista pero disfrutaban los beneficios de las tierras y las riquezas obtenidas y es, finalmente, el mismo que desde hace al menos cinco años ha estado pidiéndole al Emperador Carlos V que reconozca sus derechos de conquista. Así las cosas, cuando en la representación de Tlaxcala el Emperador restituye a Hernán Cortés otorgándole privilegios de caballero como caminar a su lado, el hecho de que Cortés sea presentado como musulmán se minimiza al presentarlo como un guerrero sin par, como el único español capaz de establecer alianzas estratégicas, como el único capaz de ganar apoyo en momentos de dificultad y, lo que más importa, lo presenta como un guerrero que puede ser vencido únicamente por una intervención divina.

su consolidación urbanística y arquitectónica, necesitan afirmarse como nuevas ciudades conquistadas por los franciscanos para la fe cristiana, a la vez que necesitan mostrarse como enclaves europeos capaces de ofrecer prestigio y fama a quienes las habitan.

Los dos montajes eran parte de un teatro de evangelización que no sólo comenzaba a transformarse, sino que participaba de una compleja dinámica de divulgación cultural emprendida por los franciscanos desde 1523, dinámica que, a pesar de ser reciente, ya estaba en crisis.⁶² En efecto, recién llegados los franciscanos, y superados los problemas de orden lingüístico, los mexicanos fueron adiestrados en oficios e incorporados a la fe cristiana, de manera que mientras el trabajo indígena hacía crecer ciudades como Puebla o modificaba una ciudad como Tenochtitlán, los indígenas eran evangelizados y educados y si el trabajo los sustraía de la prédica los franciscanos denunciaban el asunto como un atropello, tal como lo hace Motolinía al comparar el peso de los trabajos impuestos a los indígenas con las plagas de Egipto (*Historia de los indios*, 54-55).

En la medida en que el aprendizaje de las lenguas, las artes y los oficios se consolidó, la acción evangelizadora de los misioneros integró el canto y la danza a la liturgia cristiana aprovechando la disposición de los indígenas para quienes era común unir las artes con los ritos, la estética con la fe. En una carta del 23 de junio de 1558, fray Pedro de Gante señaló que muy pronto advirtió que los indígenas adoraban a sus dioses a través de danzas y cantos, de manera que en las fiestas de navidad de ese año decidió aprovechar esta peculiaridad para celebrar el nacimiento de Cristo (*Cartas*, 54). Más allá de la discusión de si las danzas y los cantos de la Navidad de 1523 en Tlaxcala tienen algo de ‘teatral’, es de advertir la evolución en las técnicas de evangelización y cómo esas técnicas se acercan a la representación teatral: gestos, música, pictogramas, lienzos con imágenes de pasajes bíblicos, danzas y cantos para una fiesta litúrgica, son los estadios de un proceso que se hizo sistemático al ser desarrollado en escuelas y colegios franciscanos. Dice Armando Partida “ante la actitud que adoptaron los indígenas de total indiferencia hacia la nueva religión, hacia una visión de mundo ajena a ellos, las manifestaciones representacionales del rito católico tuvieron que adoptar los recursos externos de las ceremonias de los indígenas, para poder lograr su objetivo catequístico” (*Teatro mexicano*, 33).

⁶² Dice Antonio Rubial sobre los conflictos de este periodo: “Desde el siglo XVI hubo profundos conflictos entre el clero regular y el secular. Desde mediados de esa centuria, los obispos se opusieron al acaparamiento de los frailes mendicantes sobre la mayoría de las parroquias indígenas en pueblos y ciudades; cuando los obispos quisieron ejercer su autoridad sobre ellas, los religiosos se negaron a obedecerlos alegando que sólo recibían órdenes de sus provinciales” (*La plaza*, 122).

Ese paso de la religión idolátrica al cristianismo a través de manifestaciones artísticas es quizá uno de las características más celebradas de la evangelización en México; su interés radica en que no se limitó a la represión, sino que hizo más llevadera la incorporación de los indígenas a las prácticas cristianas, favoreció el desarrollo del sincretismo religioso e introdujo la educación como estrategia de consolidación de la cristiandad. Arturo Warman señaló que:

Fue precisamente en las formas coincidentes de las festividades prehispánicas con las de la cultura occidental donde los evangelizadores se apoyaron para forjar el cambio, aprovechando el hecho de que con sólo ligeras alteraciones formales se podía sustituir la forma anterior por la de la cultura de la conquista, lográndose el mismo tiempo una transformación radical en el contenido doctrinario. Diversas noticias permiten inferir que ese proceso de sustitución no sólo fue aprovechado por los frailes, sino propiciado conscientemente por ellos, que realizaban las modificaciones necesarias en la cultura donadora para lograr el ajuste formal, siempre y cuando tales alteraciones no fueran contrarias a la doctrina católica (*La danza de moros*, 83).

El teatro de evangelización, en tanto que producto de esa intensa actividad cultural, era promovido por los franciscanos, y la crónica de Motolinía es quizá la obra que más información reúne sobre el tema; incluso algunos especialistas han llegado a considerar que muchas de las obras representadas como parte del teatro evangelizador franciscano son obra de este cronista (Horcasitas, *Teatro náhuatl*, 197 y 619; Aracil, *Teatro evangelizador*, 560; Baudot, “Introducción”, 24-25 y 42-43; Warman, *La danza de moros*, 89).

A propósito del contexto, el último asunto que merece ser estudiado es la relación de las representaciones de México y Tlaxcala con las representaciones bélicas realizadas por los indígenas (Warman, *La danza de moros*, 82-85) y específicamente con las antiguas guerras floridas. Las guerras floridas eran batallas pactadas en las que se enfrentaban ejércitos de la Triple Alianza (Tenochtitlán, Texcoco y Tlacopan) con ejércitos provenientes de Tlaxcala, pueblo que durante el siglo xv representó el más importante obstáculo para la expansión mexica. Según Ricardo Rendón Garcini el combate en las guerras floridas se concertaba de manera que no interviniera con las labores de recolección y almacenamiento de las cosechas ni con las actividades de subsistencia; de hecho, las “batallas no tenían como finalidad conquistar territorios, arrebatar botines ni matar enemigos, sino obtener prisioneros para sacrificarlos posteriormente a los dioses en los centros ceremoniales de los vencedores” (Rendón, *Breve historia*, 27). El protocolo que caracterizó las guerras floridas funcionó durante el siglo xv, pero progresivamente la rivalidad entre México y Tlaxcala fue

eliminando los rasgos ceremoniales hasta convertir estas representaciones en verdaderos enfrentamientos entre el interés expansionista mexicana y la resistencia tlaxcalteca.

Cuando comenzó la conquista, la tensión entre Tlaxcala y Tenochtitlán era incuestionable y fue aprovechada por Hernán Cortés para sellar con los tlaxcaltecas una alianza fundada en servicios tlaxcaltecas y compensaciones españolas. El cumplimiento de esta alianza no fue permanente ni integral, pero se tradujo en una serie de concesiones gracias a las cuales Tlaxcala consolidó una autonomía relativa respecto del sistema de gobierno que imperaba en la ciudad de México. En términos generales, la alianza se relacionó con temas militares, político-administrativos y tributarios; en lo militar, supuso la colaboración de Tlaxcala con los españoles para conquistar México (1519-1521) (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 175-180) y dotar con hombres y bastimentos las expediciones de Pedro de Alvarado (1524) y Nuño de Guzmán (1530-1531) (Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, 154). En lo político-administrativo, la alianza favoreció la subsistencia de cuatro señoríos indígenas, hizo de Tlaxcala un pueblo que dependía directamente del rey y fortaleció la injerencia de las casas señoriales indígenas en el control de tributos, tierras y pobladores (Rendón, *Breve historia*, 36-37). En lo tributario, permitió que los tlaxcaltecas tuvieran diversas modalidades en el pago de sus impuestos sin que esto redundaran en una exención (Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, 156-157).

El gobierno indígena, la escasa presencia española, la tirante relación primero con México y luego con Puebla, la poca claridad de sus límites territoriales, dieron a Tlaxcala un ritmo de crecimiento distinto al de la ciudad de México, marcado, por ejemplo, por una profunda intervención franciscana. El asunto no es que en Tenochtitlán no se desarrollaran esas actividades de evangelización franciscana, sino que en pocos años la presencia o ausencia de españoles en el entorno de la evangelización era para las autoridades de la época una variable fundamental que debía tenerse en cuenta.⁶³ Motolinía estaba consciente

⁶³ Para los misioneros, Tlaxcala era un semillero de nuevos cristianos y el laboratorio de sus técnicas de evangelización, en tanto que para los españoles asentados en la ciudad de México, Tlaxcala era otra de sus fuentes de mano de obra barata con un magro desarrollo comercial. Cuando Tlaxcala reclamó el derecho a ser sede episcopal, la naciente Puebla le arrebató los honores: “Desde el principio, al obispo [dominico fray Julián] Garcés le incomodó que Tlaxcala fuera un centro episcopal. Al año de su llegada [1527] adquirió propiedades en la ciudad de México y hacia 1533 residía regularmente, según parece, en la capital. Le preocupaba el hecho de que Tlaxcala fuera una provincia india, cerrada nominalmente a los colonos españoles. Antes de 1531 escribió a la reina instándola a que poblara la provincia con españoles y afirmando que no se sentía capaz de lograr su residencia o de construir una catedral apropiada en una región habitada solamente por indios. Al principio, la reina se inclinó a favor del plan de colonización por españoles, pero antes de que ocurriera tal colonización, los españoles de México escogieron y empezaron a ocupar a Puebla de los Ángeles, muy cerca de Tlaxcala, situada además en un área que había sido abandonada por los indios. En 1532 la reina aprobó a la ciudad de Puebla, y Tlaxcala siguió siendo un área indígena” (Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, 63-64).

de las diferencias que había entre México y Tlaxcala y por eso cuando hizo su presentación de la *Conquista de Jerusalén* señaló que ésta se realizaba como respuesta a la representación mexicana de la *Conquista de Rodas*:

Como vuestra caridad sabe, las nuevas vinieron a esta tierra antes de cuaresma pocos días, y los tlaxcaltecas quisieron primero ver lo que los españoles y los mexicanos hacían, y visto que hicieron y representaron la *Conquista de Rodas*, ellos determinaron de representar la *Conquista de Jerusalén*, el cual pronóstico cumpla Dios en nuestros días. Y por la hacer más solemne acordaron de la dejar para el día de *Corpus Christi*, la cual fiesta regocijaron con tanto regocijo como aquí diré (Motolinía, *Historia de los indios*, 203).

Como ya señaló Georges Baudot, las representaciones reseñadas por Motolinía tienen en su base la esperanza milenarista de un triunfo universal del cristianismo, esperanza que se asocia con unos temas propios de la espiritualidad franciscana de la época, esperanza que justifica plenamente el uso de referentes legendarios como Rodas o Jerusalén y que cierra un proceso de incorporación de los indígenas a la vida cristiana (Motolinía, *Historia de los indios*, 203, nota 136). “Los indios –dice Sergé Gruzinski– eran convidados a adoptar la mirada que los españoles echaban sobre objetos y protagonistas originarios de tierras lejanas. Tenían que asimilar estereotipos y clichés que remitían a mundos pasados, más o menos fabulosos. Las conquistas de Jerusalén o de Rodas dieron lugar a verdaderas ‘superproducciones’ que durante largo tiempo dejaron huella en la imaginación de los indígenas” (Gruzinski, *La ciudad de México*, 94), y como en toda ‘superproducción’ un elemento central es el espectáculo.

c. La *Conquista de Rodas* en México

Quizá la mayor virtud del testimonio de Bernal Díaz sobre la representación de la *Conquista de Rodas* radica en que ofrece una imagen completa del entramado de espectáculos que se tejieron alrededor de la representación; de esta manera, el lector recibe una noticia sobre la *Conquista de Rodas* y conoce también el conjunto de fiestas organizadas por el Cabildo y los conquistadores.

En efecto, Bernal Díaz alude a todos los juegos caballerescos organizados para la ocasión y subraya la jornada de caza, los combates entre salvajes y negros, la naumaquia, la corrida de toros, las carreras, los banquetes y la música. “Acordaron –dice el soldado– de hazer grandes fiestas y regozijos, y fueron tales que otras como ellas, a lo que a mí me parece no las e bisto azer en Castilla, así de justas y juegos de cañas, correr toros,

encontrarse unos cavalleros con otros, y otras grandes disfraces que avía en todo” (*Historia verdadera*, 754). Al aludir a ese conjunto de fiestas, Díaz del Castillo muestra que en México se quiere representar un evento que también se presenta en España, pero la representación mexicana quiere tener significados adicionales. Los festejos, dice Arturo Warman, no sólo superan los realizados en Castilla, sino que “se convierten en una declaración de unidad frente a un ambiente hostil; una reafirmación de la continuidad de las tradiciones originales; una reiteración del papel de los conquistadores como parte de pueblo elegido, depositarios de una santa cruzada sucesora digna de la que realizaron sus antepasados” (*La danza de moros*, 71).

El organizador de los festejos fue Luis de León, un caballero romano que servía de mayordomo al virrey Antonio de Mendoza. La relación entre el organizador de las fiestas y su supuesto origen patricio da pie a Bernal Díaz para equiparar las fiestas organizadas en México con las fiestas romanas. Dice el cronista: “esto que e dicho no es nada para las muchas invenciones de otros juegos, como solían hazer en Roma quando entraban triunfando los cónsules y capitanes que abian benzido batallas, y los petafíos y carteles que sobre cada cosa avía” (*Historia verdadera*, 754). Las alusiones a Roma no sólo muestran que la imagen de imperio que tiene el cronista está vinculada con la imagen del imperio romano, sino que las fiestas mexicanas son equiparables a las más reputadas celebraciones imperiales, por lo cual sorprenderían a los espectadores incluso si se celebraran en Castilla.

En la primera parte de la descripción de las fiestas, Bernal Díaz da cuenta del escenario construido en la plaza de la ciudad de México para una jornada de caza: el centro de la ciudad amaneció convertido en un bosque “con tanta diversidad de árboles tan natural como si allí ovieran nacido; avía en medio unos árboles como que estaban caídos de viejos y podridos, y otros llenos de moho, con una yervezitas que paresçe que nacían dellos, y otros árboles colgava uno como vello, y otros de otra manera tan perfectamente puestos que era cosa de notar” (*Historia*, 754). Al esplendor de la vegetación con que fue ocupada la plaza de la ciudad, los organizadores del festejo sumaron los animales enjaulados que serían cazados: venados, conejos, liebres zorros, “dos leonçillos y cuatro tigres pequeños” (*Historia verdadera*, 754) y encima de los árboles pusieron “diversidad de aves pequeñas de quantas se crían en Nueva España” (*Historia verdadera*, 754).

Después de describir el espectáculo del bosque, el cronista afirma que comenzó la caza en la que participaron escuadrones de indígenas armados de garrotes, arcos y flechas. Paralelo a la jornada de caza se organizó una carrera de caballos en la que participaron más

de cincuenta jinetes “hechos de negros y negras con su rey y reina” (*Historia verdadera*, 755). Los jinetes se lanzaron contra los cazadores que estaban en el bosque. La jornada de caza y la batalla de los negros con los indígenas fueron comentadas por Fernando Horcasitas:

¿Se le puede llamar ‘drama’ a la batalla de los salvajes?, ¿cuáles eran sus orígenes?, ¿cuál su argumento?, ¿por qué permitieron los españoles que se siguiera representando en plena época hispánica? La batalla de los salvajes era, en mi opinión, una incipiente manifestación del teatro precolombino. Su tema es rudimentario. Dos bandas de cazadores (¿chichimecas?, ¿otomíes?) andan cazando en un bosque. Unos van armados de palos y otros con arcos y flechas. Se encuentran y surge una “questión soberbia” entre ellos, es decir, una riña, probablemente con palabras altivas (esta riña parece indicar que llevaba diálogo en náhuatl o en otra lengua indígena). Luchan las dos bandas y al final cada una vuelve a su parte del bosque. No está claro si uno de los grupos vence al otro. Los españoles tanto civiles como misioneros lo consideraban un espectáculo agradable, permitiendo y alentando la representación de esta reliquia de la antigüedad ya que no mostraba aspectos religiosos paganos obvios (*Teatro náhuatl*, 615).

La segunda jornada de estas fiestas celebradas en México fue la ocasión para presentar propiamente la *Conquista de Rodas*. Dice el cronista que “amaneció otro día en mitad de la misma plaza mayor hecha la çibdad de Rodas” (*Historia verdadera*, 755). La parca imagen de la ciudad de Rodas que se construyó en México, se amplía al leer el testimonio que guardó Bartolomé de Las Casas en la *Apologética historia sumaria*. Según Las Casas, en la plaza de la ciudad de México se instalaron “grandes edificios como teatros postizos, altos como torres” (*Apologética*, 601), se hicieron “castillos y una ciudad de madera”, así como “navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua” (*Apologética*, 602). Además de diseñar para la representación edificios, montañas, peñascos, campos, prados y bosques, en las casas reales se pusieron animales vivos, así como una rica decoración “de escudos de flores dellos y otras mil cosas graciosas que suelen hacer dellas” (*Apologética*, 602).

Esa imagen de la ciudad se parece un poco más a la afirmación de Motolinía según la cual, la representación de Tlaxcala fue hecha con base en la representación de la *Conquista de Rodas*. En efecto, Motolinía, como Las Casas, también se ocupa pormenorizadamente de presentar la disposición del escenario y es por eso que señala que la obra se representó en la plaza de Tlaxcala, concretamente en la ciudad que “de nuevo han comenzado a edificar abajo en lo llano” (Motolinía, *Historia de los indios*, 203). Según Motolinía, en la plaza de este poblado en construcción se edificó una Jerusalén identificada por muros almenados,

arcos y jardines, una muralla en la que se erigieron cuatro torres ubicadas en cada costado de la plaza y una torre central más alta que las anteriores. Al oriente de la plaza se ubicó el aposento del Emperador y el ejército de España, al frente el ejército de Nueva España con todas sus provincias y en el centro la Santa fe, sitio donde terminarían instalados el Emperador y su ejército. A un lado de la plaza se dispuso un altar para que la hostia consagrada fuera testigo de la representación y para que en el momento cumbre de ésta fuera de cara a la hostia.

La disposición escenográfica de las representaciones realizadas en México y Tlaxcala muestra entonces dos ciudades nacientes, que como parte de su proceso de construcción y consolidación, deciden erigir, en su plaza central sendas arquitecturas efímeras que, a su vez, evocarán la arquitectura de dos ciudades legendarias (Rodas y Jerusalén). Las ciudades evocadas se identifican más con los ideales del milenarismo franciscano (Baudot, *México y los albores*, 243-266; Aracil, *Teatro evangelizador*, 34-43) que con ciudades en donde efectivamente la actividad militar del cristianismo haya alcanzado éxitos notables y dignos de recuerdo.

Además de los aspectos decorativos de la representación en los que se centra el testimonio de Las Casas, el padre dominico ofrece algunos datos aislados sobre el entorno sonoro y la indumentaria de los participantes; a propósito del entorno sonoro advierte que la música era interpretada por “cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales” (*Apologética*, 334) y sobre los cantores señala que aquel día se reunieron de toda la comarca al menos unos mil indios “tañedores y cantores de canto de órgano” (*Apologética*, 334).

El testimonio de Bernal Díaz, en cambio, se ocupa detalladamente de la presentación de los atuendos y comienza su comentario aludiendo al ejército moro y a su líder Hernán Cortés. Dice el soldado que Rodas estaba ocupada por “çient comendadores con sus ricas encomiendas todas de oro y perlas, muchos dellos a cavallo a la gineta con sus lanças y adargas, y otros a la estradiota para ronper lanzas; y otros a pie, con sus arcabuzes, y por gran capitán general dellos y gran maestro de Rodas era el marques Cortés” (*Historia verdadera*, 755).

Si bien es escasa la crítica a propósito de la *Conquista de Rodas* y la *Conquista de Jerusalén*, la presentación de Hernán Cortés como jefe del ejército moro es uno de los asuntos más estudiados, al menos porque a ese respecto para algunos se trata de una ironía y para otros de un homenaje. Beatriz Aracil elaboró un detallado seguimiento de las hipótesis

que se han tejido sobre la presencia de Cortés en las dos representaciones (Aracil, *Teatro evangelizador*, 484s). La autora destaca la posición de Arturo Warman para quien se trata de “una sátira espléndida” (Aracil, *Teatro de evangelización*, 484), la opinión de Jerome Williams quien asocia la presencia de Cortés con “la antigua costumbre indígena de sacar en disfraz a sus propios dioses y héroes en sus fiestas” (Aracil, *Teatro evangelizador*, 484) y la opinión de Ronald Baumann quien interpreta la aparición de Cortés en la obra en función de los conflictos de los conquistadores con los funcionarios españoles, en particular con el virrey Mendoza (Aracil, *Teatro evangelizador*, 486). Igualmente, la investigadora evoca la opinión de Horcasitas y Arróniz para quienes la *Conquista de Jerusalén* es obra de “un autor indígena que muestra, a través de estos personajes [Cortés y Alvarado], su rencor hacia los conquistadores” (Aracil, *Teatro evangelizador*, 485).

Entre quienes consideran que la presencia de Hernán Cortés en estas representaciones obedece a un homenaje están Carmen Corona y Georges Baudot; Corona subraya el respeto de los misioneros hacia Cortés, de manera que la presencia del conquistador “evidenciaría el secreto deseo de los misioneros de que Cortés fuera la suprema autoridad en la Nueva España” (Corona, “El auto *La conquista*”, 84). Baudot va más allá y explica la presencia de Cortés como un chiste de los franciscanos hacia su amigo el marqués del Valle; se trata –dice Baudot– de una “maliciosa cuchufleta que la probada amistad de fray Toribio para los conquistadores autorizaba ampliamente, como así lo entendió seguramente todo el mundo, tanto los espectadores tlaxcaltecas de 1539, como el propio conde de Benavente al leer el texto de la *Historia [de los indios de Nueva España]* después de 1541” (Motolinía, *Historia de los indios*, 43-44).

En efecto, creo que las dos obras ofrecen las claves de la interpretación más ajustada: en ambas, Cortés es presentado cerca de los frailes y los mexicanos, y en la representación de Tlaxcala sólo es vencido tras una intervención divina que recuerda la lucha de Jacob con el Ángel y el reconocimiento que el ángel hace del valor del guerrero (Génesis 32: 24-30). En esa misma interpretación religiosa, Cortés es mostrado como el mejor de los jefes posibles tanto para los mexicanos como para los conquistadores, lo cual garantiza la predicación de la verdadera fe a los primeros y la preservación del *statu quo* de los segundos. Cuando Cortés es derrotado por los ejércitos cristianos, que en las representaciones son dirigidos por el virrey Antonio de Mendoza, el conquistador aparece como un infiel arrepentido que es asistido solidariamente por el Emperador y recibido amorosamente en el seno de la Iglesia por el Papa. Junto con la explicación doctrinal, es fácil construir una explicación política por

cuanto el elogio de Cortés es posible sólo en la medida en que previamente ha rendido obediencia al rey, asunto que, en medio de sus controversias con el virrey Mendoza, no se creía resuelto.

Enseguida, Bernal describe a los turcos que combaten en tierra vestidos “muy al natural a la turquesa, con riquísimos vestidos de seda y de carmesí y grana, con mucho oro y ricas caperuças, como ellos los traen en su tierra y todos a caballo” (*Historia verdadera*, 755). Esta imagen refinada obedece no sólo a la finalidad lúdica de la fiesta, sino que se aproxima a los festejos típicamente cortesanos y, como ya lo señaló Beatriz Aracil a propósito de la *Conquista de Rodas*, obedece a “la reafirmación del poder de una minoría dominante, representada en este caso por los conquistadores españoles. Dicho objetivo se logró a través de la evocación de la propia victoria sobre la capital azteca, para lo cual el tema de la obra fue excelente pretexto” (Aracil, *Teatro evangelizador*, 460). De esta manera, la imagen preciosista de los personajes moros muestra que las dos representaciones querían exaltar la figura de los conquistadores, un poco en detrimento de la imagen de los funcionarios españoles recién llegados.

En la última parte del testimonio de Díaz del Castillo, el cronista presenta propiamente la naumaquia que se representó como parte de la *Conquista de Rodas*. La ciudad, que comienza siendo ocupada por cristianos, es acosada por los moros, encabezados por Hernán Cortés, quienes

traían quatro navíos con sus másteles y trinquetes y mesanas y velas, y tan al natural que se enlevavan en ello algunas personas de los ver ir a la vela por mitad de la plaça y dar tres vueltas y soltar tanta de la artillería que de los navíos tiraban; y venían allí unos indios al bordo, vestidos al parecer como frailes dominicos, que es como cuando vienen de Castilla, pelando unas gallinas, y otros frailes veían pescando (*Historia verdadera*, 755).

En la naumaquia lo que más llama la atención es esa tripulación de naturales representando a los misioneros, imagen que no es otra cosa que la presentación de aquellos indígenas como cristianos que, años antes, habían sido beneficiados por la predicación y las enseñanzas técnicas de Pedro de Gante y los demás misioneros franciscanos en las escuelas de México, Tlaxcala y Tlatelolco.

Luego de la presentación de los navíos ocupados tanto por los indígenas evangelizados como por los conquistadores, Bernal Díaz presenta brevemente el desembarco, los combates en tierra y cierra la representación cuando “sueltan toros bravos para los departir” (*Historia verdadera*, 755). Enseguida, el cronista se ocupa extensamente

del banquete ofrecido, las colaciones, los servicios de mesa, la música, los humoristas que intervinieron en el festín y los cientos de piezas de una vajilla de plata que se extraviaron en medio de la algarabía del banquete.

Una cosa vi: que con estar la sala llena de españoles que no eran convidados, y eran tantos que no cabían en los corredores, que vinieron a ver la cena y banquete, y no faltó en toda aquella cena del virrey plata ninguna, y en la del marqués faltaron cient marcos de plata; y la causa que no faltó en la del virrey, fue porque el mayordomo mayor, que se decía Agustín Guerrero, mandó a los caciques mexicanos que para cada pieza pusiese un indio de guarda; y aunque se enviaban a todas las casas de México muchos platos y escudillas con manjar blanco y pasteles y empanadas, y otras cosas de este arte, iba con cada pieza de plata un indio y lo traía; lo que faltó fue saleros de plata, muchos manteles y pañizuelos y cuchillos; y esto el mismo Agustín Guerrero me lo dixo otro día. Y también contaba el marqués, por grandeza, que le faltaba sobre cient marcos de plata (*Historia verdadera*, 757).

Al cerrar la presentación de la *Conquista de Rodas* aludiendo tanto al banquete como a los excesos de los comensales, quiero subrayar la idea ya expuesta por Aracil Varón según la cual esta representación estuvo marcada fundamentalmente por un aire cortesano que mostraba la cotidianidad del grupo dominante en la ciudad de México. El aire cortesano, la escasa presencia de indios, la preponderancia de los conquistadores permiten afirmar que llamar a la representación de la *Conquista de Rodas* ‘teatro de evangelización’ o ‘teatro náhuatl’ no sólo restringe sus posibilidades de análisis sino que limita una descripción completa de la obra.

La manera en que Bernal cierra su comentario sobre la *Conquista de Rodas*, contrasta con la forma en que Motolinía muestra la representación de la *Conquista de Jerusalén* en Tlaxcala; el franciscano sostiene que la representación de la *Conquista de Jerusalén* fue seguida por una representación de *La tentación del Señor*, *La predicación de San Francisco a las Aves* y *El sacrificio de Abraham*, obras en las que primó la participación de los indígenas, no sólo porque eran ellos el objeto de la predicación, sino porque eran el grupo dominado que los misioneros querían enaltecer.

d. La *Conquista de Jerusalén* en Tlaxcala

La *Conquista de Jerusalén* puede asociarse tanto con la llegada de Godofredo de Bullon a Jerusalén durante la primera cruzada (1099), como con el espíritu general de cruzada del cual se alimentó el proceso de Conquista de México.⁶⁴ Más allá del problema del contenido histórico o ideológico en tanto que modelo dramático, el testimonio de Motolinía, en lo que respecta al tema elegido para esta representación, está cargado de valoraciones sobre la necesidad de representar la *Conquista de Jerusalén* porque ella será un “pronóstico” de algo que el cronista espera “cumpla Dios en nuestros días” (Motolinía, *Historia de los indios*, 203). En ese argumento se trasluce la esperanza milenarista de Motolinía, muy común entre los franciscanos de la época y quizá identificada en esa década de la predicación franciscana con el optimismo de los misioneros frente a una conversión global que precedería al final de los tiempos.

El testimonio de Motolinía tiene la virtud de que ofrece detalladamente una presentación de la acción, los personajes, la estructura de la obra, asuntos que permiten hacerse a una imagen completa de la representación y que muestran cuán cerca está la *Conquista de Jerusalén* de las fiestas de Moros y Cristianos.

En la obra se presentan inicialmente tres ejércitos: del lado cristiano está el ejército español capitaneado por Antonio Pimentel y junto a él el ejército de la Nueva España guiado por el virrey Antonio de Mendoza. Sobre Pimentel (conde de Benavente a quien Motolinía dedicó su *Historia de los indios*) se sabe que participó en la conquista de Granada y que acompañó de Carlos V en la toma de Túnez. Sobre Antonio de Mendoza se sabe que combatió al lado del Emperador contra los turcos en 1532 y sólo después de esa experiencia llegó a ser virrey de México (Aracil, *Teatro evangelizador*, 482). Entre los infieles el sultán – que para el caso era Solimán el Magnífico– fue representado por Hernán Cortés y su capitán fue Pedro de Alvarado.

El escenario es ocupado primero por el ejército de España, los estandartes son Castilla y León; luego los demás reinos peninsulares y en la retaguardia Alemania y los italianos; todos llevan trajes iguales “porque como los indios no los han visto” no conocen las diferencias y no alterarían la comprensión del espectáculo. Después entra Nueva España con sus diez capitánías “cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra”; a la vanguardia

⁶⁴ Quien más defiende la primera posibilidad es Arróniz (*Teatro de evangelización*, 66) y quien más defiende la segunda interpretación es Aracil Varón (*Teatro evangelización*, 463ss). En ambos casos el tema de la *Conquista de Jerusalén* se asocia inicialmente con las fiestas de Moros y Cristianos, muy comunes en España desde el siglo xv.

estaban Tlaxcala y México, luego huastecos, zapotecos y mixtecos, indios del Perú, Santo Domingo y Cuba⁶⁵ y en la retaguardia había tarascos y guatemaltecos. Cuando todos estuvieron ubicados salió el sultán a dar batalla y Motolinía los describe como “gente bien lucida y diferente de toda la otra, que traían unos bonetes como los usan los moros” (*Historia de los indios*, 205).

La acción comienza cuando los cristianos sitian Jerusalén ocupada por el sultán; en la primera batalla los cristianos salen vencedores, aunque no doblegan a los moros, éstos reciben ayuda de Galilea, Judea, Samaria, Damasco y toda la tierra Siria y vencen a los cristianos en un segundo encuentro. Los cristianos escriben al Emperador Carlos V pidiendo ayuda y se produce un tercer encuentro en el que vencen los cristianos pero, de nuevo, no doblegan del todo al enemigo moro. Dado que los ejércitos cristianos saben que la ayuda real es insuficiente –a pesar de contar incluso con la ayuda de los reyes de Francia y Hungría–, el Emperador escribe al Papa (Paulo III) suplicándole lo ponga en sus oraciones para recibir la ayuda de Dios. A estas alturas de la representación los ejércitos cristianos, el Papa y el Emperador se ponen de rodillas frente a la hostia consagrada que había sido dispuesta a un lado de la plaza y, como producto de la oración, el ejército español recibe la ayuda de Santiago Apóstol y el ejército de Nueva España recibe la ayuda de San Hipólito.⁶⁶ Capitaneados por los santos, los cristianos combaten a los moros y estos –tras ser interpelados por el arcángel Miguel–, en señal de cumplimiento reciben el sacramento del bautismo con lo cual se concluye la representación en medio de una serie de gestos de cortesía como genuflexiones, abrazos y procesiones que recuerdan los encuentros entre caballeros.

La reseña de Motolinía es particularmente minuciosa al describir los detalles que sirvieron para darle verosimilitud a la representación; sobre los adornos y las indumentarias

⁶⁵ Las alusiones a soldados del Perú, Santo Domingo y Cuba son curiosas, de un lado porque Perú apenas está siendo conquistada y ya el cronista los introduce en su *Historia*, y a las islas porque cuando habla de ellas suele ser para subrayar que desmayaron pronto en los combates, murieron o se dejaron capturar y en todo caso “echaron en gran vergüenza a todo el ejército” (Motolinía, *Historia de los indios*, 207).

⁶⁶ Si bien la intervención divina (*deus ex máquina*) es un tópico de las fiestas de Moros y Cristianos, su presencia en estas representaciones corresponde tanto con la ideología cristiana, como con las figuraciones que la tradición popular hacía de estas maravillas. En uno de los comentarios que introduce Bernal Díaz en su crónica con el propósito de corregir al cronista oficial, el soldado señala: “Aquí [al comentar las batallas de Tabasco] es donde dize Francisco López de Gómara que salió Francisco de Morla en un cavallo ruçio picado antes que llegase Cortés con los de cavallo, y que eran los santos apóstoles Señor Santiago o Señor San Pedro. Digo que todas nuestras obras y victorias son por mano de Nuestro Señor Jesucristo, y que en aquella batalla abía para cada uno de nosotros tantos indios que a puñadas de tierra nos çegaran, salvo que la gran misericordia de Nuestro Señor en todo nos ayudava; y pudiera ser que lo que dice el Gómara fueran los gloriosos apóstoles Señor Santiago y Señor San Pedro, e yo, como pecador, no fuese dino de lo ver” (*Historia verdadera*, 83-84).

advierde, por ejemplo, que los diez escuadrones de soldados españoles llegaron con trompetas, tambores y pífanos (*Historia de los indios*, 204) y que entre éstos había pocas diferencias en sus trajes “porque como los indios no los han visto ni lo saben” (*Historia de los indios*, 204). En contraste con aquellos, las diez capitanías de Nueva España que asistieron al campo tenían tan buenos trajes que las cortes europeas “holgaran de verlos”, todos venían con “plumajes ricos, divisas y rodales, porque todos cuantos en este auto entraron, todos eran señores y principales” (*Historia de los indios*, 204).

Un tratamiento igualmente esmerado es el que tiene el cronista al presentar las estrategias de guerra y las armas usadas durante los combates; su aplicación obedece quizá al interés que tiene en mostrar cuán cuidadoso fue el espectáculo organizado por los indígenas de Tlaxcala. Sobre las estrategias de guerra, además de recordar la algarabía del combate, la música y los gritos, destaca la manera en que los cristianos quisieron prender fuego a Jerusalén para presionar la salida de los moros: “En esto, el maestre de campo, que era Andrés de Tapia, había ido con un escuadrón a reconocer la tierra detrás de Jerusalén, y puso fuego a un lugar, y metió por medio de la plaza un ható de ovejas que había tomado” (Motolinía, *Historia de los indios*, 208).

A propósito de las armas usadas en la representación advierde que durante la batalla iban “tirándose unas pelotas grandes hechas de espadañas, y alcancias de barro secas al sol llenas de almagre mojado, que al que acertaban parecía que quedaba mal herido y lleno de sangre y lo mismo hacían con unas tunas coloradas” y que “los flecheros tenían en las cabezas de las viras unas bolsillas llenas de almagre, que donde quiera que daba parecía que sacaban sangre” (Motolinía, *Historia de los indios*, 211).

Ahora bien, del hecho de que los indios tlaxcaltecas sean quienes representan la obra y que con esto quieran diferenciarse de la representación mexicana que estuvo a cargo de los españoles, no se desprende que los indios estén siendo tratados en pie de igualdad que los españoles. Quizá es un poco complicado admitir que en la *Conquista de Jerusalén* los indios y los españoles, por el hecho de estar bautizados son iguales, sobre todo si se recuerda que en 1537 el Papa Paulo III expidió la famosa *Bula Sublimis Deus* sobre la naturaleza humana de los indios (Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, 65), que los bautizos en masa fueron muy criticados y que, aun a mediados de siglo, muchos jerarcas no admitían la legalidad de los sacramentos impartidos por los misioneros (Aracil, *Teatro evangelizador*, 469; Valadés, *Retórica cristiana*, 391).

En lo que respecta a la estructura de la obra, un aspecto que llama la atención es que entre batalla y batalla el cronista intercala las epístolas dirigidas al Emperador o al Papa, así como las respuestas a sus remitentes. De hecho, todo el relato sobre la escenificación de la *Conquista de Jerusalén* es presentado a través de una supuesta carta escrita por un fraile a su prelado, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, quien en 1539 era provincial de los franciscanos en México y uno de los primeros doce (Motolinía, *Historia de los indios*, 202-203). El interés de las epístolas en la *Conquista de Jerusalén* radica en que ofrecen una versión de todo lo representado en escena y después la acción continúa.

En este punto conviene subrayar que la relación entre cartas y acción no sólo obedece a la costumbre de leer proclamas como parte de los espectáculos de Moros y Cristianos, sino que se justifica como parte del espectáculo y como una forma de adecuarse a un escenario ampliado. De hecho, dado que se está escenificando en un lugar alto en medio de una plaza en construcción, es muy posible que amplios sectores del espacio de representación quedaran ocultos al público y que éste pudiese ignorar lo sucedido. Con la lectura de la carta en voz alta, el público no sólo completaba su visión de lo sucedido, sino que tenía la posibilidad de anticipar la acción.

En la primera carta Antonio Pimentel escribe al Emperador narrando lo acaecido en la primera batalla y ofreciendo de paso nuevos detalles sobre la escenificación: “salimos al campo contra la ciudad y los que estaban dentro salieron al campo”, “vino gran socorro de Moros y Judíos con mucha munición y bastimentos”, “cayeron algunos de los nuestros de la gente que no estaba muy diestra”, sobre todo quienes no habían peleado con moros (Motolinía, *Historia de los indios*, 209). A esta carta el Emperador responde presentándose como estrategia en la organización del sitio de la ciudad: “tendréis mucho cuidado que de aquí adelante ningún socorro pueda entrar en la ciudad”, que se pongan guardias en las entradas, que se informe sobre las provisiones del ejército real.

El segundo conjunto de cartas da cuenta del combate de los moros con el ejército de Nueva España; quien escribe es el virrey Antonio de Mendoza y el destinatario es el Emperador; en escena los moros inician nuevos hostigamientos fortalecidos por el apoyo que han recibido de sus aliados judíos. Esta vez se lanzan contra el ejército mexicano y los primeros en caer son los combatientes provenientes de las islas “de tal manera que entre caídos y presos no quedó hombre de ellos” (Motolinía, *Historia de los indios*, 207). En esta parte la realidad representada corresponde plenamente con dos facetas que se quieren subrayar: por una parte, corresponde con la realidad del Descubrimiento, al menos en el

sentido de que, efectivamente, los primeros en caer fueron cubanos y dominicanos, aspecto que ratifica el espíritu de cruzada del que estaba investido el Descubrimiento y la Conquista. Por otra parte, señalar que en los primeros combates no cayeron mexicanos otorga a los indígenas que protagonizan la representación una gallardía acorde con el espíritu que los franciscanos infundían en sus catecúmenos que defendían. En lo que respecta a la supuesta alianza de judíos con musulmanes quizá ésta se justifica con el mismo argumento con que se justificaron los disfraces, es decir: si para los indios no hay diferencia, es posible juntarlos siempre que no se afecte el espectáculo.

La versión presentada por el virrey quizá completó lo visto en escena; señala primero que los de Nueva España “lo hicieron muy bien derribando muchos Moros, y los retrajeron hasta meter por las puertas de su ciudad, porque los vuestros peleaban como elefantes y como gigantes” (Motolinía, *Historia de los indios*, 207); pero llegó ayuda a los moros y al salir de nuevo a combate cayó el escuadrón enviado por las islas quienes “ni traían armas defensivas, ni sabían el apellido de llamar a Dios” (Motolinía, *Historia de los indios*, 207). Esta carta debió causar algo de asombro entre el público, al menos porque presenta como propias unas acciones de valentía ajenas, a la vez que descarga la responsabilidad por la derrota en la falta de preparación de los isleños.

Aquí el Emperador responde pidiendo más esfuerzo de parte de los caballeros que están peleando y asegura que si los moros reciben ayuda de otros pueblos, ellos recibirán ayuda del Cielo. Promete que él mismo irá a Jerusalén para ayudar a pelear y organiza una nueva estrategia “cuando pensaren que yo llego fatigado, damos sobre ellos y cercamos la ciudad; y yo iré por la frontera, y vuestro ejército por la siniestra parte y el ejército de España por la parte derecha, por manera que no se puedan escapar de nuestras manos” (Motolinía, *Historia de los indios*, 208). A propósito de este pasaje Aracil Varón ha señalado que en 1538 Carlos V se había comprometido públicamente a combatir en Jerusalén (Aracil, *Teatro evangelizador*, 465s). Efectivamente, el apoyo del Emperador llega a la utópica Jerusalén de Motolinía para conducir personalmente la última parte de enfrentamientos. Carlos V llega acompañado por los reyes de Francia y Hungría (en la realidad miembros de la “Santa Liga” fundada por el Papa Paulo III en 1538); su entrada en el campo de batalla es anunciada con trompetas y atabales, se echan cohetes, hay ruido de artillería y se improvisa un desfile que los acompaña hasta la torre de la Santa Fe.

La sola presencia del Emperador asusta a los moros quienes, sin embargo, salen a luchar y logran inquietar otra vez a los españoles, razón por la cual el Emperador escribe al

Papa. La carta del Emperador presenta la disposición de los ejércitos cristianos (el del Emperador, el de los españoles y el de los nahuas); en ella Carlos V admite que está siendo derrotado y pide oración “porque yo estoy determinado a tomar a Jerusalén y a todos los otros lugares santos, o morir sobre esta demanda” (Motolinía, *Historia de los indios*, 208-209). La respuesta del Papa promete oración y jubileo, así como enviar a los cardenales, los obispos y a las órdenes de San Francisco y santo Domingo para que estén con don Carlos orando por la conquista de Jerusalén.

En este momento de la fiesta de Moros y Cristianos, quizá podría hablarse con mayor propiedad de una representación teatral, al menos porque el relato de Motolinía muestra que coinciden escenario, público, diálogo, actuación, desarrollo dramático, tramoya y espectáculo. En efecto, para introducir la escena de la oración, el cronista propone volver la mirada a ese sector del campo de batalla “Volviendo a nuestros ejércitos...” (Motolinía, *Historia de los indios*, 209). En medio de la oración entra un ángel por el costado donde está el Papa y dice:

Dios ha oído vuestra oración, y le ha placido mucho vuestra determinación que tenéis de morir por su honra y servicio en la demanda de Jerusalén, porque lugar tan santo no quiere que más le posean los enemigos de la fe. Y ha querido ponerlos en tantos trabajos para ver vuestra constancia y fortaleza. No tengáis temor que vuestros enemigos prevalezcan contra vosotros, y para más seguridad os enviará Dios a vuestro patrón el apóstol Santiago.’ Con esto quedaron todos muy consolados y comenzaron a decir: ‘Santiago, Santiago, patrón de España’. En esto entró Santiago en un caballo blanco como la nieve y el mismo vestido como le suelen pintar (Motolinía, *Historia de los indios*, 209-210).

La voz del ángel no sólo supone la aceptación divina de la guerra contra los infieles, sino que implica la aceptación de la guerra como método adecuado para la expansión del cristianismo.

Cuando los moros ven a Santiago hay una nueva escaramuza, se esconden tras los muros de la ciudad y allí –por quinta ocasión– frustran la avanzada del ejército español, de suerte que ni el patrón de España puede superar a un ejército comandado por Hernán Cortés. Al ver que los españoles fracasaban en su intento, los de Nueva España acosan a los moros y éstos reaccionan con mayor vigor, capturan algunos novohispanos y se atrincheran en la ciudad en medio de la gritería. Los cristianos se ven vencidos otra vez, a pesar de contar con la ayuda de Santiago, y acuerdan una nueva sesión de oración ante la hostia consagrada; en medio de ésta

les pareció otro Ángel en lo alto de su real, y les dijo: ‘Aunque sois tiernos en la fe os ha querido Dios probar, y quiso que fuédes vencidos para que conozcáis que sin su ayuda valéis poco. Pero ya que os habéis humillado, Dios ha oído vuestra oración, y luego vendrá en vuestro favor el abogado y patrón de la Nueva España, San Hipólito, en cuyo día los Españoles con vosotros los Tlaxcaltecas ganasteis a México.’ Entonces todo el ejército de los anuales comenzaron a decir: ‘San Hipólito, San Hipólito.’ A la hora entró San Hipólito encima de un caballo morcillo, y esforzó y animó a los Nahuales, y fuese con ellos hacia Jerusalén; y también salió de la otra banda Santiago con los españoles, y el Emperador con su gente tomo la frontera (Motolinía, *Historia de los indios*, 210-211).

Las palabras de los ángeles evocan fórmulas bíblicas en las que se subraya el fracaso y la humillación del hombre de fe, la intervención divina producto de la oración y el triunfo del bien sobre el mal. No obstante, lo que aparentemente es una repetición de la escena anterior –por lo demás una estrategia pedagógica–, gana en significación cuando la voz del ángel tiene que explicar que San Hipólito (patrón de la ciudad de México) es quien viene en la ayuda. Tener que explicar que se trata de San Hipólito y que éste es el patrón de México es un asunto que ratifica que el significado del santo en la conquista sólo era obvio para los españoles de México, pero no necesariamente era conocido por los indígenas y menos aún por los de Tlaxcala que hacían y veían la representación. Así, las apariciones de ángeles no son dos escenas sino que, de cara al cumplimiento de una función pedagógica, la escena se repite y sólo se subrayan diferencias que son fundamentales para el cristiano viejo, pero quizá imperceptibles para hombres que apenas están siendo evangelizados.

Nótese que a la hora de comandar, también el Emperador posee el poder sobrenatural que encarnan Santiago y San Hipólito. En ningún caso los tres ejércitos se cruzan; siempre son ejércitos cristianos que sólo a estas alturas de la *Conquista de Jerusalén* atacan simultáneamente a los moros. En el ataque son comandados por el jefe de los ejércitos celestiales, el arcángel San Miguel, quien, en un nuevo *deus ex machina*, aparece en medio del alboroto y con su voz espanta a Moros y Cristianos, a la vez que comienza lo que puede ser un disimulado elogio de Hernán Cortés.

Las peculiaridades de la conquista de Tlaxcala, donde la Alianza tuvo más repercusiones que el conflicto inicial, hacen poco significativo el tema de la guerra, al menos porque se padeció menos contundentemente; sin embargo, la representación de la guerra subraya la importancia de la “determinación” de honrar a Dios y pone en un contexto cristiano las adversidades enfrentadas durante la Conquista por cuanto interpreta la derrota como una prueba divina.

Organizar una *Conquista de Rodas* o una *Conquista de Jerusalén* supone distanciarse de los parámetros impuestos por los tiempos litúrgicos, abandonar el tema de la vida de los santos y dejar a un lado la sencilla representación de cuadros de los textos bíblicos. Simultáneamente, representar la *Conquista de Rodas* o la *Conquista de Jerusalén*, supone introducir abiertamente no sólo un propósito lúdico sino hacer de la representación un festejo típicamente cortesano cuyo propósito es, al menos para el caso de la ciudad de México, “la afirmación del poder de la minoría dominante, representada en este caso por los conquistadores españoles” (Aracil, *Teatro evangelizador*, 460).

Estas dos representaciones son quizá las únicas obras en las que pueden encontrarse los rasgos propios del teatro, al menos en lo que respecta al carácter espectacular que interesa subrayar en esta tesis. En las dos representaciones el aspecto que más se destaca es el escenográfico: construir bosques ricos en decoraciones de fauna y flora, edificar ciudades de artificio, erigir torres en medio de las plazas, poner a circular bergantines son, sin lugar a dudas, notables avances en lo que respecta al desarrollo del espectáculo.

Por otra parte, los testimonios sobre las dos representaciones muestran las enormes diferencias que había entre una y otra obra, por más que quiera presentarse una como imitación de la otra; en México se trata de una colosal fiesta de conquistadores y burócratas donde lo español prima sobre lo indígena; en Tlaxcala se trata de una fiesta indígena enmarcada en una serie de representaciones religiosas en donde lo español es sólo una forma indirecta para hablar de lo indígena. En los testimonios sobre la representación hecha en México son más comunes las alusiones a los disfraces, a los rasgos individuales, a los atuendos de los participantes; en los testimonios sobre Tlaxcala el acento se pone en el aporte indígena a la decoración, en la escenografía y de alguna manera, salvo por las alusiones a Cortés, se borran las individualidades.

En lo que respecta a la relación entre texto y acción es indudable la deuda que las dos representaciones tienen con las fiestas de Moros y Cristianos: los textos en forma de epístola que son leídos o recitados, el uso de textos intercalados en medio de la representación de los combates, el uso de tópicos como los avances sobre el castillo (Tlaxcala) o el desembarco en una ciudad (México), la intervención de Santiago Apóstol y su equivalente mexicano, San Hipólito, etc., evidencian que el propósito de los promotores de estas dos fiestas (el Cabildo para el caso de México y los franciscanos para el caso de Tlaxcala) era mostrar las ciudades novohispanas como entidades con una nobleza y una tradición equiparables a las ciudades de la Península al menos en lo que respecta a sus fiestas y sus espectáculos. El problema era

que en España, por la misma época, las fiestas de Moros y Cristianos estaban perdiendo prestigio y en México la lucha con los moros debía sonar bastante extraña para los indios que no los conocían y para conquistadores agobiados por la defensa de los derechos adquiridos por el camino de las armas sólo dieciocho años atrás.

B. La pompa fúnebre desde una perspectiva teatral

Las fiestas reales eran en la Nueva España la ocasión más propicia para mostrar la adhesión de México a los valores peninsulares. Dice Dalmacio Rodríguez:

Es sobre todo en los festejos reales donde los novohispanos construyen una imagen regia que responde a sus propias expectativas e intereses. En cualquiera de sus modalidades, el objeto central del homenaje es la monarquía y alguno de sus representantes; por lo tanto, constituyen el medio más idóneo para transmitir –en particular a través de monumentos efímeros– una idealizada imagen real a la cual se exalta con vehemencia y ante la cual se expresan sentimientos de obediencia y lealtad. Por otra parte, como sucede en cualquier tipo de fiesta, no sólo se enaltece al homenajeado, sino también a los organizadores y participantes; en consecuencia, los criollos dejan ver su propia realidad y pretensiones, y generan signos de identidad local (“La imagen”, 174-175)

La muerte de un monarca, de un miembro de la familia real o de una autoridad local eran ocasión para mostrar el poder de la monarquía, la subordinación de una colonia a la autoridad Real y los méritos que una ciudad reunía para reclamar determinadas prebendas. La muerte era la ocasión ideal para afirmar la importancia de una ciudad a través del esplendor material, del lujo y de la fantasía, expresados en obras de arquitectura permanente y efímera, en poemas de ocasión, en vastos y complejos programas alegóricos, en multitudinarias procesiones, en solemnes actos litúrgicos. No es aventurado decir que todo el aparato asociado a las honras fúnebres estuvo ligado, por una parte, a razones de propaganda política y, por otra, al perfeccionamiento material de las actividades artísticas presentes en las obras de arquitectura efímera (Allo Manero, “Las exequias reales”, 117-135).

La investigación sobre pompas fúnebres en Nueva España muestra que la ciudad de México no fue ajena a esa tradición europea y como testimonio de ella quedan varias relaciones en las que se da cuenta del esplendor asociado al fasto funerario (Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial*; Uribe y Núñez, *Honorario túmulo*; Mora, *Sol eclipsado*; Villerías, *Llanto de las estrellas*; Mier y Trespacios, *Reales exequias*). Contamos también con algunos estudios críticos sobre el tema que siguen al menos cuatro líneas de investigación: sobre

poesía se cuenta con el trabajo de José Pascual Buxo *Muerte y desengaño*, sobre arquitectura efímera es referencia obligada Francisco de la Maza *Las piras funerarias*, sobre emblemática pueden citarse artículos de Santiago Sebastián “El programa simbólico”, Antonio Bonet Correa “El arte efímero” y María Dolores Bravo Arriaga “El otro rostro de Jano” y sobre historiografía conviene mencionar el trabajo de José Quiñones Melgoza *El rostro de Hécate*. En esas cuatro líneas de investigación un asunto que se encuentra enunciado pero que pocas veces se desarrolla ampliamente es el de la teatralidad en la pompa funeraria.

Centrado en el siglo XVI, el tema de la teatralidad en las honras fúnebres ha salido a relucir desde los trabajos pioneros hasta la más reciente bibliografía, de suerte que la crítica ha esbozado tanto la reacción del público ante la “fiesta” organizada, como la relación entre el público y el fasto exhibido. Francisco de la Maza, por ejemplo, señaló el interés propagandístico demostrado, entre otras cosas, en que las piras o los túmulos funerarios “se colocaban frente al presbiterio, bajo la cúpula, y duraban varios días eran expuestas para la curiosidad y admiración del pueblo” (*Las piras funerarias*, 16). Más recientemente, Sara Gabriela Baz, al hablar del discurso político en los libros de honras fúnebres, destacó la teatralidad como marco de esos discursos y señaló que “no es gratuito el empleo del término función para caracterizar a la ceremonia de honras fúnebres. En los libros de exequias aparece con frecuencia esta palabra para designar, ya la ceremonia en su conjunto, ya fragmentos del proceso que se seguía a partir de que se recibía la noticia de la defunción del monarca” (*Construcción de la figura*, 140). En efecto, tanto en los poemas como en las relaciones fúnebres, todo el aparato simbólico asociado a la exaltación de la monarquía se plantea como una “puesta en escena” (Bravo Arriaga, “El otro rostro de Jano”, 330), de manera que la elección del espacio de representación, la disposición de la decoración, la construcción de la arquitectura efímera, el orden de presentación de los participantes en los desfiles, la indumentaria adecuada para el luto, la ubicación del público, entre otros asuntos, se plantean como un aparato diseñado, construido y recibido como un espectáculo al cual nadie en la ciudad podía ser ajeno.

En este punto nuestra hipótesis es que buena parte de las actividades organizadas por la ciudad con el propósito de honrar la memoria del Emperador Carlos V en 1559 –y del testimonio que de esas honras elaboró Francisco Cervantes de Salazar–, no sólo querían ser una forma de afirmación de la ciudad, sino que estaban marcadas por una dimensión teatral en la que el túmulo se plantea como un montaje elaborado con un propósito espectacular. En las páginas que siguen se destacarán tres temas: la construcción del túmulo como un

montaje espectacular asociado a intereses políticos, la realización lírica y emblemática que hizo parte de ese espectáculo y los participantes y el público de las procesiones.

a. El túmulo como montaje espectacular

El 21 de septiembre de 1558 falleció en el monasterio de Yuste el Emperador Carlos V. Cuando la noticia llegó a México, el virrey Luis de Velasco y el Cabildo comenzaron a planear unas exequias acordes con la majestad del Emperador.⁶⁷ Las actas del Cabildo registran al menos tres ocasiones en las que la preparación del túmulo fue el tema central (ACM, 21 de agosto, 1 y el 15 de septiembre 1559). Entre los asuntos tratados se dispuso la elección de un director de la obra, la elección de un escritor para preparar discursos y poemas, el nombramiento de un creador del programa iconográfico, un encargado de hacer una relación de las ceremonias, descripción arquitectónica, explicación de jeroglíficos y empresas y la elaboración de una apología del difunto. Dice Francisco de la Maza que “a la preparación de las honras fúnebres de las cuales se encargaban, casi siempre, algunos oidores, que llamaban al arquitecto o pintor más importante para que diseñase la pira, así como a los poetas y doctores universitarios para los versos, inscripciones y epitafios, pidiendo a las altas autoridades eclesiásticas eligiesen al predicador de los sermones y elogios de la real carroña” (*Las piras funerarias*, 22).

En efecto, luego de tres sesiones de discusión, el virrey y el Cabildo encargaron dos homenajes: por una parte, el maestro de obras de la ciudad, arquitecto Claudio de Arciniegas, construiría un túmulo para celebrar las exequias del monarca pero las obras serían coordinadas, administradas y pagadas a través del alcalde ordinario, Bernardino de Albornoz.⁶⁸ Por otra parte, el cronista de la ciudad, el latinista Francisco Cervantes de Salazar, tendría que describir la obra del arquitecto y reseñar todas las solemnidades organizadas para la ocasión.

⁶⁷ En realidad casi todas las ciudades del imperio, incluidas las colonias, organizaron actos solemnes con ocasión de la muerte de Carlos V; sólo a manera de ejemplo es posible referir el que se hizo en Alcalá de Henares (Checa Cremades, “Un programa imperialista”), el elaborado en Nancy (Jacops, “Le pompe funébre”), el diseñado en Sevilla (Morales, “Gloria y honras”) o el construido en Lima (Torre Revelló, “Las exequias de Carlos V”).

⁶⁸ Según el *Acta del Cabildo* del 21 de agosto de 1559, por ejemplo, se acordó “que el mayordomo pague de las penas aplicadas por la justicia, los trajes de luces que la ciudad ha de dar a los alcaldes, regidores y escribano del Ayuntamiento para las honras del Emperador Carlos V y si algo falta se pague de los salarios de los mismos”.

La pompa que se esperaba al unir a estos talentos sería parecida a la vista por la ciudad dos años antes cuando don Felipe II fue investido como rey.⁶⁹ La obra de Albornoz, Arciniegas y Cervantes, da testimonio de la función política del evento y del interés que toda Nueva España mostraba por el duelo real. Catorce meses después de la orden del virrey la obra estaba lista y fue sólo hasta el 30 de noviembre de 1559 cuando la ciudad vio por primera vez la suntuosidad de un duelo imperial.

En estricto sentido, no era la primera vez que la ciudad se daba a la tarea de organizar unas honras fúnebres en honor de un miembro de la familia real, pero sí era la primera vez que el rey era el objeto de esos homenajes. Las actas del Cabildo de la ciudad guardan testimonio de muchas de esas honras: en agosto de 1539, el Cabildo mandó guardar luto por la muerte de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, fallecida cuatro meses antes (*ACM*, 18 de agosto de 1539). En diciembre de 1545 los miembros del Cabildo acordaron usar el luto suministrado por la ciudad, hacer doblar las campanas y anunciar con pregón la muerte de la princesa María Manuela de Portugal, primera mujer del entonces príncipe Felipe (*ACM*, 1 de diciembre de 1545). El registro que guardan las actas del Cabildo de las honras de María Manuela tiene al menos dos asuntos que muestran la evolución de la ciudad en lo que hace a la organización de eventos fúnebres: primero invitan a todos los habitantes a guardar luto so pena “de perder la ropa de color” (*ACM*, 12 de diciembre de 1545) y segundo introducen una “relación de los gastos por las honras fúnebres” (*ACM*, 17 de diciembre de 1545).

⁶⁹ También en esa ocasión, Cervantes de Salazar fue el encargado de dejar el testimonio escrito en su *Comentario de la jura hecha al invictísimo rey don Felipe*. El 16 de enero de 1556 y el 17 de enero de 1557 se escribieron en Bruselas las cartas en las que se anunciaba que Carlos V abjuraba en favor de su hijo el príncipe Felipe. Esas cartas llegaron a México el 9 de abril de 1557 y de inmediato el Cabildo de la ciudad se dio a la tarea de organizar la Jura. Sobre esa jura Francisco Cervantes de Salazar escribió un *Comentario*, hoy perdido, que aparece referido en su *Crónica* (xiv). Sobre estas fiestas, en el Acta del Cabildo del 4 de junio de 1557 se señala que “Atendiendo a las cartas del Emperador don Carlos y del Rey don Felipe recibidas en el Ayuntamiento el 9 de abril [de 1557] para que se jure y tenga por rey a este último se convino al virrey don Luis de Velasco el orden que se ha de tener en la celebración de este juramento acordándose que el 6 de junio a las 7 de la mañana el tesorero Hernando de Portugal en compañía de regidores, caballeros y vecinos, lleve el pendón de real de las casas del Ayuntamiento a la iglesia Mayor, en donde será bendecido por el Arzobispo de la ciudad; acabada la misa la ciudad subirá con el dicho pendón al cadalso que se mandará hacer a la puerta de la iglesia Mayor, y en presencia del virrey, oidores y prelados se jurará en forma y se alzarán los pendones, correspondiendo al virrey el pendón real, en tanto que un rey de armas ataviado con la cota de don Felipe dirá en voz alta: “Castilla, Castilla; Nueva España, Nueva España; por el rey don Felipe nuestro señor”. Después del regocijo se hará una salva de artillería y se volverá el pendón real al Ayuntamiento. Se acordó que por la tarde los indios hagan su regocijo y mitote en la plaza pública y que al día siguiente se celebren juegos de cañas y fiestas de toros”. Francisco Cervantes de Salazar señala que el nombre completo del texto era “Comentario de la jura del Rey Don Felipe” (*Crónica*, 293). La edición del *Tumulo imperial* preparada por Edmundo O’Gorman incluye un fragmento de una carta de Cervantes de Salazar dirigida a Martín de Ircio (cuñado de Antonio de Mendoza y suegro de Luis de Velasco), fragmento que se supone era parte de dicho *Comentario* (*Tumulo imperial*, xxxix-xl). Según Millares Carlo, el *Comentario* se elaboró simultáneamente con la escritura de la *Crónica* y el trabajo de profesor de retórica de la recién fundada Universidad (*Cartas recibidas*, 172).

En general, la organización de un funeral era una actividad muy importante para cualquiera que se preciara de cristiano, pero las ceremonias asociadas al funeral no sólo daban cuenta del fervor religioso, sino también de la condición social del difunto. Quizá para comprender las dimensiones de la organización del túmulo imperial conviene conocer, aunque sea someramente, cuáles eran las prácticas más usuales entre la pequeña nobleza mexicana del siglo XVI, por cuanto estas prácticas reflejan el ideal de honra fúnebre y permiten cuantificar las dimensiones del túmulo imperial.

Las características de las honras fúnebres se establecían en los testamentos; ellos contenían el lugar de la sepultura, el tipo de mortaja que luciría el difunto, el número de misas rezadas o cantadas que se ofrecerían por su alma, el destino de las limosnas que dejaría y los beneficios que esperaba de las cofradías que acompañarían el sepelio. Cada uno de esos rubros podía ser más o menos magnífico dependiendo de las posibilidades económicas del difunto o de su lugar en el escalafón social. Margarita Menegus, al analizar los testamentos, encuentra, por ejemplo, que algunos piden para su sepelio mortajas muy sencillas: “una manta para que así sea enterrado” y otros unas muy lujosas: “un lienzo de China para envolverlo” (“La nobleza indígena”, 519). Algo parecido sucedía con las misas en cuyo valor, al menos en México en la primera mitad del siglo XVI, debían incluirse dos pesos por estipendio al cura, cuatro tomines para los cantores y el valor de las velas o ceras que se encenderían. Menegus muestra cómo Juan de Guzmán, cacique de Coyoacán en 1573, pidió que se rezaran por su alma diez misas, número significativo para un hombre con cierta relevancia en su comunidad. En contraste, Verónica Saguanpetl de Tamascalco – quien al parecer tenía menos recursos– dispuso en su testamento “cubrir sus tres misas mediante la venta de un huipil, falda y tres gallinas” (Menegus, “La nobleza indígena”, 519). Las tres misas que pide una mujer del común como Verónica Saguanpetl o las diez misas que reclama un noble indígena como Juan de Guzmán, permiten dimensionar, por contraste, el significado de las treinta mil misas encargadas por el Emperador Carlos V en el monasterio de Yuste con el único propósito de “asegurar la salvación de su alma” (Ferrer, *El lenguaje*, 233).

Hasta aquí tenemos entonces que la preparación de unas honras fúnebres o de un sepelio decoroso era una preocupación ligada a circunstancias, costumbres e intereses sociales; que el mayor o menor esplendor de éstas sólo en principio se asociaba con una inquietud de índole religiosa y que la previsión por el fasto también estaba vinculada con una preocupación social y política.

En un estudio sobre la fiesta pública del siglo XVII María Dolores Bravo hace una observación que bien puede ser traída a cuento para comenzar a entender las dimensiones de la función social de los sepelios, más aun cuando estamos tratando el sepelio de un noble que –como vimos a propósito del número de misas–, estaba lejos del común de los mortales:

El espectáculo de las ceremonias fúnebres despertaba en la colectividad la certeza y el consuelo de que la muerte no perdona a ningún ser humano, y que la existencia temporal debe ajustarse a los principios señalados por la fe cristiana. Por ello, y para exaltar las virtudes del difunto, así como su función simbólica como gobernante civil o eclesiástico, los ritos funerales de las grandes figuras revestían una singular importancia y eran considerados como un espectáculo en el que los habitantes de las ciudades novohispanas de nuevo se volcaban a las calles para expresar su dolor. Así, pues, las ocasiones infaustas, imprimían un sello tan o más impresionante en el sentimiento colectivo que las celebraciones gozosas (Bravo Arriaga, “La fiesta pública”, 441).

En efecto, las honras fúnebres eran un espectáculo urbano, visual y sonoro dispuesto por órdenes del virrey y del Cabildo con el propósito de “dar a entender con señales palpables a los antiguos moradores dél [Nuevo Mundo] lo mucho que pudo y lo más que debía al invecísimo Carlos quinto, que Dios tiene, y la reverencia y amor que deben tener a su felicísimo sucesor el rey don Felipe, nuestro señor” (*Túmulo imperial*, 182).

Como de impresionar se trataba, la construcción encargada a Claudio de Arciniegas no sólo debía responder a la majestad del Emperador muerto sino, sobre todo, debía conmover al público que lo vería, el cual tendría que recordarlo y relacionar el esplendor del túmulo con la majestad del gobernante. El administrador Bernardino de Albornoz, por su parte, debía estar atento a todos los requerimientos técnicos como fueron suministrar madera, telas, ceras, candelabros, flores, etc. La labor de Albornoz en la organización del túmulo fue destacada por Cervantes de Salazar al comenzar su relación; señala el cronista que el administrador “proveyó todas las cosas necesarias que le pareció conveniente, como adelante parecerá, a la grandeza y majestad del Túmulo, entendiendo por su persona cotidianamente hasta que se acabó” (*Túmulo imperial*, 184).

En efecto, con sólo tener en cuenta la cantidad de personas que intervenían en la construcción del túmulo es posible hacerse una idea del significado de las exequias para la ciudad. Comentando un túmulo del siglo XVII dice Antonio Alatorre:

Cada túmulo era una ocasión de propaganda política y religiosa. Y también de ostentación para el Cabildo y ayuntamiento que lo pagaba, para el arquitecto que lo planteaba, para los artistas y artesanos –pintores, escultores, calígrafos, carpinteros, escayolistas– que lo ejecutaban, para los poetas encargados de los textos (en latín y en español) que se copiaban con letra grande en tarjetones distribuidos por todo el

monumentos, y, *last but not least*, para los autores de la relación en que se describía punto por punto la hechura del catafalco, se hacían las crónicas de las ceremonias y se imprimían los textos poéticos (Alatorre “Comentario”, 342).

Por reunir a Velasco, Arciniegas, Cervantes y Albornoz, el túmulo representa la manera en que la ciudad de México hizo su primera gran apuesta por parecer una *Urbs Regia*. Simultáneamente, al reunir a ese grupo de artesanos, el túmulo recoge un capítulo de la historia de los grupos sociales que habitaban en la ciudad y de la manera en que éstos eran capaces de conmoverse ante la muerte del monarca y demostrar con su trabajo la fidelidad a una corona ya heredada por el príncipe Felipe.

En distintas épocas los protagonistas de la organización del túmulo habían dado sobradas muestras de su talento o, al menos, de su interés por el mayor ennoblecimiento de la ciudad. Luis de Velasco construyó una casa y capilla en el bosque de Chapultepec y al terminarla mandó cerrar el bosque con una inscripción latina en la que señalaba *Nemus edificatio et amenitate pulchrum delicias populi Ludovicus Velascus, hujus provinciae prorex, Scoesari suo consecrat*, “Don Luis de Velasco, Visorrey desta provincia, dirige al Emperador, su señor, este bosque, en edificio y frescura, hermoso pasatiempo de la ciudad” (*Crónica*, 326). Claudio de Arciniegas hizo la traza de la catedral de México, de manera que el túmulo aumentaría su fama. Cervantes era un reconocido profesor de gramática y retórica de la recién creada Universidad de México,⁷⁰ tenía fama de buen latinista y estaba encargado de escribir la crónica de la ciudad.⁷¹ Albornoz había sido alcalde de las Atarazanas, la fortaleza-arsenal construida por Hernán Cortés, que ya por esa época estaba derrumbándose, pero su labor aún se identificaba con un periodo de gloria para la ciudad (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 323).

⁷⁰ Respecto de la verdadera importancia que tenía ocupar un cargo en la Universidad en esta primera época, Clara Ramírez dice que “podría establecerse una polémica con Cervantes de Salazar y mostrar que, por ejemplo, para finales de 1554, tres de los ocho fundadores de la Universidad habían abandonado sus cátedras y en los siguientes tres años las abandonaron tres catedráticos más, incluido el propio Cervantes de Salazar. Hacia 1583, el número total de estudiantes era de 115, noventa de los cuales eran propiamente universitarios. En 1554, la Universidad de México era una institución muy débil e inestable. Sin embargo, lo que pretendía Cervantes de Salazar con su diálogo [el primero de los tres *Diálogos Latinos*] era darle fuerza y entidad al proyecto” (Ramírez, “Visión de la Universidad”, 401, nota 48).

⁷¹ En el *Acta del Cabildo* del 24 de enero de 1558 se señala que “Se acordó escribir a su majestad para suplicarle que haga merced al Maestro Cervantes de Salazar, clérigo, de ser su coronista en esta Nueva España, pagándole su salario y ayuda de costa, para que pueda ocuparse del libro que ha empezado a vivir ‘en que funda el derecho y justo título que su magestad tiene en esta Nueva España e indias del mar océano y al general historia de este nuevo mundo’. Así mismo, se acordó pedir al virrey Luis de Velasco que escriba a su majestad sobre el caso y en tanto llega la respuesta dé alguna ayuda de costa. La ciudad hace merced al maestro Cervantes de Salazar de 200 pesos oro común anuales como ayuda para sustentamiento (al margen) que se pagarán cada tres meses cuando dé cuenta de lo que ha hecho”.

Además de estos personajes que participan en la organización del pendón, el relato de la procesión celebrada el día en que se dio a conocer el túmulo se esmera en nombrar con todo detalle la posición, el atuendo y el semblante de los principales caballeros que encabezaron la entrada a la iglesia de San José; no se limita a nombrar al virrey y al arzobispo, sino que nombra a don Fernando de Portugal por el poder de la corona imperial, a don Ortuño de Ibarra encargado del estoque desnudo, a don García de Albornoz portador de una celada con una corona imperial, a don Luis de Castilla encargado de llevar la cota sobre una almohada de brocado, a don Fernando de Velasco (hermano del virrey) quien llevaba el estandarte real, etc.

Puestos en esta perspectiva, es fácil advertir que la organización de las honras fúnebres y la intervención de determinados individuos en la organización del túmulo eran tareas decisivas tanto para un mejor posicionamiento de las personas en el ambiente de poder de la ciudad y un aumento de su notoriedad social, como en el posicionamiento de la ciudad en el contexto de las costumbres y las prácticas propias de las ciudades del imperio. Prueba de la preocupación política que había en la presentación del túmulo se encuentra en que la víspera de las procesiones, el arzobispo reunió a todos los miembros de la jerarquía:

Sentados todos por su dignidad y antigüedad de sacerdocio, les hizo a manera de sermón una plática, y en lo último della les dijo, cómo ya sabían a lo que habían venido, y lo mucho que esta iglesia plantada en este Nuevo Mundo debía al invictísimo Carlos Quinto Emperador y rey nuestro, que Dios tiene; que les rogaba viniesen con sus sobrepellices, sin faltar ninguno, a las Vísperas del día siguiente, y otro día por la mañana a la misa, y que todos hiciesen oración y dijese misa en los altares que para ello estaban señalados, por la Majestad Imperial, y que cada uno, dicha la misa, fuese al Túmulo y allí dijese un responso, lo cual como diré hicieron con toda voluntad y amor (*Túmulo imperial*, 206).

Dado el interés político de que estaba revestida la construcción del túmulo, la elección del lugar era un asunto fundamental. En efecto, era de esperar que el túmulo se construyera en una zona central de la ciudad elegida pensando en su buena disposición. Sin embargo, en el centro de la ciudad el espacio hallado no respondía a las expectativas del diseñador, con lo cual fue necesario buscar un espacio adecuado a la solemnidad del túmulo proyectado y hacer las adecuaciones necesarias para que las limitaciones espaciales no fueran obstáculo para una pompa destinada a impresionar al público. De ese proceso da cuenta la relación de Cervantes de Salazar:

Y así, después de varios y diversos pareceres que hubo, porque la iglesia catedral de México era pequeña y baja, y no había lugar donde el Túmulo Imperial en aquella altura y grandeza que convenía se plantase, y la casa real de donde había de salir la procesión del Virrey y Audiencia con toda la ciudad estaba muy cerca de la iglesia mayor, para que pudiera ser vista y hubiese lugar por donde anduviese y porque para este efecto había todas comodidades que convenían en la capilla de San Joseph [de los Naturales] y patio del monasterio de San Francisco, se determinó se hiciese allí (*Túmulo imperial*, 138).

El comentario de Cervantes muestra que el lugar donde se construyó el túmulo no sólo obedecía a su buena disposición interna (amplitud, altura, iluminación, capacidad, etc.), sino también a su buena situación para el espectáculo público asociado con las honras fúnebres que serían vistas por toda la ciudad. En efecto, según comenta en otra parte Cervantes de Salazar, la capilla de San José de los Naturales⁷² tenía siete naves que permitían acomodar en ella a “toda la ciudad de españoles cuando hay alguna fiesta” (*Túmulo imperial*, 324), escenario que también fue descrito por Mendieta (*Historia eclesiástica*, cap. 20, 434-437) y Torquemada (*Monarquía indiana*, t. 5, 338-340).

La buena disposición espacial destinada al túmulo era importante para la labor del arquitecto Arciniegas quien lo planeó, lo diseñó y lo construyó, pero era más importante para responder a la necesidad de un amplio espacio de representación para la procesión. Esta relación entre el espacio y las construcciones y el espacio y las representaciones, muestra que la ciudad de México en 1559 ya no se limita a una arquitectura asociada al tono militar, relacionado con la defensa y en el mejor de los casos con el honor de los conquistadores, sino que se acerca más a una arquitectura suntuaria, típicamente renacentista, donde la pretensión central es la alabanza de los gobernantes o la mayor dignidad de las autoridades reales.⁷³

⁷² Joaquín García Icazbalceta señala que en México hubo dos capillas llamadas de San José, una conocida como “de los Naturales” construida por Pedro de Gante y otra llamada “de los españoles”. Esta última “ocupaba el lugar de la que después se llamó de *El señor de Burgos*, en la calle de san Juan de Letrán” (“La iglesia”, t., 2, 408).

⁷³ San José de los Naturales no fue el único convento usado para expresar ese nuevo sentir de la arquitectura renacentista; el convento agustino de la ciudad de México aun no estaba terminado en 1554 cuando Cervantes de Salazar escribió sus *Diálogos* pero sabemos que “ostentaba un alfalge mudéjar de casetones, el cual descansaba sobre arcos de piedra, y que a los lados del arco se construían capillas para servir de entierro a la nobleza” (Toussaint, *Arte colonial en México*, 46). Otro convento que también fue usado como panteón fue el convento dominico de México. Este monumento fue “edificado a la manera del templo de Atocha de Madrid [...] la portada era semejante al templo del Escorial. La iglesia era una sola nave con crucero y capillas a los lados, muchas de ellas con sus paredes revestidas de azulejos. El templo estaba cubierto por un alfarge de cedro con casetones dorados y azules y nueve tirantes dobles adornados de lazos; el cimborrio era ochavado, igualmente la lacería, pero más suntuoso; por el exterior, el techo estaba cubierto con láminas de plomo” (*Arte colonial*, 49).

b. La realización lírica y emblemática del túmulo

Como casi toda la poesía elaborada con el propósito de responder a un interés político, los poemas escritos para el túmulo imperial son el testimonio de una época, por lo cual su análisis debe esclarecer las condiciones de producción y difusión de esa poesía y no quedarse en la búsqueda de un valor estético quizá inexistente. Como ya lo señaló José Pascual Buxó a propósito de la poesía fúnebre de los siglos XVI y el XVII:

Empeñarse en buscar en tales obras una superior –o siquiera aceptable– calidad estética, supondría desconocer el modo y las circunstancias en que se produjeron; pero negarnos a escribir la historia de la literatura mexicana haciendo caso omiso de ellas, implicaría negarnos de antemano la posibilidad de explicar cabalmente un vasto periodo de nuestra cultura (*Muerte y desengaño*, 6).

En efecto, desde las primeras valoraciones hechas a propósito de los poemas incluidos por Cervantes de Salazar en el *Túmulo imperial*, se estudiaron asuntos relacionados con las formas de expresión y los modos de producción. Sobre las formas de expresión, por ejemplo, Alfonso Méndez Plancarte señaló que en el *Túmulo imperial* había “Sonetos muy estimables, y ciertas Octavas, no ‘reales’, sino que aplican el nuevo endecasílabo al viejo orden de rimas de las de ‘Arte Mayor’” (*Poetas novohispanos*, xx) y, a propósito de la creación, el problema que más se estudia es el de la autoría pues Cervantes de Salazar en ningún momento se atribuye los poemas. José Pascual Buxó, por ejemplo, dice que Cervantes de Salazar “describió la pira funeraria dedicada al Emperador y transcribió las diez ‘octavas rimas’ y los cuatro sonetos castellanos que, junto a otras composiciones latinas sirvieron de epitafios” (*Muerte y desengaño*, 12).

Quizá convenga señalar aquí –con todas las salvedades del caso– que la relación del túmulo no advierte explícitamente que los poemas y epigramas incluidos allí hayan sido escritos por Cervantes de Salazar. Si bien el *Túmulo imperial* tal como lo conocemos carece de dos páginas en las que Cervantes pudo haber declarado la autoría de todos los poemas, el estilo de contratación de poetas de ocasión a mediados del siglo XVI y el interés despertado por el evento entre la elite intelectual novohispana permite conjeturar que debió haber muchos poetas deseosos de celebrar la memoria del Emperador (Quiñones Melgoza, *Poesía neolatina*, 23-25).

Al hacer un repaso de la crítica que se ha ocupado del asunto de la autoría de estos poemas, Alfonso Méndez Plancarte señaló que “tales poesías, M. y P. [Marcelino Menéndez y

Pelayo], las juzgó ‘todas o la mayor parte’ del Dr. Cervantes, quien las inserta anónimas y sin elogio, al paso que [José María] Vigil –por un soneto dialogado de Eslava– sugería fueran de éste; pero Joaquín García Icazbal[ceta] las estimó ‘de diversas plumas’, y así consta hoy por [Juan Bautista] Corvera, aunque sin excluir –como autor probable de algunas– al patriarca de nuestra letras universitarias” (*Poetas novohispanos*, xx).

La hipótesis de que el poeta toledano Juan Bautista Corvera escribió algunos de los poemas con ocasión de la muerte del Emperador es reforzada por Méndez Plancarte, unas líneas más adelante citando a Amado Alonso para señalar “que en México [Corvera] llegó a escribir ‘chanzonetas y motetes’ para la Iglesia Mayor, que acudió con versos a las Honras de Carlos V, aunque los suyos no se imprimieron; y que en 1551, ante el Virrey y el Arzobispo, se representó una Comedia suya, Pastoral, por la que ‘es, hasta hoy, el más antiguo autor teatral de la Nueva España, cuyo nombre conocemos de seguro” (*Poetas novohispanos*, xxiii).

Al margen de que los poemas hayan o no sido escritos por Cervantes de Salazar, por Fernández de Eslava –quien había llegado a México en 1558– (González de Eslava, *Coloquios*, 9) o por algún miembro del círculo intelectual y poético de uno de los dos autores, lo fundamental es admitir que escribir poemas con ocasión de la muerte del Emperador fue una tarea que involucró a muchos autores de la época, sin importar ni el tiempo que llevaban en la ciudad ni el lugar ocupado en sus élites intelectuales ni si fueran o no vecinos de México (Corvera, por ejemplo, era dueño de minas y vivía en Guadalajara).

Los cuatro sonetos y las diez octavas colgadas como parte de la decoración de las columnas permiten ver de qué manera los poemas forman parte del montaje espectacular elaborado con el propósito de honrar al rey muerto y alabar a la monarquía, a la vez que testimonian un momento en la historia de la ciudad y el uso de referentes mitológicos e históricos.⁷⁴

En términos generales, los poemas incluidos en el *Túmulo imperial* conservan “el tono de amonestación doctrinal característico de la poesía española de la Edad Media” (*Muerte y desengaño*, 12), y de fondo se plantean como discursos plenamente renacentistas cuya función ideológica se ratifica al ser transcritos y ubicados en grandes cartones en las columnas más cercanas al túmulo. Así, las cuatro columnas de la capilla de San José de los

⁷⁴ Si bien el túmulo también estuvo decorado con poemas en latín, es de señalar que aquí sólo se analizan los textos castellanos. Una lectura de esos poemas latinos se encuentra en el libro de Tarsicio Herrera, aunque sus análisis no avanzan mucho más allá de lo expresado a propósito de los textos castellanos (*Historia del humanismo*, 45-53).

Naturales que rodean el túmulo construido por Arciniegas est n decoradas con cuatro sonetos que dan cuenta de cuatro ideas centrales para la representación. La disposición espacial de textos, columnas y arquitectura efímera se plantea abiertamente como una puesta en escena que debe ser leída por los asistentes a las honras fúnebres y el contenido de cada uno de los sonetos se plantea como el parlamento de una representación que el asistente conocer  en la medida en que vaya leyendo.

El primer soneto se plantea como un diálogo sobrio entre España y la Muerte donde la primera recrimina a la segunda por mostrarse alegre en un tiempo de desconsuelo.

España:  Oh, Muerte!  De qué tienes alegría
en tiempo de tan grande desconsuelo?
Muerte: De ver que ya he quitado deste suelo
el bien que indignamente poseía.
España:  Pues qué te movió a ti, que tal porfía
tuviste de llevar nuestro consuelo?
Muerte: Movi me haber estado con recelo
que vuestro Carlos inmortal sería.
España:  No ves que es vano cuanto has presumido,
pues con lo que pensaste deshacelle
con eso queda más engrandecido?
Muerte: Verdad es que inmortal vine a hacelle;
mas quise yo triunfar del no vencido
y fue triunfar en gloria engrandecelle
(*Túmulo imperial*, 201)

La muerte presenta al Emperador como un bien que ella ha tenido que llevarse no sólo porque su reino era indigno de la bondad que él ofrecía, sino porque su permanencia en el mundo lo haría inmortal. Al final del soneto, España hace ver a la muerte que con su acción el Emperador se ha hecho inmortal y la muerte reconoce su fracaso.

Desde el punto de vista del espectáculo, este soneto no ofrece ni una imagen desgarradora de la muerte, ni tampoco una imagen de dolor popular por la desaparición física del Emperador. Según Pascual Buxó, hay, en cambio, un contraste “entre una situación poética típicamente medieval y una actitud ante el mundo y la vida plenamente renacentista” (*Muerte y desengaño*, 13). Esa actitud pareciera estar marcada en el soneto por la parquedad. Por otra parte, el texto contrasta la dignidad de la muerte de Carlos con la indignidad del suelo al que estaba atado por la vida, a la vez que ofrece al público lector la imagen de un soberano inmortalizado por acción de la Muerte, imagen que encaja en los parámetros de majestad y distanciamiento que marcaban la figura del soberano respecto de su pueblo. En este soneto, inscrito en la primera columna, pareciera que se le dice al público que la muerte no iguala, sino que sirve para confirmar las diferencias entre el reino y el

soberano, para confirmar las diferencias entre el tiempo efímero del desconsuelo popular y la permanente inmortalidad del soberano.

Si se sigue la disposición de los sonetos en columnas, en diálogo con éste se encuentra el cuarto soneto que se ocupa del luto que viste el mundo como consecuencia de la muerte del Emperador. De nuevo la teatralidad del soneto, su diálogo, está marcada por la intervención de dos voces que intentan narrar el acontecimiento.

¿Por quién es el extremo lamentable
y el luto de que el mundo está cubierto?
Por Carlos quinto máximo, que es muerto,
Dignísimo de vida perdurable.
¿Pues quien le ha hecho agravio tan notable,
dejando al mundo de su bien desierto?
La Muerte es la que hizo el desconcierto,
Pensando de ganar fama loable.
Ése no fue morir, sino llevarle
donde el debido pago se le diese,
ni sin morir convino Dios pagalle.
Pues vemos que convino que él muriese
para entrar en su reino, y fue el matalle
hacer que el ir el cuerpo no impidiese
(*Túmulo imperial*, 201-202).

Como en el primer soneto, el agravio cometido por la muerte se transforma en el motivo de la salvación del Emperador, es la estrategia que Dios usa para pagar los servicios prestados por el gobernante y en la manera de entrar al verdadero reino.

El siguiente soneto, menos sobrio que los anteriores, envolverá al lector en las honras fúnebres de Carlos para mostrarle al final el error que significaría lamentarse por la muerte del soberano:

No son honras aquestas que hacemos
a nuestro invicto César que lloramos;
antes con su memoria nos honramos,
pues por sus altos hechos merecemos.
Estas muestras de muerte y los extremos
de dolor y tristeza que mostramos,
son por nosotros mismos, que quedamos
muertos, perdido el bien que en él perdemos.
El mundo sin su amparo triste queda,
deshecho el firme escudo que tenía
y sin otro que igual suyo ser pueda.
¿Qué dije? ¿Dónde estoy que no entendía,
con el dolor que ya el sentido veda,
que un Fénix de otro Fénix procedía?
(*Túmulo imperial*, 201)

Los cuartetos y el primer terceto son la manifestación de dolor popular no por la muerte del soberano, sino por la orfandad y el estado de indefensión en que queda el reino. Mientras en los cuartetos un coro se lamenta, en el primer terceto la voz del poeta quiere explicar el lamento popular, subrayar la función protectora del Emperador –quien era “el firme escudo” del mundo–, y lamentar la ausencia de un sucesor. El último terceto es, como señaló José Pascual Buxó, “la voz del humanista [que] aclara el verdadero sentido de la muerte del Emperador, que deja la vida terrenal sólo para afianzarse en la eterna” (*Muerte y desengaño*, 13) y que presenta al nuevo rey como un Fénix garante de la continuidad del imperio.

Tanto la mención inicial del “invicto Cesar” como la alusión al Fénix, subrayan el carácter político y mítico de que se quiere cargar al túmulo; la evocación del César obliga al lector a relacionar el imperio de los Austrias con el esplendor de la antigua Roma y la alusión al Fénix otorga un carácter divino y mítico a la sucesión. Entre los egipcios, el Fénix es un ave mítica –un águila– que cuando sabe que va a morir fabrica un nido con plantas aromáticas, se recuesta en él, prende fuego y de las cenizas surge una nueva ave Fénix que recoge los restos del padre y los lleva al altar del sol (Falcón, *Diccionario de la mitología*). Carlos V se presenta como el ave que sabiendo que morirá, hace su nido en el monasterio de Yuste y de allí sale el sucesor, Felipe, presentado como el Fénix que “de otro Fénix procedía”.⁷⁵

El tercer soneto, puesto en la tercera columna de la capilla de san José de los Naturales, es un nuevo poema en el que intervienen dos voces que podrían identificarse con las voces del humanista y el Emperador; una intenta entender la partida del rey, otra enfatiza el tema de la sucesión:

¿Por qué dejaste, César no vencido,
un reino que en el mundo es extremado?
Dejélo por ser peso muy pesado
para subir con él donde he subido.

⁷⁵ La imagen del piadoso emperador que se encierra en un convento recuerda las leyendas judías en las que el ave Fénix se llama “Milcham”. Dice el *Diccionario de símbolos* de Biedermann que, entre los judíos, la inmortalidad del Fénix se explica de la siguiente manera: “cuando la primera madre Eva se declaró culpable por haber comido del árbol prohibido, se adueñó de ella la envidia al ver que las otras criaturas no tenían pecado y sedujo a los animales para que también ellos comieran del fruto prohibido. Solamente el ave Milcham no quiso escucharla y en recompensa por ello el ángel de la muerte recibió el mandato divino de que el ave obediente no sufriera la muerte. Milcham recibió una ciudad fortificada en la que viviría cada mil años sin ser molestado. ‘Mil años son los años de su vida, y cuando han transcurrido los mil años, sale de su nido un fuego y quema las aves. Solamente queda un huevo, pero este se convierte en polluelo y el ave sigue viviendo. Pero otros dicen que cuando llega a la edad de mil años, el cuerpo se encoge y las alas pierden las plumas, de suerte que vuelve a tener el aspecto de un polluelo. Entonces se renueva su plumaje y el ave remonta el vuelo como un águila y jamás se ve asaltada por la muerte” (191-192).

Decidnos, pues su amparo habéis tenido
¿Por qué así lo dejáis desamparado?
No dejo, porque el hijo que os he dado
aquel mesmo será que yo os he sido.
Viviérades al menos acá fuera
donde el mundo en veros se alegrara
en tanto que Dios vida os concediera.
No quise, porque el mundo me dejara,
pues no muriendo, vida no tuviera,
ni sin perderme al mundo me ganara
(*Túmulo imperial*, 201).

Todo el soneto ofrece una lectura desde el cristianismo tanto de la abdicación como de la sucesión y cumple el propósito de elevar al rey y su heredero de la realidad política a una realidad religiosa acorde con el propósito general del túmulo. El texto comienza con una alusión al retiro del Emperador en Yuste y ofrece una justificación que oscila entre lo doctrinal y lo político: dejar el imperio es una manera de abandonar las preocupaciones del mundo y retirarse lleno de gloria y, a la vez, es la posibilidad de comenzar a ‘subir’ y ganar la salvación que el rey cristiano busca. En el segundo cuarteto la interpelación a propósito del desamparo en que queda el reino equipara la realidad histórica de la abdicación en favor del príncipe Felipe, con la idea cristina según la cual el padre (Dios) mandó a su hijo (Cristo) para gobernar a un pueblo elegido, España. En los tercetos de nuevo se recrimina el aislamiento del Emperador y éste ofrece como respuesta dos antítesis fundadas en la doctrina cristiana: morir es la forma de alcanzar la vida y perderse al mundo es la manera de encontrar la salvación.

En estos sonetos sobre la confrontación con la muerte, la abdicación y la sucesión, son constantes la idea de la salvación del Emperador y la perdurabilidad de su fama, y en ellos destaca la manera como esas ideas se van desarrollando en distintos niveles con el propósito de fijar en el público asistente a las honras fúnebres la imagen de permanencia del rey cristiano y de su reino. Las octavas que se escribieron para ser inscritas en las demás columnas de la capilla de San José de los Naturales responden, en términos generales, al mismo propósito: fijar en el público la idea de perpetuidad de la monarquía a través del nuevo rey y aumentar el espectáculo, estableciendo un diálogo escénico de las columnas entre sí, y de éstas con la estructura general del túmulo y con todo el espacio de representación. Quizá lo que cambia en las octavas es que abiertamente se señalan algunos personajes y situaciones históricas novohispanas con el propósito de mostrar la relación entre esos personajes y la fama del Emperador, con lo cual se logra un nuevo diálogo, esta vez entre el Emperador y la Historia.

En efecto, las octavas comienzan subrayando de qué manera la Ventura, que sólo estuvo de paso en todos los reinos de la Antigüedad, decidió entregarse a Carlos V en su nacimiento y hacer más famosa a España que a Roma. La admiración que generan la fama del rey y su reino es tal que el poeta advierte que “más digno es de espantar que de escribir” (*Túmulo imperial*, 202). Según las octavas, Ventura permitió a Carlos encontrar primero un gran capitán (Hernán Cortés) y luego un gran gobernador (Luis de Velasco). En nombre de Carlos y de España, dice el poeta, Cortés venció a los naturales de este nuevo mundo, derribó sus altares, hizo del Emperador alguien más grande que el Cesar y logró que “sólo con oír su solo nombre,/ temblaba acá este mundo entero” (*Túmulo imperial*, 202). Pero la obra de Cortés habría estado incompleta si México no tuviese un gobernador señalado por Ventura:

Sacó de los Velascos un virrey
que es de gobernadores tan dechado.
Que más es gobernar lo ya ganado
en paz, amor, justicia y en sosiego
que no ganar de nuevo, si se ha luego
de tornar a perder, que es mal doblado
(*Túmulo imperial*, 202).

Abiertamente el autor de las octavas plantea la pugna que por esa época arreciaba entre conquistadores y la burocracia llegada de la metrópoli y la evocación del virrey muestra el favor del poeta hacia los administradores españoles. Como ya señaló José Pascual Buxó:

El autor de las ‘rimas’ entendía –como parte interesada– que era más de reconocer la labor de mantener la tierra en ‘paz justicia y sosiego’ que el irresponsable y ostentoso descuido de la progenie conquistadora; y advertía que sólo el buen juicio de quienes habían sido designados por el rey para administrar los nuevos dominios, aseguraba la tranquilidad de éstos y el cumplimiento de la fundamental labor catequizadora; veía además un grave peligro: el que la tierra tuviese que ser ganada de nuevo por falta de una adecuada política de sus gobernantes españoles (*Muerte y desengaño*, 14, nota 3).

La imagen de permanencia de la monarquía que querían ofrecer los poemas colgados en las columnas se acentúa con la realización del programa alegórico estudiado brevemente por Santiago Sebastián (“El túmulo de Carlos V”). Desde su definición misma, la alegoría supone la relación entre dos mundos por cuanto remite a un “conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda relación con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico” (Beristáin, *Diccionario de retórica*, 35).

Usar dicha definición en función de un análisis de la teatralidad del túmulo imperial obliga a atender, por lo menos, tres asuntos: de qué manera el programa alegórico supuso una integración de las artes, qué textos o qué elementos sirvieron de fuente para hacer las representaciones que aparecen en el túmulo y cuáles eran las representaciones de los conceptos propuestos por el túmulo.

A propósito de la integración de las artes en el túmulo conviene señalar que en términos generales la obra de Arciniegas participa, según algunos, de la tradición española e italiana y que quizá su mayor aporte se encuentra en el aspecto decorativo (de la Maza, *Las piras funerarias*, 51-53), por cuanto en él se reunían las modalidades de decoración mesoamericana con los modelos de representación introducidos tanto por los frailes mendicantes como por los primeros artistas españoles llegados a México. Por otra parte, Manuel Toussaint señala que el túmulo imperial es el monumento que mejor revela el purismo del Renacimiento en México y para probar su afirmación sostiene que “constaba de dos cuerpos, el primero en planta de cruz griega, con columnas toscanas y frontones triangulares, y el segundo, de planta cuadrada con el mismo ordenamiento arquitectónico; sobre las columnas del primer cuerpo, obeliscos piramidales rematados en bola; los frisos en ambos entablamientos ornamentados a la romana” (*Arte colonial*, 56). En ambos casos los artistas hacían analogías entre el personaje real homenajeado y un héroe o un dios mitológico y a partir de esas analogías tenían la posibilidad de representar las cualidades del monarca muerto, las virtudes que esperaban del heredero e incluso las características de la “Iglesia militante” a la que pertenecían.

Dado que una de las claves del significado político del túmulo radicaba en su relación con las fuentes europeas, conviene señalar que los túmulos se concebían como complejas construcciones arquitectónicas y decorativas elaboradas con el propósito de mostrar la generosidad del monarca homenajeado. En el siglo XVII Diego Saavedra Fajardo describió la pompa funeraria en los siguientes términos:

La pompa funeral, los mausoleos magníficos, adornados con estatuas y bultos costosos, no se deben juzgar por vanidad de los príncipes, sino por generosa piedad, que señala el último fin de la grandeza humana, y muestra, en la magnificencia con que se veneran y conservan sus cenizas, el respeto que se debe a la majestad, siendo los sepulcros una historia muda de la descendencia real (*Empresas políticas*, 926).

Víctor Mínguez señaló que “en Nueva España lo emblemático se construye y difunde casi exclusivamente en torno a la fiesta y al arte efímero. Cientos y cientos de jeroglíficos concebidos como adorno de las distintas arquitecturas provisionales se convirtieron en

elementos esenciales que, mediante la combinación de juego y enseñanza, transmitieron a la sociedad virreinal los valores ideológicos y morales imperantes” (“Arte, espectáculo”, 321).⁷⁶ En México la primera expresión de la magnificencia de los túmulos expresada en arte efímero tuvo como fuente el *Emblematum Libellus* de Andreas Alciato.⁷⁷

Si bien admitimos, como lo hace Víctor Mínguez, que los emblemas novohispanos fueron en su mayoría sencillas composiciones sin mayor dificultad, conviene tener en cuenta que de todas maneras los emblemas propuestos por el arquitecto Arciniegas y presentados por Cervantes de Salazar en el *Túmulo imperial* mostraron cierto grado de complejidad al menos porque presentaron temas como la transición a la otra vida o las virtudes monárquicas. En efecto, para poder dar cuenta de esas ideas, los emblemas diseñados para el túmulo usaron tanto referentes bíblicos y cristianos, como referentes profanos provenientes de la mitología y la astrología, todos ellos acordes con la tradición que se quería subrayar y con la complejidad que suponía la elaboración de los emblemas siguiendo los criterios propuestos por Alciato.

El emblema concebido por Alciato no es –como a veces se piensa– un breve texto alusivo a alguna figura mítica o histórica, al que facultativamente puede acompañársele de una ilustración gráfica, sino una verdadera unidad semiótica de tres miembros (emblema triplex) en la cual los textos verbales [mote y epigrama] proporcionan al lector las claves para penetrar el contenido semántico atribuido a las imágenes, es decir, a la res significans o icono cargado de referencias culturales implícitas. Por su lado, esa imagen significativa no se ofrece a la contemplación del destinatario como una redundante ilustración del epigrama, sino como un estímulo para que emprenda su propia reflexión entorno a los típicos señalados por el texto suscrito (Buxó, *El esplendor intelectual*, 80-81).

De todos los emblemas incluidos en el *Túmulo imperial* es posible hacer cinco grupos: emblemas asociados a temas de fauna (águila, león, abeja, pelícano, serpiente, etc.),

⁷⁶ Más recientemente, José Pascual Buxó señaló la misma relación entre los emblemas de Alciato y el túmulo de Arciniegas descrito por Cervantes: “Como bien lo manifestaban los motes y epigramas que los acompañaban, las pinturas [del túmulo] se concibieron siguiendo el modelo emblemático y de conformidad con un programa ideológico e iconográfico discernido seguramente por el propio Cervantes de Salazar quien, como ducho retórico, albergaba en su biblioteca diversas obras de Alciato, y no sólo las jurídicas, sino también alguna edición del *Emblematum liber*” (*El esplendor intelectual*, 91-92).

⁷⁷ Publicado en Augsburgo en 1531, traducido al francés en 1536, al alemán en 1542 y al castellano en 1548. La traducción castellana, publicada en Lyon, se debe a Bernardino Daza, “el Pinciano”. La influencia de los *Emblemas* de Alciato en España comienza mucho antes de la traducción del Pinciano; en 1546 la Casa de Zaporta (Zaragoza) ya tenía emblemas hechos con base en Alciato, “sin embargo la influencia de los *Emblemas* en España es más considerable en lo genuinamente literario que en lo tocante a formar una escuela de emblemistas españoles. Así, aunque no podamos hablar de influencia directa de Alciato, con seguridad, dada la gran difusión de estos estereotipos en el periodo que comprende los siglos XVI y XVII, sí podemos hablar de concomitancia de temas” (Véase Manuel Montero Vallero, “Introducción” a Alciato (25). Según el editor de Alciato esa concomitancia de temas se encuentra en Guevara en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, en Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, en Quevedo en los *Sueños* y en Cervantes en *El cerco de Numancia*.

emblemas asociados a temas de flora (palma, laurel, guirnaldas, flores, etc.), emblemas asociados a temas de astrología (sol, estrellas), emblemas con temas históricos (conquistas de México y Perú, la guerra contra los moros, etc.) y emblemas con temas mitológicos (Faetón, Apolo, Dédalo, Teseo, Fénix, etc.).

Sobre los emblemas con tema de fauna destacan en primer lugar aquellos que aluden al león, símbolo real por su connotación de fuerza y grandeza de ánimo. En el túmulo se dibuja, por ejemplo, “un castillo roquero con un león a la puerta tendido y en lo alto estaba un gallo: daba a entender la figura, el esfuerzo y cuidado con que César ganó y conservó muchos reinos y señoríos. Decía la letra: *Cura et fortitudine*” (*Túmulo imperial*, 188-189). El emblema diseñado por Arciniegas y reseñado por Cervantes tiene su origen en el emblema 15 de Alciato elaborado bajo el mote “*Vigilantia et custodia*” (*Emblemas*, 246).

La imagen del león aparece en los *Emblemas* de Alciato ilustrando también, entre otros, algunos motes que rezan “que aun los ferocísimos se doman”, “que el amor es afecto potentísimo”, “a moro muerto gran lanzada”, “el provecho del daño ajeno”, “la ira” (*Emblemas*, 54, 57, 112, 197 y 261). En uno de los emblemas propuestos por Arciniegas y Cervantes el león aparece unido a las abejas, imagen muy común de la alegoría monárquica: “En el medio frontispicio que cae a la mano derecha, hacia el altar de San José, estaba un león levantado entre muchas abejas que le cercaban. Significaba esta figura que en el fuerte, como lo fue César, debe haber discreción y sabor. Decía la letra: *In forti iudicium et dulcet*” (*Túmulo imperial*, 194). El origen de este emblema puede rastrearse en el Antiguo Testamento cuando en el libro de los Jueces, al comentar la boda de Sansón con la filisteo, Sansón propone a sus invitados un enigma que une la imagen de fortaleza del león muerto con la dulzura del panal en la boca: “Del que come salió lo que se come y del fuerte la dulzura [...] ¿qué más dulce que la miel? ¿qué más fuerte que un león?” (Jueces, 14: 12-18). Otro motivo animal muy significativo en el contexto del túmulo es el águila. Una de sus representaciones dice:

En el pedestal de la misma columna, que es el del postrer cuadro, estaban sentados el Gran Turco, el Rey de Francia y el de Inglaterra; Harpócrates [Orus de los egipcios y equivalente al Apolo griego] con el dedo en la boca diciéndoles que callen, mostrándoles con la otra mano un águila real que iba volando: dándoles a entender cuánto César se les iba de vuelo, y que debían callar cuando en grandeza y valor se hablase, estando Cesar presente. Decía la letra: *Nunquam tam juste mecrā*” (*Túmulo imperial*, 192).

El tema del águila tiene una doble significación en el contexto mexicano del siglo XVI: por una parte evoca el principal símbolo de los Austria, el águila bicéfala que mira en dirección

opuesta a los dos confines del vasto imperio y el águila mexicana que, al posarse sobre un nopal, señaló el lugar donde habría de construirse Tenochtitlán. En los *Emblemas* de Alciato el águila aparece asociada con motes como “con cuidado se alcanza la ciencia”, “los pequeños también se han de temer”, “las armas de los fuertes. Lettor. Aguila”, etc. (*Emblemas*, 81 y 109). Otros animales que también están presentes en los emblemas del túmulo y tienen su origen en Alciato son, por ejemplo, la serpiente como símbolo de la prudencia (*Emblemas* 20 y 21) y la unión de león con serpiente, significando las dos virtudes del César: fortaleza y prudencia.

Entre los emblemas con temas de flora son recurrentes las alusiones a la palma y al laurel, símbolos de la eternidad y del triunfo. La descripción de uno de los emblemas dice que “en el espacio de la aguja de la segunda capilla entrando al Túmulo a la mano derecha, estaba la ciudad de México, y sobre los muros el dios Apolo coronado de laurel, con un libro en la mano, dando a entender que por doctrina y lumbre de estos naturales, erigió César la Universidad de México: decía la letra: *Bebficio Caesaris novam incolimus urbem*” (*Túmulo imperial*, 195). La alusión a la fundación de la Universidad (21 de septiembre de 1551) y la imagen del Apolo coronado de laurel no sólo evocan la deuda que México tiene con Carlos V por la fundación de la Universidad, sino que recurre a la típica imagen del coloso sentado sobre los muros. Esta imagen en la que un héroe o un dios corona con su presencia la ciudad es usada en varias ocasiones por Cervantes de Salazar para plantear la estrecha relación entre las dos entidades; así, por ejemplo, al aludir a Arquímedes y Siracusa el célebre matemático antiguo es dibujado “sobre los muros de la ciudad de Siracusa en hábito de filósofo, con un compás en la mano y una regla en la otra” (*Túmulo imperial*, 197).

Otros emblemas presentes en el *Túmulo imperial* son aquellos donde la alegoría se construye recurriendo a la astrología, las representaciones del zodiaco, los sistemas planetarios y el sol. “En el pedestal de la columna de la capilla mayor, en el cuadro, estaba Phaetón, cómo por mal gobernar, él y el carro caían abrazados. El Emperador sentado en el otro derecho, guiando los caballos con una vara. Significaba cómo, por regirse a sí César primero, rigió y gobernó prudentísimamente sus reinos y señoríos. Decía la letra: *Se regens rexii*” (*Túmulo imperial*, 192). Si se piensa en la simbología adecuada para representar la importancia de un monarca el sol llena casi todas las expectativas simbólicas: su presencia se asocia a la luz y la vida, su ocaso es símbolo de muerte, el cenit se asocia con el mayor esplendor del reino. Comentando otro túmulo en el que se unen el sol y la imagen de la monarquía, dice María Dolores Bravo que el sol “es generoso dador de vida para sus

súbditos, o más aún, ungido por la divinidad para gobernar a sus subordinados” (*Discurso de la espiritualidad*, 172) como aparece al ser asociado el Emperador con Faetón.⁷⁸ Este emblema tiene su origen en el emblema 56 de Alciato cuyo mote reza “Contra los malos príncipes [*in temerarios*]” (*Emblemas*, 120), en el que se presenta la imagen de Faetón, en medio de las nubes, cayendo del carro como consecuencia de su temeridad.

El programa alegórico se cierra con las alusiones a aquellas figuras en las que “no se suprime su realidad histórica, aunque más allá de ésta haya asumido un significado nuevo” (Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica*, 20). Entre las figuras históricas representadas en el programa alegórico del túmulo se pueden plantear dos tipos: las asociadas con la historia antigua y las asociadas con los contemporáneos de Carlos V. Entre las primeras, la alegoría más significativa es aquella que señala que:

En el cuadro del pedestal de la otra columna de la capilla mayor estaba el Emperador sentado, armado de todas armas, en silla imperial, y aquellos afamados capitanes, Alejandro, Aníbal, Pirro, Cipión Africano, las cabezas descubiertas, armados, cogiendo hierba del campo en señal de vencidos. Aludía esta figura a la costumbre de los antiguos, que dando la ventaja a su contrario, cogiendo hierba del suelo se la daban en reconocimiento que le hacían señor del suelo. Decían, pues, estos capitanes en la letra: *Jure porrigimus herbam* (*Túmulo imperial*, 190).

Esta figura alegórica tiene su base en el emblema 26 de Alciato titulado “La grama [*Gramen*]” (*Emblemas*, 284) y es importante no sólo porque la entrega de la grama representa la Conquista y el gobierno de un territorio, sino también el honesto reconocimiento de la superioridad del vencedor y la salud que se le tributa.

Entre las figuras históricas contemporáneas al Emperador Carlos V, quizá la de más notable significado en el contexto mexicano, es la de Hernán Cortés. Cortés aparece en los emblemas del *Túmulo imperial* asociado a la Conquista de México, a las guerras con los indígenas, al comienzo de la evangelización y a la expedición de Uchilobos. Una de esas evocaciones se plantea en los siguientes términos:

En el cuadro que cae hacia la capilla de San José, en el mismo pedestal estaba don Hernando Cortés a caballo con la bandera real en las manos con otros algunos, y los demás a pie marchando tierra adentro. Los navíos en que pasó, quemados y echados al través. Daba a entender esta figura cómo don Hernando Cortés, acometió en los dichos días del César el más grande hecho que capitán en el mundo emprendió por principio

⁷⁸ Según Ovidio, Faetón es hijo de Helio y Clímene pero criado por un rey Etíope. El muchacho, como prueba de su ascendencia, rogó al dios Helio que le permitiera conducir el carro solar y al hacerlo fue asustado por los signos del Zodiaco, razón por la cual perdió el control de los caballos, fue así como se acercó mucho al cielo y formó la vía láctea, luego demasiado a la tierra y desecó la zona ecuatorial y tostó la piel de sus habitantes. En vista del desastre Zeus fulminó al muchacho con un rayo.

maravilloso en tierra tan larga, tan poblada de gente no conocida, dio con los navíos al través, poniendo ánimo a los suyos con quitarles la esperanza de la vuelta. Decía la letra, hablando Cortés: *Duce Caesare, refugium in fortitudine* (*Túmulo imperial*, 192).

Edmundo O’Gorman señala en su edición del *Túmulo imperial* que con base en este cuadro se creó la versión popular según la cual, cuando Cortés llegó a México quemó las naves con el propósito de hacer notar que no habría retorno (192, nota 20). Al margen de si eso sucedió o no, conviene subrayar que la imagen de Cortés quemando las naves coincide con la mitificación del héroe a través de la atribución de aventuras propias de las leyendas clásicas, pero contradice la imagen del conquistador que se presentó en una de las octavas referidas más arriba.

En general, el programa alegórico construido por las 64 pinturas que conforman el *Túmulo imperial* subrayan las virtudes morales, políticas y religiosas del Emperador y destacan la manera en que Carlos V logró la inmortalidad y alcanzó la gloria eterna (Ferrer, *Lenguaje de la inmortalidad*, 169). No obstante, el programa alegórico es importante también porque está vinculado a un discurso simbólico construido para presentar al Emperador como un semidios, edificado a través de arquitectura efímera, arcos, poemas, pinturas, esculturas y en general por construcciones erigidas con un doble propósito: “elevant al personaje real a un plano sublimado de grandeza y significación universalmente válido y, al mismo tiempo, referir la historia de analógica sublimación entre el protagonista mítico, histórico o heroico y el personaje celebrado” (Bravo Arriaga, “El otro rostro”, 332). La afirmación de Bravo Arriaga si bien se hace a propósito del túmulo erigido en honor de otro monarca, representa el espíritu general de los monumentos funerarios al menos porque toda la magnificación del poderoso se justificaba sobre todo por la participación del público en las honras fúnebres y por el efecto que esa manifestación tenía en el público.

c. Los participantes y el público de las procesiones

Quizá la más breve observación sobre la relación entre los túmulos y el público que se reunía a su alrededor se encuentra en un comentario que Antonio Alatorre hizo a una ponencia de Dolores Bravo en Zamora. Dice Alatorre que “las exequias de los grandes personajes eran (y en realidad siguen siendo) ocasiones de ‘concurso popular’, verdaderas ‘fiestas’ a las que acudía la gente vestida con sus mejores ropas y deseosa de ‘mirar y admirar’” (“Comentario”, 340).

En efecto, la última parte del *Túmulo imperial* es una pormenorizada descripción de las procesiones, los desfiles y los oficios religiosos que se realizaron en México y de la multitud reunida con el propósito de honrar la memoria del Emperador. En esas descripciones el cronista señala los detalles a propósito del aspecto de las calles de la ciudad y de la iglesia de San José de los Naturales como escenarios; a propósito del pregón como forma cortesana de hacer pública la noticia sobre la indumentaria luctuosa, sobre el orden de aparición en las procesiones e incluso a propósito de la gestualidad y los modales acordes con la ocasión.⁷⁹

La descripción del escenario donde se construyó el túmulo y se desarrollaron las honras fúnebres tiene como eje central la imagen que el cronista ofrece del interior de la capilla de San José de los Naturales, el patio de San Francisco, las calles aledañas por donde circuló la procesión, las casas reales y la iglesia de donde partieron las procesiones. El interior de la capilla de San José de los Naturales, dice el cronista, “es muy de ver, porque está artificiosamente cubierta de madera sobre muchas columnas; tiene delante una lanza de arcos de cantería; está muy clara, porque la capilla es alta y descubierta toda por delante, que los arcos de cantería son baxos; y sirven más de ornato que de abrigo y cobertura” (Cervantes de Salazar, *Crónica*, 324). A esa imagen del interior se suma la imagen de la ciudad como imán que atrajo pobladores y jerarcas de todas las ciudades vecinas; dice el cronista que llegaron los obispos de Puebla, Michoacán y Nueva Galicia, acompañados de gobernadores españoles e indígenas y que concurrieron tantos “que la ciudad de México nunca estuvo tan de ver como estuvo entonces porque por las plazas y calles se veían por horas gente de fuera, y con ser tanta la copia estuvo y tan proveída la ciudad, que a todos sobró lo necesario” (Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial*, 205-206).

El primer acto solemne que realizó la ciudad después de conocer la noticia de la muerte del monarca fue el pregón; a través de él no sólo se daba a conocer la noticia sino

⁷⁹ Arturo Dávila Sánchez señaló que la principal característica de la prosa de Cervantes de Salazar es la *videntia* gracias a la cual construye a través de las descripciones los pasajes más líricos de su obra (*En busca de la ciudad*, 356-357). En general esas descripciones obedecen de alguna manera a un género que se fue consolidando durante los siglos XVI y XVII; como señaló María Dolores Bravo, al estudiar el túmulo elaborado en honor de Felipe IV, en el relato de la celebración fúnebre “se va a dar puntual relación de todos los sucesos que integran el ceremonial luctuoso: la proclamación de las ceremonias; la descripción detallada y temporal de todas las festividades; los momentos climáticos de los sucesos cortesanos, como el referido pésame que todos los tribunales e instituciones civiles rinden al virrey Mancera; la enorme cantidad de público que asiste a las diversas ceremonias (y que es importante resaltar hiperbólicamente para que se consigne que en la historia de la ciudad de México no hubo antes una concurrencia igual); la descripción de los lugares ocupados por los distintos miembros de los estamentos que componen la desigual conformación social y la descripción e inclusión de los cuadros y lienzos que integran la historia edificante del «Numa Español». Todo ello es medular para ritualizar el acto de poder político que es en realidad la erección de un catafalco real” (*El discurso de la espiritualidad*, 174-175).

que comenzaban las visitas de la Audiencia al virrey, del virrey al arzobispo y de éste a la Audiencia. Después, dice Francisco de la Maza, se procedía a la preparación de las honras fúnebres encargadas a los mejores artistas. Veinte días antes de comenzar las ceremonias, un nuevo pregón avisaba a los vecinos de la ciudad que debían vestir luto. El fasto del pregón era aumentado con el entorno sonoro del anuncio que tenía como marca fundamental el sonido de todas las campanas de la ciudad, de suerte que “verdaderamente tanta multitud de campanas tocadas todas a un tiempo movían a tristeza y memoria de la muerte al que no era razón paraba en ello” (*Túmulo imperial*, 206).

Si bien la orden de luto estaba dirigida a todos los habitantes de la ciudad, lo cierto es que ella tenía como principales destinatarios a los españoles, en particular a los súbditos ricos, los funcionarios de la Corona, los miembros de las Audiencias y el Cabildo, los clérigos, los conquistadores y demás vecinos llegados de la Península. La indumentaria luctuosa estaba marcada por capas, capirotos, mantas y loras negras, así como faldas largas tendidas que debían arrastrarse como señal de duelo. Según el cronista, la cantidad de trajes negros que se elaboraron con ocasión de las exequias de Carlos V en la ciudad de México fue tan grande que “fue cosa de ver el luto que en los hombres y mujeres había, especialmente en los caballeros y ciudadanos, y en las señoras y mujeres, de suerte que parecía imposible haber tantos sastres en la ciudad, que en tan breve tiempo pudiesen hacer tantos y tan suntuosos lutos: porque hubo caballero que en ellos gastó más de mil pesos” (*Túmulo imperial*, 205). La explicación de Cervantes de Salazar a propósito del lujo de los lutos pone de manifiesto la teatralidad de la indumentaria en el duelo real, asunto señalado por Sara Gabriela Baz al advertir que:

La obligatoriedad de los lutos apela a un sentido de teatralidad implícito en la ceremonia: si se recurre a la estetización del espacio para enfatizar que se trata del escenario de una celebración especial, es natural que los actores sociales que se van a mover en ese espacio de representación vistán apropiadamente. Los lutos no sólo eran llevados por los actores sociales, sino también por los edificios y construcciones efímeras –y hasta por las cabalgaduras de que intervenían en la procesión y que traían a cuestras a los mensajeros del rey– pues ponían colgaduras negras que contribuían a jerarquizar, solemnizar y delimitar los espacios, así como a crear una atmósfera propicia para la celebración de las exequias (*Construcción de la figura*, 19).

Respecto de los vecinos pobres, entre ellos los indígenas, si bien la obligación del luto era menor, en distintos pasajes del *Túmulo imperial* se alude al duelo representado en la indumentaria; uno de los cuadros del programa alegórico muestra, por ejemplo, la imagen de la procesión indígena en los siguientes términos: “al otro cuadro del pedestal están

muchos indios enlutados, con candelas encendidas en las manos, mostrando con los rostros tristes gran sentimiento por la muerte del César; decía la letra preguntando y respondiendo: *Quo properant Indi pullatis vestibus omnes? / Caesaris ad Tumulum, justaque sacra petunt?* (*Túmulo imperial*, 188). La imagen de los indígenas enlutados se complementa páginas más adelante cuando se señala que, por una parte, iban unos dos mil nobles indígenas enlutados con lobs y capirotos y junto a ellos la gente plebeya que “serían unos cuarenta mil, con mantas negras, estaban fuera de la procesión en la plaza, calles y patio de San Francisco” (*Túmulo imperial*, 208).⁸⁰

A propósito del orden de presentación en las procesiones conviene señalar que para las exequias del Emperador la ciudad realizó simultáneamente tres procesiones. La procesión civil, en la que participaba el virrey, oidores y el Cabildo de la ciudad, salió de la casa real, ubicada entonces en las llamadas casas viejas de Cortés (hoy Monte de Piedad). Esta procesión estaba encabezada por Bernardino de Albornoz quien portaba el pendón de la ciudad y era acompañado por dos columnas de caballeros enlutados. La segunda procesión fue la eclesiástica; ésta salió de la Iglesia mayor –a través de la llamada puerta del Perdón– y era encabezada por el arzobispo y los obispos de Michoacán y Nueva Galicia, los provinciales de las órdenes, todos los religiosos y “hasta cuatrocientos sacerdotes” (*Túmulo imperial*, 208). La tercera procesión era la de los naturales que comenzó después de las dos anteriores y caminó por la calle de San Francisco; en esta última, los indígenas provenían de México, Tacuba, Texcoco y Tlaxcala y todos los indios gobernadores de ellas iban “con lobs y capirotos de luto [y] con faldas largas tendidas” (*Túmulo imperial*, 207). El cronista señala que durante la procesión de ida en medio estaban los señores de México y Tacuba y a los lados los señores de Texcoco y Tlaxcala, pero “cuando volvieron los estandartes se trocaron, porque miraron mucho en este punto y se les dio este medio por el virrey” (*Túmulo imperial*, 207). Después de todas las procesiones, cerrando completamente la columna de los

⁸⁰ Conviene aclarar que en la descripción del *Túmulo imperial* la presencia indígena está relativamente minimizada. Dicha desatención puede justificarse por dos razones: por una parte, el aire renacentista que cubre toda la descripción chocaría con la explícita presentación del aporte indígena más allá de las alusiones necesarias para la mayor glorificación de la figura del Emperador. Por otra parte, la escasa alusión a lo indígena puede justificarse porque su presencia se da como algo sabido, con lo cual la economía descriptiva de la narración justificaría esa relativa exclusión de lo indígena. De todas maneras, como advierte Serge Gruzinsky con base en su análisis del *Túmulo imperial* y los *Anales de Tlatelolco*: “es probable que los nobles indígenas desfilaran y bailaran al son de los tambores, teponaztles, vestidos con calzas blancas de pieles de animales y de grandes arreglos de plumas multicolores, mientras los altos dignatarios enarbolaban la diadema y la capa *Tilmalli*. Indígena era la muchedumbre que se aparcaba en el patio de la capilla, donde treinta años antes los misioneros franciscanos enseñaron los primeros rudimentos del cristianismo. Igualmente, indios eran los artesanos, los carpinteros, una parte de los pintores, una parte de los cantantes y los músicos” (*La ciudad de México*, 228).

participantes, venía la caballería “de cuatro en cuatro por hilera tardó buen rato en pasar con tanto orden, concierto y autoridad, que hacía la pompa funeral parecer muy bien: cerraba la caballería porque la gente que venía detrás, que era mucha, no se entremetiese y rompiese el orden, una guardia de alabarderos. Irían por todos de lobas y capirotos más de dos mil hombres” (*Túmulo imperial*, 209). En total, la procesión organizada en honor del Emperador tardó en pasar más de dos horas y media y estaba custodiada por alabarderos que cuidaban el orden de la feligresía al final de la procesión, en la entrada de la iglesia de San José de los Naturales y en el patio de San Francisco.

Al llegar a la capilla de San José el entorno sonoro de la procesión, que había estado marcado por las campanas, se cambió por unos oficios religiosos en donde la música fue el factor fundamental. El cronista no sólo señala que la música para esta ocasión fue compuesta por Cristóbal de Morales, sino que se esmera en hacer una detallada presentación del repertorio usado durante las ceremonias: primero un invitatorio llamado *Circundederum* y una versión cantada del salmo *Exultemos*, después se cantó la antifona *Verba mea auribus percibe, Domine*, los cantos de órgano *Parce mihi, Domine* y *Qui Lazarum resucitastis* y al final se entonaron versiones cantadas de los salmos *De profundis* y el responsorio *Libera me, Domine* (*Túmulo imperial*, 209-210).

Leer el *Túmulo imperial* desde una perspectiva teatral no sólo permite mostrar otro de los momentos en que la ciudad buscó consolidarse como ciudad monárquica, sino que permite reconocer que, al margen de la calidad estética de los poemas o de la originalidad del programa alegórico, la imitación fue una estrategia sólidamente usada con el propósito de poner las obras mexicanas a la altura de los acontecimientos europeos.

Por otra parte, la intención política de los promotores del túmulo así como la participación de los vecinos de la ciudad muestran que el interés que despertaba la muerte del monarca no se restringía al cumplimiento de un protocolo funerario, sino que eran la oportunidad para ostentar, para mostrarse como actor social, para establecer diferencias entre los mortales y la monarquía.

Sin lugar a dudas, el *Túmulo imperial* está estrechamente relacionado con lo que Serge Gruzinski llamó “el apogeo del Renacimiento en México” (*Ciudad de México*, 226); tanto en la construcción elaborada para ser presentada en la fiesta de San Andrés de 1559, como en la relación escrita por Cervantes de Salazar y publicada en 1560, se revela el funcionamiento de una ciudad que ha hecho de sus fiestas y sus espectáculos una de las

mejores maneras de participar de las tradiciones peninsulares y de ponerse a la altura de las más ilustres ciudades de España.

El túmulo imperial no es una actividad teatral, es la ocasión para mostrar la sumisión de México a la Monarquía y a la Iglesia; es la ocasión para presumir el orden de los gremios, la piedad de los clérigos y los religiosos, la relativa disciplina de las autoridades virreinales, la riqueza novohispana, etc. Pero, indiscutiblemente, el túmulo también es la oportunidad para mostrar la majestuosidad de la arquitectura efímera que se hace en México, el lujo de los atuendos de los nobles novohispanos, el esmero del Cabildo en la organización de las fiestas “repentinas”, el ingenio de los poetas de la ciudad, la erudición de los artistas y la calidad de los músicos. La preocupación por el vestuario, por el entorno sonoro, por la máquina, por los textos, por el programa alegórico, da buena cuenta de un momento en el desarrollo de los espectáculos en la ciudad, un momento sin el cual es imposible pensar la función de la fiesta y el espectáculo en el proceso de formación del teatro en México.

CONCLUSIONES

El Cabildo de la ciudad de México organizó fiestas “solemnes” y “repentinas” y se adaptó a los requerimientos de la fiesta y el espectáculo en cada momento. Esa adaptación a las necesidades de la fiesta permite constatar su evolución en el proceso de formación del teatro en México. De la misma manera que en las ciudades de la Península Ibérica, que servían de modelo administrativo a las ciudades novohispanas, el Cabildo de México monopolizó el tema de la contratación, la promoción y el estímulo de los espectáculos festivos: bien fuera para Corpus Christi o para san Hipólito, para las bienvenidas o para los funerales, el Cabildo de la ciudad organizó procesiones, contrató artistas y artesanos, premió a los poetas, vigiló a los saboteadores, juzgó la calidad de los espectáculos, etc.

Como es evidente, ninguna de las actividades organizadas por el Cabildo entre 1521 y 1563 pueden ser calificadas como teatro en sentido estricto y sin embargo, el desarrollo posterior del teatro en la ciudad sólo fue posible gracias a la experiencia adquirida por el Cabildo en la organización de fiestas y espectáculos.

Dado que el Cabildo era el encargado de ordenar las fiestas, es apenas lógico que en 1560 fuera el encargado de organizar el certamen poético, premiar al mejor poeta y los versos en honor de la ciudad. Otras investigaciones (Rivera, *Recursos teatrales*, Viveros, *Manifestaciones teatrales*) han mostrado que años más tarde, cuando los jesuitas introdujeron certámenes de teatro escolar o cuando promovieron la construcción de tablados, el Cabildo contrató a los artesanos, juzgó las obras y otorgó los premios. De la misma manera, cuando la ciudad contó con una actividad teatral propiamente dicha, fue ante el Cabildo que se presentaron Fernán González de Eslava, Gonzalo Riancho, el bachiller Arias de Villalobos o Cristóbal Pérez, para contratar la temporada teatral de cada año.

Puesta en esa perspectiva una próxima investigación debería centrarse en el estudio específico de la función de los Cabildos en el desarrollo del teatro novohispano del siglo XVI. Esa investigación permitiría conocer los nombres y el papel desempeñado por los funcionarios encargados de preparar eventos, los intereses políticos que movían la organización de muchas actividades festivas, los detalles de las contrataciones, la función de

los gremios, el creciente interés comercial asociado a las fiestas, los grupos que, por razones políticas o económicas, eran reticentes a participar en eventos festivos, la lenta introducción de representaciones teatrales en México, etc. Ya aquí se han adelantado algunos asuntos: sobre los funcionarios civiles involucrados en la disposición de las fiestas se mostró brevemente el aporte de Gonzalo Ruiz, se exploraron algunas de las razones que movieron a Juan Jaramillo o a Luis de Castilla para negarse a participar del Paseo del Pendón, a la vez, se mostró la relación entre la llegada de un funcionario como Luis de Velasco y el incremento de los espectáculos en la ciudad, o la función de Bernardino de Albornoz en la organización de espectáculos típicamente renacentistas.

A partir de la distinción propuesta por Torquemada entre fiestas “solemnes” y “repentinias” se mostró que una estrategia para desarrollar la historia del teatro en México durante el siglo XVI es explorar los criterios que los mexicanos de esa época tenían para organizar sus fiestas y sus espectáculos. Hacer esa exploración permitirá plantear con claridad la relación entre liturgia, fiesta y teatro siguiendo las coordenadas de la investigación teatral del XVI propuestas por Díez Borque en relación con el teatro español. No se trata aquí de abandonar el análisis de las peculiaridades del teatro novohispano, pero tampoco de caer en la ingenuidad de creer que el teatro en México podía separarse de las maneras en que se desarrolló el teatro en la Península Ibérica.

Usar la distinción propuesta por Torquemada y el esquema de investigación de Díez Borque permite asegurar que aún están por estudiar desde la perspectiva teatral “fiestas solemnes” que sabemos se desarrollan en México durante la primera mitad del siglo XVI como las fiestas asociadas al calendario litúrgico, al culto mariano y al santoral. Desde esta perspectiva tenemos rubros por explorar como la función teatral en las procesiones de Semana Santa, las posadas navideñas, las fiestas de Santiago Apóstol, de san Juan Bautista, etc. También queda por explorar desde la perspectiva teatral todo el universo de “fiestas repentinias” que se celebraron en México y del cual se ofreció aquí un pequeño resumen en la tabla de espectáculos incluida en el segundo capítulo. En esta tesis se ofreció una tipología provisional dividida en “Alegrías generales”, “Nacimientos”, “Funerales”, “Fiestas militares”, “Entradas”, pero podría hacerse una tipología que incluyera capítulos sobre fiestas asociadas a “Salidas”, “Regresos”, “Doctorados”, etc. y que rastreara los rasgos comunes en todos estos tipos de celebración. También a este respecto recientemente la crítica hizo avances muy importantes pero sobre el siglo XVII: Rubial García estudió la ciudad como escenario de las

fiestas (*La plaza, el palacio...*), Bravo Arriaga analizó los rituales y las ceremonias asociadas al funeral de Felipe IV (“El otro rostro de Jano”).

A propósito de las “fiestas repentinas”, otro asunto que debe desarrollarse más ampliamente es el análisis de las relaciones de fiesta desde la perspectiva teatral. Sobre este asunto ya hay algunos avances en lo que respecta a las descripciones de funerales reales en la Nueva España: Sara Gabriela Baz estudió los libros de funerales en México (*Construcción de la figura de autoridad*) y Dalmacio Rodríguez estudio las relaciones de fiesta en especial el caso de Alonso Ramírez de Vargas (*Texto y fiesta...*). Falta, sin embargo, analizar más relaciones de fiesta del siglo XVI enviadas a España por los funcionarios del Cabildo como por ejemplo las descripciones sobre las fiestas en México de 1539 de las que habla Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera*, 758)

el *Comentario de la jura del Rey don Felipe segundo* escrito por Cervantes de Salazar, texto del cual tenemos noticia gracias a su *Crónica de Nueva España*.

Como es evidente las tareas por desarrollar supondrán largas horas en archivos históricos, pero sobre todo sólo podrán ser desarrolladas cuando los investigadores se arriesguen a escribir una historia “desteatralizada” del teatro, una historia quizá con asideros menos firmes pero no por ello una historia innecesaria. Lo contrario es seguir buscando la primera obra o el primer autor o la primera compañía creyendo que esos hallazgos responden incuestionablemente a la pregunta por el proceso de formación del teatro en México durante el siglo XVI.

Uno de los principios teóricos sobre los cuales procedió este trabajo fue estudiar el problema de la teatralidad y admitir que la definición operativa de teatralidad es “el teatro menos el texto” (Pavis, *Diccionario*). Con base en esa definición, esta tesis procuró rastrear en las fiestas y los espectáculos celebrados en México entre 1521 y 1563 un conjunto de signos codificables en los parámetros de la época, aquello que era específicamente espectacular y que no obedecía a las palabras.

A la hora de recapitular los rasgos de teatralidad que se encontraban en las fiestas realizadas en México sobresalía todo aquello asociado al espectáculo:

- El vestuario de los religiosos y los nobles de la ciudad que se usaba durante las procesiones o los desfiles era rigurosamente preparado dependiendo de la ocasión en que debía ser usado. También se preparaban con cuidado los disfraces que serían usados en los juegos señoriales, en las corridas de toros y en las alcancías, etc. y se legislabo sobre el uso de las máscaras. El celo con que se preparaba y organizaba todo

lo que tenía que ver con los vestidos constata el deseo de separar el atuendo de usos elementales para ubicarlo al lado del espectáculo, por eso el Cabildo insistía en usar ciertos colores, diseños, materiales, etc.

- El decorado se desarrolló en función de las posibilidades y las necesidades de cada ocasión; en principio se usaron simplemente los elementos introducidos por los conquistadores (tapices, alfombras, colgaduras, etc.), pero con el tiempo el decorado se adaptó la riqueza ornamental indígena e introdujo elementos de fauna y flora. Sólo al final del periodo aquí estudiado se impuso una decoración que podríamos llamar típicamente mexicana caracterizada por el lujo de lo español construido con base en materias primas indígenas.
- La arquitectura y su relación con el desarrollo del teatro de la primera mitad del siglo XVI discurre por dos cauces: por una parte, las obras de arquitectura permanente progresivamente abandonan los rasgos militares, a la vez que adquieren los rasgos de una arquitectura aristocrática más acorde con el Renacimiento. Por otra parte, las obras de arquitectura efímera comienzan adaptando las máquinas de la guerra a propósitos espectaculares (los bergantines, por ejemplo) y de allí se trasladan a la construcción de verdaderos monumentos del Renacimiento como fue el Túmulo imperial construido por el arquitecto Claudio de Arciniegas. Los desarrollos de la arquitectura permanente y efímera sólo fueron posibles gracias al interés que mostraron por el progreso de las artes los virreyes Antonio de Mendoza y Luis de Velasco y, además, gracias a la introducción en México de libros fundamentales para la historia de los espectáculos en la época: el *Emblematum Libellus* de Andreas Alciato o el *Tratado de arquitectura* de León Battista Alberti.
- La música se desarrolló gracias a la introducción de instrumentos y técnicas musicales europeas no sólo como consecuencia de la labor de los educadores franciscanos, sino también y sobre todo gracias a la presencia de verdaderas oleadas de músicos que llegaron a la ciudad. Los músicos dejaron testimonio de su llegada no en partituras sino en libros de cuentas y en las actas del Cabildo a donde se acercaban pidiendo les fueran entregados solares para construir casas, talleres o academias de danza y canto. A esas oleadas de músicos españoles se debe sumar el talento artístico de los indígenas y el aporte de los primeros negros que llegaron a la ciudad y que también vendieron sus servicios para embellecer los espectáculos. Sobre la música en México durante el siglo XVI ya hay aportes como el de Lourdes Turrent (*La conquista musical*) y el de Margit

Frenk (“Poesía y música”) pero aún no contamos con trabajos sobre el aporte de la música a los espectáculos y al desarrollo del teatro.

- Los primeros “actores” que encontramos en México son aquellos soldados que, junto a la actividad militar, hacían reír a los conquistadores durante la marcha, en los ratos de ocio, durante los banquetes, etc. Sobra decir que no se trataba de un trabajo especializado, pero cada vez que en un banquete se dejaba espacio para el humor o cada vez que en una procesión estos graciosos intervenían usando máscaras, se estaba abriendo espacio para, más adelante, constituir un escenario adecuado a sus actuaciones. Cuando el cabildo le paga a un gracioso para que haga de “tonto”, de “negro” o de “vizcaíno” se están sentando las bases para aceptar, más adelante, la participación de grupos de comediantes.

Vestuario, decorado, arquitectura, música, graciosos son sólo algunos ejemplos de las posibilidades que ofrece el rastreo de los rasgos de teatralidad en las fiestas y los espectáculos que participaron de la formación del teatro en México. Esos rasgos son importantes porque permiten entender las condiciones del desarrollo de los espectáculos cuando comenzaron a presentarse obras propiamente teatrales. Puesto en esa perspectiva, el teatro en el último tercio del siglo XVI contaba con un importante cúmulo de conocimientos sobre las posibilidades espectaculares de la representación y estaba en condiciones de capitalizar lo aprendido. De esta manera cuando leemos en González de Eslava, por ejemplo, las indicaciones sobre el espectáculo que debía acompañar a sus *Coloquios* podemos sopesar el aporte de este dramaturgo, saber qué elementos son de él y cuáles recoge de la tradición de la fiesta y del espectáculo en México.

También desde la perspectiva de la teatralidad es posible explicar la aceptación que el público-feligrés hizo de los códigos usados durante los desfiles, las procesiones, las fiestas de Moros y Cristianos o el sepelio de un monarca. Por ejemplo, el público reconocía los gestos, el vestuario o la escenografía, sabía que eran producto de una selección, que formaban parte de los mecanismos de la representación y que, en ese sentido, eran connaturales al espectáculo que estaba viendo. El público sabía que en la procesión de Corpus el sacerdote debía llevar capa y velo independientemente de que la procesión fuera de día, de que no lloviera y de que se realizara en temporada de calor. El público también sabía que en las procesiones o los desfiles debía caminar con un ritmo pausado y que no podía ubicarse en cualquier sitio; sabía que la ubicación y el esplendor de la arquitectura efímera obedecía a la

importancia del gremio que la mandaba construir y que un elemento clave de esa arquitectura, ese vestuario, esa música o esa escenografía era la riqueza simbólica expresada en un código que en ese momento él entendía e interpretaba sin mayor problema. También el público sabía que, por ejemplo, un túmulo imperial, en tanto que manifestación del esplendor de la monarquía, no guardaba realmente los restos mortales del difunto, pero que frente al túmulo debía asumir una actitud respetuosa y detenerse en la descodificación del sistema de símbolos que el monumento le presentaba. El público no sólo compartía los códigos de la liturgia y de la representación, sino que estaba listo para entender los códigos del teatro.

Durante la primera mitad del siglo XVI las calles de la ciudad de México no fueron un teatro, pero es indudable que la ciudad se diseñó pensando en representar algo, que los espacios vitales fueron espacios teatralmente usados, que la ciudad favoreció una apropiación teatral del espacio urbano y que esa apropiación y ese deseo de representación se vio en desfiles y procesiones, en fiestas, en banquetes, en juegos señoriales, en actividades que tuvieron “realidad ‘escénica’ virtual, con las que el público disfrutó, sin pararse a aquilatar delimitaciones genéricas” (Díez Borque, *Teoría, forma y función*, 88).

Es cierto, ninguna de esas actividades podría denominarse teatro, pero negar su existencia, obviar su análisis y su contribución a la historia de la representación en México implicaría, como señaló José Pascual Buxó a propósito de los primeros poemas escritos en México en el siglo XVI, “negarnos de antemano la posibilidad de explicar cabalmente un vasto periodo de nuestra cultura” (*Muerte y desengaño*, 9).

Ligar el estudio del proceso de formación del teatro en México al hallazgo de textos puede conducir a la repetición de argumentos sobre su escasez, sobre la calidad de las obras de González de Eslava o sobre las virtudes morales y didácticas del teatro franciscano o jesuita. Dejar de lado la preocupación por el texto como se ha hecho en esta tesis es claramente una apuesta arriesgada, pero también significa adecuar al contexto mexicano y dejar abierta la pregunta que sobre el teatro español hizo Alfredo Hermenegildo: “¿No será acaso el texto parte de la periferia de la representación?” (*Teatro del siglo XVI*, 9).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, JOSEPH DE, *Historia natural y moral de las Indias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, ed. de Ignacio Bejarano, México: Municipio Libre, 1889.
- ALATORRE, ANTONIO, “Comentario”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ (ed.), *México en fiesta*, Zamora - Morelia: El Colegio de Michoacán - Secretaría de Turismo, 1998, 339-346.
- ALCALÁ, JERÓNIMO DE, *La relación de Michoacán*, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas de Francisco Miranda, Morelia: Editorial Fimax Publicistas, 1980.
- ALCÁNTARA GALLEGOS, ALEJANDRO, “Los barrios de Tenochtitlan. Topografía, organización interna y tipología de los predios”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 167-198.
- ALCIATO, ANDREAS, *Emblemas*, ed. de Manuel Montero Vallero, Madrid: Editora Nacional, 1975 [1ª ed. en latín 1531].
- ALLO MANERO, MARÍA ADELAIDA, “Las exequias reales en la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión”, en MARIA LUISA LOBATO y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, 117-135.
- ALFONSO X, EL SABIO, *Las siete partidas*, t. 1, partida primera, Madrid: Real Academia de Historia, 1807.
- ALONSO, AMADO, “Bibliografía de Fernán González de Eslava”, *Revista de Filología Hispánica*, 2, 3, 1940, 213-321.
- ÁLVAREZ, VÍCTOR, *Los conquistadores y la primera sociedad colonial*, tesis de doctorado, México: El Colegio de México, 1973.
- ARACIL VARÓN, MARÍA BEATRIZ, *El teatro evangelizador, sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma: Bulzoni, 1999.

- ARGUDÍN, YOLANDA, *Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México: Panorama, 1985.
- ARISTÓTELES, *Poética*, traducción, introducción y notas de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- ARREGUI ZAMORANO, PILAR, *La Audiencia de México según los visitantes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- ARRÓNIZ, OTHÓN, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- ÁVILA SANDOVAL, SANTIAGO, “La vida cotidiana del último tlatoani mexicana”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 279-300.
- BAUDOT, GEORGES, *México y los albores del discurso colonial*, México: Nueva Imagen, 1996.
- , “Introducción”, FRAY TORIBIO DE BENAVENTE, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid: Cátedra, 1985, 7-93.
- BAZ SÁNCHEZ, SARA GABRIELA, *Construcción de la figura de autoridad del rey en los libros de honras fúnebres novohispanos, 1560-1789*, tesis de maestría, México: Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, 2005.
- BEER, HENRY Y LUCIEN FEBVRE, “History and Historiography”, *Encyclopedia of Social Sciences*, 4 vols., New York: McMillan, 1932.
- BELEÑA, EUSEBIO, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España*, ed. de María del Refugio González, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981 [1ª ed. 1787].
- BENÍTEZ, FERNANDO, *Los primeros mexicanos*, México: Era, 1994 [1ª ed. 1953].
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.
- BIEDERMANN, HANS, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, Barcelona: Paidós, 1989.
- BONET CORREA, ANTONIO, “La fiesta barroca como práctica de poder”, *El arte efímero en el mundo hispánico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 43-84.
- BRAVO ARRIAGA, MARÍA DOLORES, “La fiesta pública: su espacio, su tiempo”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 2, ANTONIO RUBIAL GARCÍA (coord), *La ciudad barroca*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 435-460.

- , *El discurso de la espiritualidad dirigida: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Conacyt, 2001.
- , “El otro rostro de Jano: rituales y ceremonias fúnebres en honor del ‘Más claro sol de las Españas’, Felipe IV, 1666”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ (ed.), *México en fiesta*, Zamora -Morelia: El Colegio de Michoacán - Secretaría de Turismo, 1998, 329-337.
- BUTLER, ALBAN, *Lives of the saints*, t. 3., ed. de Herbert J. Thurston and Donald Attwater, London: Burns & Oates, 1982 [1ª ed. 1756].
- CAMPA, MARIANO DE LA, DELIA GACELA Y DOLORES NOGUERA, “Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid”, *Edad de Oro*, 16, 1997, 89-98.
- Cantar de mio Cid*, edición, introducción y notas de Alberto Montaner y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1993.
- CASO, ALFONSO, *El pueblo del sol*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- CERVANTES DE SALAZAR, FRANCISCO, *Crónica de Nueva España*, México: Porrúa, 1985.
- , *México en 1554 y Túmulo imperial*, ed. de Edmundo O’Gorman, México: Porrúa, 1972.
- CHECA CREMADES, FERNANDO, “Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, 1979, 369-379.
- CHIMALPAHIN CUAUHTEHUANITZIN, FRANCISCO DE SAN ANTÓN MUÑÓN, *Séptima relación de las Diferentes historias originales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- , *Relaciones originales de los señores de Chalco*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- CID CARMONA, VÍCTOR JULIÁN, *Repertorio de impresos mexicanos en la Biblioteca Nacional de España, siglos XVI-XVII*, México: El Colegio de México, 2004.
- Códice Aubin [manuscrito azteca de la Biblioteca Real de Berlín, anales en mexicano y jeroglíficos desde la salida de las tribus de Aztlán hasta la muerte de Cuauhtémoc]*, México: Innovación, 1979.
- Concilio III provincial mexicano, celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español, en diversas reales órdenes*, México: Eugenio Maillefert y Compañía, 1859.

- CORNYN, JOHN H., "Tlacahuapahualitzli" [La educación de los hijos], *Tlalocán*, 4, 1944, 314-351.
- COROMINAS, Juan, *Diccionario etimológico*, 6 vols., Madrid: Gredos, 1978.
- CORONA, CARMEN, "El auto *La conquista de Jerusalén*: Hernán Cortés y la trasgresión de la figura", en YSLA CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena III* (Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Ciudad Juárez, 9-12 de marzo de 1994), Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, 79-87.
- CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación*, ed. de Ángel Delgado Gómez, Madrid: Castalia, 1993.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1993 [1ª ed. 1611].
- COX, HARVEY, *Las fiestas de locos*, trad. de Rafael Durbán Sánchez, Madrid: Taurus, 1972 [1ª ed. en inglés 1969].
- CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL, *La fiesta: metamorfosis de la cotidiano*, Santiago: Universidad Católica de Chile, 1995.
- DÁVILA SÁNCHEZ, ARTURO, *En busca de la ciudad perdida - México en el siglo XVI (1519-1575)*, tesis de doctorado, Berkeley: University of California, 1990.
- DAVIS, CHARLES Y J. E. VAREY (eds.), *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660*, Londres: Támesis, 2003.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de José Antonio Barbón Rodríguez del manuscrito Guatemala, México: El Colegio de México - DAAD - Universidad Nacional Autónoma de México - Ministerio de Asuntos Exteriores de España - Cooperación Española, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid: Gredos, 1984.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid: Real Academia de la Lengua, 1992.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Madrid: Olañeta, 1996.
- , "Fiesta sacramental barroca de *El gran mercado del mundo* de don Pedro Calderón de la Barca", *Fiesta Barroca*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, 25-56.
- DORANTES DE CARRANZA, BALTASAR, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México; Porrúa, 1987.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Madrid: Siglo XXI, 1986 [1ª ed. en francés 1972].

- DURÁN, FRAY DIEGO, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas y Tierra firme*, México: Porrúa, 1979.
- DUVERGER, CHRISTIAN, *La conversión de los indios de Nueva España*, trad. de María Dolores de la Peña, México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1ª ed. en francés 1987].
- ESCALANTE GONZALBO, PABLO Y ANTONIO RUBIAL GARCÍA, “El ámbito civil, el orden y las personas”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 413-441.
- , “Los pueblos, los conventos y la liturgia”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 367-390.
- FALCÓN MARTÍNEZ, CONSTANTINO, *Diccionario de la mitología clásica*, 2 vols., Madrid: Alianza, 1990.
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio, “Criterios de la periodización cultural de la historia”, *Cuadernos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos*, 17, 1959, 115-136.
- FERRER, Eulalio, *El lenguaje de la inmortalidad - pompas fúnebres*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FIERROS MILLÁN, JOSÉ, *El hospital de San Hipólito en el siglo XVI*, tesis de licenciatura, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS, *La formation de l' "Auto" religieux en Espagne avant Calderón*, tesis de doctorado, Paris: Université de Paris, 1961.
- FRENK, MARGIT, “Poesía y música en el primer siglo de la colonia”, en MARIANA MASERA (coord.), *La otra Nueva España -La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona: Azul - Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 17-39.
- GANTE, PEDRO DE, *Cartas de [...] compiladas de diversas obras*, México: Fray Junípero Serra – Provincia del Santo Evangelio de México [¿1979?].
- GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, 4 vols. México: Porrúa, 1947.
- , *Relaciones de varios viajeros ingleses en la ciudad de México*, Madrid: Porrúa-Turanzas, 1963.
- , “La iglesia y el convento de san Francisco de México”, *Obras*, México: Tipografía de Victoriano Agüeros, 1896, t. 2, 381-414.

- , “La fiesta del pendón en México”, *Obras*, México: Tipografía de Victoriano Agüeros, 1896, t. 2, 443-451.
- GARIBAY, ÁNGEL MARÍA, *Historia de la literatura náhuatl*, México: Porrúa, 1992 [1ª ed. 1953].
- GIBSON CHARLES, *Tlaxcala en el siglo XVI*, trad. de Agustín Bárcena, México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1ª ed. en inglés 1952].
- GÓMEZ DE CERVANTES, GONZALO, *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*, México: Rodreño, 1944.
- GONZALBO AIZPURU, PILAR, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México: El Colegio de México, 2006.
- , “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, LVI, 206 (1996) 49-74.
- , “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Estudios Mexicanos*, 9, 1 (1993) 19-45.
- GONZÁLEZ DE COSÍO, FRANCISCO, *Un censualario mexicano del siglo XVI*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 1973.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, FERNÁN, *Coloquios espirituales y sacramentales*, edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México: Porrúa, 1958.
- , *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. de Othón Arróniz Báez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, ENRIQUE, “La Universidad: estudiantes y doctores”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 2, ANTONIO RUBIAL GARCÍA (coord.), *La ciudad barroca*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 261-305.
- GRUZINSKI, SERGE, *La ciudad de México - una historia*, trad. de Paula López Caballero, México: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1ª ed en francés 1996].
- Guía de las actas de Cabildo de la Ciudad de México*, ed. de Edmundo O’Gorman, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, 1970.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, *Temas y problemas para una historia social de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: Cave Canem, 1989.
- HATZFELD, HELMUT, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1964 [recopilación de artículos publicados en alemán, inglés, italiano y español desde 1927].
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, trad. de Joaquín Díez Canedo, México: Fondo de Cultura Económica, 1978 [1ª ed. en inglés 1945].

- HERMENEGILDO, ALFREDO, *El teatro del Siglo XVI*, Madrid: Júcar, 1994.
- , “Historia desteatralizada y diacronía teatral”, *Lenguas, Literaturas, Sociedades. Cuadernos Hispánicos*, 2, 1989, 65-73.
- HERRERA ZAPIÁN, TARSICIO, *Historia del humanismo mexicano*, México: Porrúa, 2000.
- HORCASITAS, FERNANDO, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 [1ª ed. de 1974].
- JACOBS, MARIE-FRANCE, “Le pompe funèbre de Charles V à Nancy”, *Pays Lorrain*, 64, 3, 1983, 167-178.
- KURATH, GERTRUDE PROKOSCH, “Mexican Moriscos: a Problem in Dance Acculturation”, *The Journal of American Folklore*, 62, 244, 1949, 87-106.
- LAS CASAS, BARTOLOMÉ DE, *Apologética historia sumaria, Obras completas*, ed. de Isacio Pérez Fernández, t. 7, Madrid: Alianza, 1997.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL, *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*, versión castellana de los textos náhuas de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 [1ª ed. 1959].
- LOBATO, MARIA LUISA y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.
- LORENZANA, FRANCISCO ANTONIO DE, *Cartas pastorales y edictos [...] Concilios provinciales Primero y Segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México* [1555 y 1565], México: Imprenta Superior del Gobierno, 1770.
- MÁLAGA, MAITE y ANA PULIDO, “Días de guerra, vivir la conquista”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 341-366.
- MALDONADO MACIAS, HUMBERTO, “Biografía de Fernán González de Eslava”, *Literatura Mexicana*, 2, 1, 1991, 175-194.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1990 [1ª ed. 1975].
- MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. de Joaquín Forradellas, Barcelona: Ariel, 2000 [1ª ed. en catalán 1989].
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO, *Poetas novohispanos, primer siglo (1521-1561)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.

- MENDIETA, JERÓNIMO DE, *Historia eclesiástica indiana*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- MENEGUS, MARGARITA, “La nobleza indígena en la Nueva España: circunstancias, costumbres y actitudes”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 501-523.
- MIER Y TRESPALACIOS, COSME, *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma del señor don Carlos III*, México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789.
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN Y JUAN IGNACIO MANTECÓN, *Índice y Extractos de los Protocolos del Archivo de Notarías de México (1524-1528)*, 2 vols. México: El Colegio de México, 1945.
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN, *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar*, México: Antigua Librería Robledo, 1946.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR, “Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ (ed.), *México en fiesta*, Zamora - Morelia: El Colegio de Michoacán - Secretaría de Turismo, 1998, 315-327.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid: Gredos, 1994 [1ª ed. 1966].
- MORA, AGUSTÍN DE, *El sol eclipsado antes de llegar a su zénit*, México: Imprenta de Guillena Carrascoso, 1701.
- MORALES, ALFREDO, “Gloria y honras de Carlos V en Sevilla”, *Arquitectura imperial*, Granada: Universidad de Granada, 1988, 137-158.
- MORALES, PEDRO DE, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*, ed. de Beatriz Mariscal Hay, México: El Colegio de México, 2000.
- MORENO, SALVADOR, “Huelga de Trompetas”, *Diálogos*, 48, 1972, 9-10.
- MOTOLINÍA, FRAY TORIBIO DE BENAVENTE, *Memoriales (libro de oro, MS JGI 31)*, ed. de Nancy Joe Dyer, México: El Colegio de México, 1996.
- , *Epistolario 1526-1555*, ed. de Lino Gómez Canedo, México: Penta Com, 1986.
- , *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. de Georges Baudot, Madrid: Cátedra, 1985.
- MUKAROVSKY, JAN, *Signo, función y valor estético*, ed. de Jarmila Jandová y Emil Volek, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Universidad de los Andes, 2000.

- OLIVIER, GUILHEM, “Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1, PABLO ESCALANTE GONZALBO (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 301-338.
- PARTIDA, ARMANDO, *Teatro mexicano- historia y dramaturgia, Teatro de evangelización en náhuatl*, estudio introductorio, selección y notas de Armando Partida, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, *El esplendor intelectual de las imágenes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- , *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- PASO Y TRONCOSO, FRANCISCO (comp.), *Epistolario de la Nueva España* t. 9, México: Porrúa, 1939.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Jaume Melendres, Barcelona: Paidós, 1996 [1ª ed. en francés 1987].
- PÉREZ SAMPER, MARÍA DE LOS ÁNGELES, “Barcelona, corte: las fiestas reales en la época de los austrias”, en MARIA LUISA LOBATO y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, 139-192.
- PORRAS MUÑOZ, GUILLERMO, *El gobierno de la ciudad de México en el siglo XVI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Problèmes de périodisation dans l'histoire littéraire*, Praga: Université Charles de Prague, 1968.
- QUIÑONES MELGOZA, JOSÉ, *El rostro de Hécate*, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
- , *Poesía neolatina en México en el siglo XVI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- RAMÍREZ, CLARA, “Visión de la Universidad en México durante la época colonial”, ÓSCAR GARCÍA CARMONA y SONIA IBARRA IBARRA (eds.), *Historia de la educación superior en México – Historiografía y fuentes*, México: El Colegio de Jalisco, 2003, 401-408.
- RAMOS SMITH, MAYA, *Censura y teatro novohispano, 1539-1822: ensayos y antología de documentos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- , *La danza en México durante la época colonial*, México: Alianza, 1990.

- RECCHIA, GIOVANNA, *Especio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes - Centro Nacional de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli, 1993.
- RENDÓN GARCINI, RICARDO, *Breve historia de Tlaxcala*, México: El Colegio de México - Fideicomiso Historia de las Américas - Fondo de Cultura Económica, 1996.
- REYES GARCÍA, LUIS, EUSTAQUIO CELESTINO SOLÍS, ARMANDO VALENCIA RÍOS, CONSTANTITO MEDINA LIMA y GREGORIO GUERRERO DÍAZ, *Documentos nauas de la ciudad de México del siglo XVI*, México: CIESAS - Archivo General de la Nación, 1996.
- RICARD, ROBERT, *La conquista espiritual de México*, trad. de Ángel María Garibay, México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1ª ed. en francés 1933].
- RIVERA, OCTAVIO, *Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral en Nueva España en el siglo XVI*, tesis de doctorado, México: El Colegio de México, 2006.
- , “Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras, México 1574”, AURELIO GONZÁLEZ, SERAFÍN GONZÁLEZ, ALMA MEJÍA, MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Estudios del teatro áureo Texto, espacio y representación*, México: Universidad Autónoma Metropolitana - El Colegio de México - Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2003, 171-185.
- , “Texto y representación teatral: El Coloquio primero de González de Eslava”, LILLIAN VON DER WALDE Y SERAFÍN GONZÁLEZ (eds.), *Dramaturgia española y novohispana Siglos XVI-XVII*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, 119-139.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 1987.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, DALMACIO, *Texto y fiesta en la literatura Novohispana (1650-1700)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , “La imagen de Carlos II en la Nueva España: festejos reales en 1676”, José Pascual Buxó (Ed.), *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México: Imprenta de Luis Álvarez, 1935.

- ROJAS, JUAN LUIS, *México-Tenochtitlan economía y sociedad en el siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1ª ed. de 1986].
- ROMERO, JOSÉ LUIS, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI, 1984 [1ª ed. 1976].
- ROUANET, LEO, *Colección de Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 vols., Barcelona: L'Avenç, 1901.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO e IVÁN ESCAMILLA, *Memorias de conquista*, México: Alfaguara, 2001.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO, “Los conventos mendicantes”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 2, ANTONIO RUBIAL GARCÍA (coord.), *La ciudad barroca*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 169-192.
- , *La plaza, el palacio y el convento*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra, 1999 [1ª ed. 1640].
- Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. de Ignacio López de Ayala, Madrid: Imprenta Real, 1785 [1ª ed. en latín 1564].
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- SANTO TOMÁS, *Suma Teológica, Tratado de la Gracia*, t. 6, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, “El túmulo de Carlos V en México”, en *Homenaje a Justino Fernández*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, 55-63.
- SECO, MANUEL, *Diccionario del español actual*, t. 2, Madrid: Aguilar-lexicografía, 1999.
- STEVENSON, ROBERT, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en JULIO ESTRADA (ed.), *La música en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 7-74.
- SUÁREZ DE PERALTA, JUAN, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, estudio preliminar y notas Teresa Silva Tena, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- TORIZ PROENZA, MARTHA JULIA, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- TORO, ALFONSO (comp.), *Los judíos en la Nueva España*, México: Archivo General de la Nación - Fondo de Cultura Económica, 1932.

- TORQUEMADA, JUAN DE, *Monarquía Indiana de los veintiún libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de la Indias Occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma terra*, 5 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- TORRE REVELLÓ, JOSÉ, “Las exequias de Carlos V en Lima”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 15, (51-52), 1932, 60-78.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Arte colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 [1ª ed. 1948].
- , *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo alarife que trazó la ciudad de México*, México: Imprenta Universitaria, 1956.
- TOVAR DE TERESA, GUILLERMO, *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, México: Seguros de México, 1987.
- TRASLOSHEROS, JORGE, *Iglesia, Justicia y sociedad en la Nueva España*, México: Porrúa - Universidad Iberoamericana, 2004.
- TURRENT, LOURDES, *La conquista musical de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- URIBE, FRANCISCO DE y ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA, *Honorario túmulo pompa exequial e imperial mausoleo de la más fina Artemisa...*, México: Viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- VALADÉS, FRAY DIEGO DE, *Retórica Cristiana*, trad. de Tarcisio Herrera Zapién, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, 1989 [1ª ed. en latín 1579].
- VALERO DE GARCÍA, ANA RITA, *La ciudad de México-Tenochtitlan, su primera traza 1524-1534*, México: Jus, 1991.
- VETANCURT, AGUSTÍN DE, *Teatro mexicano [menologio]: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo*, México: Porrúa, 1971.
- VEYNE, PAUL, *Cómo se escribe la historia*, trad. de Joaquina Aguilar, Madrid: Alianza, 1984 [1ª ed. en francés 1971].
- VIDAL, HERNÁN, *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana, tres lecturas orgánicas*, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- VILLERÍAS, JOSÉ DE, *Llanto de las estrellas al ocaso del sol anochecido en el Oriente*, México: Imprenta de Joseph Bernardo de Hogal, 1727.

- VIVEROS, GERMÁN, “El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura, la práctica”, en PILAR GONZALBO (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 2, ANTONIO RUBIAL GARCÍA, (coord.), *La ciudad barroca*, México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2005, 461-487.
- , *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- WAGNER, FRITZ, *La ciencia de la historia*, trad. de Juan Brom, México: Universidad Nacional de México, 1958 [1ª ed. en alemán 1951].
- WARDROPPER, BRUCE, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro (evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- WARMAN, ARTURO, *La danza de moros y cristianos*, México: Secretaría de Educación Pública, 1972.
- WEBER DE KURLAT, FRIDA, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963.
- WECKMANN, LUIS, *La herencia medieval de México*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 1996 [1ª ed. 1984].
- WILLIAMS, JERRY, *El teatro mexicano colonial*, New York: Peter Lang, 1992.