

Ponencia

EL TEOLEGUMENO INDIANO EN LA FORJA Y EVOLUCION DEL TEATRO RELIGIOSO DEL NUEVO MUNDO

Resumen

El teatro religioso del Siglo de Oro español ha repercutido con celeridad en el Nuevo Mundo. Los autos sacramentales calderonianos, como los de Lope de Vega, Valdivielso, Tirso de Molina, entre otros, no han estado ajenos a la cultura colonial. Recuérdese que el propio Gabriel Tellez estando en La Española acopió buena cantidad de expresiones y costumbres americanas que luego traslado a sus comedias. Y Calderón mismo ha experimentado la influencia cuzqueña. México y Perú constituyeron los centros más calificados de esas representaciones histriónicas. Y la Argentina ha ocupado el tercer lugar en la cantidad y calidad de las escenificaciones. El teologumeno español, de inspiración ignaciana según la sagaz tesis del teólogo de Tubinga Erich Przywara, dio sustento al teatro dramático y al ingresar a la matriz vernácula de esta parte del Atlántico, se hizo marcadamente indiano, tal como se advierte en los comienzos del teatro misionero. Dentro de ese teologumeno indiano se inserta un original pensamiento filosófico, heredero del español con su escolástica renovada, pero con aportes inéditos indocriollos.

Otro dato a tener en cuenta son las festividades del *Corpus Christi* que alcanzaron una belleza insospechada en Hispanoamérica, especialmente en el Cuzco, a un punto tal que la Ciudad Imperial Incaica se convirtió en Ciudad Eucarística durante el período colonial. Este hecho ofrece también un indicador privilegiado para seguir la evolución pedagógica de los autos sacramentales.

Datos del autor:

Alberto Lago Freire. Ex docente de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica Argentina y del Seminario Diocesano de San Isidro.

EL TEOLEGUMENO INDIANO EN LA FORJA Y EVOLUCION DEL TEATRO RELIGIOSO DEL NUEVO MUNDO

Al introducirnos en el gran teatro religioso de Lope de Vega, Calderón y Valdivielso, entre otros autores peninsulares, pronto se advierte su inserción en el contexto del llamado “teolegúmeno español”.

¿ Que se entiende por “teolegúmeno español?”. La tesis es del teólogo de Tubinga Erich Przywara. Significa, en primer lugar, lo dicho acerca de Dios, mas exactamente, lo que fue dicho por Dios y tiene en Él su fundamento. Tomado en este doble sentido – agrega Przywara- es este vocablo la mejor expresión para designar la faz peculiar que ofrece España en el aspecto religioso y teológico. Vista en este contexto, la religiosidad española es teológica en un sentido singular: la llama de la interioridad personal (que constituye la característica de las tres ordenes españolas: dominicanos, jesuitas y carmelitas reformados) está rigurosamente sometida al servicio de la autoridad del Dios Uno que “habla de modo viviente en la Iglesia Una” (1)

Al examinar el teatro calderoniano, Przywara observó que se encontraba en él presente el espíritu ignaciano. Calderón recibió de los jesuitas una firme disciplina neoescolástica, por obra de Suárez y Luis de Molina. De manera que en los autos sacramentales reúne, de una parte, todos los elementos esenciales del dogma y del pensamiento teológico, y, de otra, aquellos que interesaba especialmente en su época, como por ejemplo, el problema de la Gracia, el dogma de la Transubstanciación y el de la Inmaculada Concepción de Maria (2). Y todo esto no es mera casualidad – precisa Przywara- toda vez que el siglo XVI, en el cual se decide para siempre la suerte y la configuración de la Europa cristiana, coincide plenamente con la época mas grande de España (3).

La evolución cada vez más novedosa que se operaba en el teatro religioso del siglo de oro, se correspondía asimismo con la renovación de la Escolástica, con el exquisito y no menos popular arte barroco en sus diversas manifestaciones y con el espíritu misionero allende los mares. Con el Romancero y una rica tradición oral (pienso aquí en los cuentecillos, las canciones mozárabes de enamorada, las cantigas de amigo gallegas, el folklore que circula abundante por el *Quijote*, etc.), había todo un contexto cultural que tenía un formidable impulso renovador. Y el pueblo participaba incluso con sus oficios, con sus diversas artesanías. No es casual que el Renacimiento español fuese el ámbito de un sapiencial refranero que provenía de los diversos oficios con sus danzas y canciones. Este refranero tomaba su fresca linfa de la fuente cultural del medioevo, como luego a través de los *autos*. Es in duda también el suelo en el que se gesto un patrimonio histriónico de profunda religiosidad popular. Por ser también la patria de los *autos sacramentales*, ellos muestran el dramatismo del filosofar español –y no sólo de éste sino también del teologizar peninsular. Dramatismo que se resuelve, de acuerdo con la teoría de Juan D. García Bacca, con el *modelo sacramental*. García Bacca sostiene que *si damos una mirada retrospectiva y comparamos el drama La vida es sueño con el auto sacramental del mismo título podremos sacar algunas consecuencias importantes para el tipo del filosofar genuinamente español*. Lo decisivo en este modelo sacramental es que *la vida ético-popular, natural siempre, es el modo genuinamente español de vencer el racionalismo y apriorismo*. (4)

Lo popular he aquí la nota dominante y tónica del teatro religioso español. Bien representativa, por lo demás, de la cultura hispánica sobre todo en su siglo áureo. Rasgo que se extenderá al Nuevo Mundo ya que ha sido reconocido y hasta doctamente

precisado con multitud de ejemplos por la crítica más exigente. Pienso no sólo en las investigaciones de Ramón Menéndez Pidal, Unamuno, Damaso Alonso, Salinas, sino también en las afirmaciones de Wolf, Curtius, Vossler, Pfandl, Farinelli, Croce, para citar unos pocos más. España no interpuso divorcio con el medioevo; asumió lo que era característico del arte medieval: *fue creado por el pueblo, para el pueblo y del pueblo de su tiempo*. (5) Insistir en esta nota de *popularidad* me parece que es fundamental para entender el sentido y forma del teatro dramático español. A diferencia de otras comunidades, la española ha tenido su historia muy entramada y entrañada por el sentido de *pueblo*; éste ha jugado desde temprano un papel prominente en la vida y cultura peninsular. *Pueblo* para la conciencia española no es una abstracción, ni un producto ideológico. No constituye una retórica para lucimiento de discursos políticos. No es este el momento de incursionar históricamente en asunto tan caro para la identidad de España.

Baste recordar que entre los calificados historiadores, el nombre de Claudio Sánchez Albornoz vendrá siempre a la memoria pues ha examinado esta cuestión con debida erudición y propuesto las razones que dieron lugar a la formación y carácter del *pueblo* español. que imprimió, ya desde el temprano medioevo, *su sello distintivo en los destinos de España*; siempre estuvo presente en la escena histórica española (6)

El pueblo español se hallaba *en posesión no inquietada de su Biblia* [...] no necesita *mas que asistir con ojos y oídos abiertos a las representaciones de los autos sacramentales, para vivir una Biblia verdaderamente viva*.(7)

Por eso se puede hablar de la existencia de un verdadero pueblo teológico. Y esto no es una demasía, en tanto la persona como la comunidad, se encuentren en contacto directo y dilecto con el *Acontecimiento* que vehiculizan los mismos autos sacramentales..

Al reflexionarse sobre la teología o acerca de la filosofía española, suele pensarse que esos asuntos carecen de la orfebrería propia de un *Sistema*. A España se le ha reconocido docta presencia en cuestiones que no son propiamente aquellas que caracterizan a otros pueblos por su vuelo pensante, sobre todo el del centro europeo. *Nos hemos reprochado* -comenta la pensadora Maria Zambrano- *nuestra pobretería filosófica y así es, si por filosofía se entiende los grandes sistemas. Mas de nuestra pobretería saldrá nuestra riqueza* (8)

Es que la filosofía española se espeja sobremanera en lo que H. R. Romero Flores dice respecto de Sancho Panza: Es una *filosofía de la sensatez*. (9) Esta sensatez es la que brota amplia y cantarina por el Quijote, *como el drama shakesperiano contiene la verdadera filosofía inglesa*.

Así la especulación española la podemos ver circular por el libro máximo y mágico cervantino. Y *Sancho, el buen Sancho de la paciencia y la lealtad, del poco comer y el mucho aguantar, es, por sus decires y sus haceres, el filósofo nuestro, nacional, con acentuada referencia al orden moral, que ha sido siempre el aspecto más insistente de lo que llamamos filosofía española. Ya se ha dicho que no es un intelectual, ni Cervantes pensó nunca en tal dislate al hacerlo su personero y altavoz en la segunda parte del Quijote*. (10)

En Calderón ocurre otro tanto. No hay *ideas expuestas en abstracto, sino ideas "en marcha", pujantes de vitalidad, rebullendo su esencialidad en un dinámico despliegue dramático: la obra de teatro, que es simultáneamente el escenario de la vida misma en su expresión simbólica*.(11)

Orientado tanto hacia letrados o analfabetos, el teatro calderoniano nunca fue privilegio de elites; los temas también provenían de las Sagradas Escrituras tanto como originados en el dogma. Calderón, Tirso de Molina, Lope de Vega, Valdivielso, Juan Timoneda y por entonces el cuzqueño *El Lunarejo*, no escribían para intelectuales exigentes, como si fuese una música de cámara para oídos refinados. Escribían para el pueblo común; no interesando si eran gentes ricas o pobres. También para gobernantes y funcionarios, pues emperadores, reyes, papas, condes y señores con blasón eran en la escena alertados y acaso reprendidos. Por el teatro de entonces circulaba la mejor teología, y la mas renovada filosofía tanto como la estética más exigente, para que el público las recepcionara. Lo que se podía ver y escuchar en los tablados, en los *carros* itinerantes, no estaba distanciado de cuanto sería visto también a través de las docentes fachadas e interiores de los templos, los retablos, la artesanía, la grandiosidad de la liturgia y cuanto provenía incluso de las cabezas mas avanzadas de la Escuela de Salamanca. o de los propios centros universitarios neomundanos. En lo que respecta a los autos sacramentales, ellos *apelaban ante todo a sus aptitudes artísticas, y ponían en el primer plano al poeta que en ellos vivía, al intérprete de sentimientos capaz de transformar el entender en sentir, y que no sabia inflamar el cerebro, sino también el corazón del pueblo espectador* (12)

Esto no escapó tampoco a la sagacidad de Alfonso Reyes al afirmar que *con gran tino, la moderna crítica española observa que el publico que aplaudió estos autos debió de tener una gran cultura, y subraya la influencia que sobre el ejercería esta literatura alegórica, enseñándolo por decirlo así a buscar un sentido divino en todos los acontecimientos* (13). Justamente en esto estaban empeñados los autores que unían a su condición de tal el ser sacerdotes. Esta es otra nota clave ya advertida por Karl Vossler, al señalar que *la del autor teatral y religioso es mas antiguo que la de autor y actor. Mientras en la mayoría de los países fue relajándose y decayendo poco a poco, en España se hizo mas fuerte que nunca. La lista de religiosos, curas y frailes, que en los siglos XVI y XVII escribieron para el teatro español, es magnífica y brillante sin par: Encina, Naharro, Castillejo, Palau...Tirso, Lope de Vega, Calderón, etc. Desde que la compañía de Jesús cultivo el teatro en las escuelas de latín puede decirse que la participación de la gente de hábito en la producción escénica se generalizo* (14)

Los dramaturgos peninsulares y aun autores del Nuevo Mundo sabían cómo “abajar” los conceptos más abstractos de la teología y de la metafísica para ponerlos al timbre del oído popular. En la plaza se reúne el pueblo para ver y oír; mas *in pectore* tiene su monasterio inviolable para la meditación sosegada. Los autores dramáticos sólo aspiran, como otrora Berceo, a la buena escucha: *si vos me escuchássedes por vuestro consiment/ Querría vos contar un buen aveniment* .

Tiene razón Pfandl cuando afirma que *la primera preocupación de los poetas de autos hubo de ser, de seguro, el suavizar, gracias a lo atractivo de la forma, la dureza y sequedad de lo puramente intelectual y presentar en aspecto fácilmente comprensible e interesante a la vez la idealidad y el elevado dogmatismo del argumento.* (15)

Ahora bien. Con el descubrimiento y Conquista del Nuevo Mundo, ingresa a estas tierras, junto con el esplendor cultural español que se remansa en los siglos XVI y XVII y perdura hasta las épocas de la independencia, el gran teatro religioso, aun cuando ciertamente en las postrimerías del XVII se va apagando todo el fulgor que tuvo en los siglos áureos.

Puesto en matriz vernácula el *teolegúmeno* peninsular sustentador de ese histrionismo, se hizo novedosamente *indiano*, desde que al poner pie en suelo aborigen

pronto fue trabajado por las identidades culturales locales. El espíritu religioso indígena que venía robusto desde las profundas raíces precolombinas, al encontrarse con la novedad evangelizadora, ambos mundos ingresan en un sistema de ideas y creencias sumamente mestizado; en una realidad por demás creadora en donde las respectivas identidades se suman más no se diluyen.

El propio Calderón en el *Sacro Parnaso* considera que el paganismo es camino hacia la fe cristiana.

Corresponde aclarar que por *indianidad* no debe entenderse sólo al aborígen, esto es al nativo del Nuevo Mundo. Comprende asimismo a los mestizos, a los criollos y a los propios españoles que habitan el suelo neomundano, ya que estos quedan también, de alguna manera, influidos por cuanto tiene asiento en las nuevas tierras. *Indianos*, aun en pleno siglo que va, se suele decir en España a cuantos provenientes de América incluyendo asimismo a los propios españoles que permanecieron como inmigrantes en las *tierras indias*.

El cristianismo ha mostrado desde sus inicios un gran oficio de integración racial y cultural. *La tradición del humanismo cristiano incorporó no solo el pensamiento griego y la ley romana, sino también la fuerza bárbara y encontró igualmente un lugar para la fantasía céltica* (16) Recuérdese aquello de San Justino Mártir: *Todo lo que de verdadero ha sido pronunciado por los hombres, nos pertenece como cristianos. Es que cualquier sitio es hogar para un peregrino de la Eternidad* (17)

En el Palacio de la Signatura en el Vaticano, hay dos frescos rafaelinos que constituyen a mi modo de ver una síntesis por demás simbólica de este mestizaje creador. En un muro está la “Escuela de Atenas” que reúne a los personajes más calificados del saber pagano, Aristóteles y Platón en primer término. En el muro opuesto, se encuentra “La Disputa del Santísimo Sacramento”, en el que se hallan, junto con los coros angélicos, los graves doctores de la Iglesia -que no eran ajenos a toda la ciencia profana que el fresco mostraba en la otra pared-, tratando el gran misterio de la Transubstanciación, siendo bien visible la *Custodia* apoyada sobre el altar, que venía protegida, en línea directa, por la Trinidad. Cuando recuerdo estos admirables frescos de Rafael pronto mi mente va a situarse en la que fue la Imperial capital del Inca y que durante todo el transcurso de la Colonia fue declarada como Capital Eucarística por el esplendor que alcanzaron en ella las fiestas del *Corpus Christi*. Y no es nada casual que en el Cuzco haya un lienzo con la réplica de la *Disputa* de Rafael, allí donde están los cimientos del Padre Ande que es tanto como decir las raíces culturales y religiosas del Incario.

Recuérdese que España misma supo hacer en su propio suelo un mestizaje creador. En su extensa historia se asentaron en la Península diversidad de pueblos, razas y culturas. A todos los asumió en su matriz de identidad propia

Entonces por qué no hablar de un *teologúmeno indiano* que al igual que el español, ha dado sustento en el Nuevo Mundo a un teatro religioso tan prestigioso como el peninsular.

En esta economía de ideas el caso limeño, cuzqueño y mexicano son por demás paradigmáticos. *Los primeros autos sacramentales de que tengamos noticia fidedigna haber sido representados en Lima, datan de 1670.*(18)

Pero en el Cuzco se conocen piezas teatrales desde la época en la que el Virrey Francisco de Toledo redactó las *Ordenanzas* para el gobierno de la Ciudad (1572), y *no olvidó de ocuparse de las representaciones que por lo visto eran muy frecuentes, y dedicó especial atención a las de Corpus Christi ... mandando que en esta oportunidad cada gremio pusiese en escena un auto* (19)

Guillermo Lohmann Villena ha examinado y asentado con gran erudición el teatro dramático limeño durante el Virreinato. Sostiene ese autor *que ya por el siglo XVI eran frecuentes las giras de compañías por el interior del país, y que éstas arribaban casi siempre al Cuzco, en razón de su importancia en todo sentido.* (20)

El Cuzco fue siempre un centro intelectual y artístico y asiento asimismo de la vida política y religiosa del Incario. Y esta cuádruple realidad ha incidido en la forma y contenidos del teologúmeno indiano que aquí afirmamos, pues indígenas, criollos, mestizos y españoles de la península convivieron para realizar una singular aventura de civilización y cultura que no fue mera emulación de la España conquistadora.

El teatro religioso cuzqueño, muchas de cuyas piezas fueron escritas en lengua quechua (la mayoría lamentablemente perdidas), mostraba ese contexto abarcativo del *teologúmeno indiano*.

En efecto, en la Basílica-Catedral como en el resto de las Iglesias cuzqueñas, algunas erigidas sobre los cimientos edilicios del Tahuantinsuyo- en su interior guardan lienzos con pinturas de la famosa Escuela Cuzqueña, Cristos, Madonas, Santos, Santas, Ángeles, Apóstoles, Evangelistas, algunas pinturas son de Diego Quispe Tito, Basilio de Santa Cruz y Antonio Sinche Roca Inca, y también las hay de origen flamenco. Cuadros sobrios en bellos y artificiosos marcos; altares tallados de estilo barroco, cofres, armarios, esculturas en madera, columnas talladas; piezas de fina orfebrería en oro y plata; cálices, custodias, copones, incensarios, campanillas, tejidos de plata y diversas vestimentas de imágenes, tabernáculos repujados, vidrios azogados, marcos dorados al fuego, muebles tallados en cedro. Púlpitos labrados como el famoso de la Iglesia de San Blas todo él tallado en madera de una sola pieza. Bibliotecas con ejemplares en latín, hebreo, quechua y obviamente en castellano; manuscritos iluminados, adornados de viñetas con espléndidos colores.

Hay lienzos muy significativos como el “Santo Tomás de Aquino y la pintura sobre “El Corpus” de Álvaro de Alas y Valdez. *La pintura popular es la realizada, casi en su totalidad, por pintores indomestizos, que son los “primitivos”, por su estilo...Pintores de arrabal y de iglesias puebleras, que emplean colores vibrantes y dibujan en planimetría, rodeando a cada figura con adornos recargados, de valor decorativo y con cierta desviación irónica y deformante* (21)

Frente a todo esta cuantificación y cualificación artística, no es posible que en esa Ciudad, no haya habido también un magnífico teatro religioso, resumen y cima de todo arte. Así lo evidencia Calderón y su escuela dramática. Si bien es cierto que “La vida es sueño” constituye el teatro filosófico más denso, con todo Calderón tiene un auto sacramental que constituye una *curiosa crónica dramática: “La aurora en Copacavana” que se refiere a la época de la conquista española, de Francisco Pizarro y Diego de Almagro que son personajes de la pieza, pasando la acción en Túmbez, en el Cuzco, en Copacavana, De una parte se describen las costumbres de los indios, que ocupan un papel destacado en la obra, de otra penetra la comedia en el sector de lo apologético y lo simbólico.* (22).

En este *auto* Calderón se esfuerza por mostrar gran simpatía por los indígenas; una actitud que contrasta con la de sus siniestros personajes Almagro y Pizarro que tramaron, recuérdese, una emboscada para tomar prisionero y asesinar al heredero legítimo del trono, Atahualpa, luego de traicionarlo robándose el oro del rescate.

En el templo cuzqueño de Santa Ana hay una colección de cuadros (12 en total) en los que el sello indio es inconfundible. *Cuadros* -dice Felipe Cossio del Pomar-

de perspectiva india, de planos horizontales superpuestos, donde desfilan las tres categorías de la sociedad criolla del Cuzco...y un lienzo en la Catedral del Cuzco, de patrón estilístico bizantino, constituye otro ejemplo de la originalidad de los artistas cuzqueños al interpretar la Historia Sagrada.(23), Son los famosos carros del Corpus Debidamente engalanados esos carros alegóricos -había normas para ello- recuerdan su antigua estirpe. Tepis (450 A.C.), desterrado de Atenas por Solón, fue el primer poeta griego que acompañado de comparsas llevó a cabo un teatro itinerante. Y en la Roma imperial Plauto también recurrió al teatro ambulante para dar a conocer sus dramas y comedias.

Grave olvido sería no tener presente aquí el teatro ambulatorio de la Barraca de García Lorca que marchaba por las tierras españolas para dar a conocer al pueblo, sobre todo sencillo *La vida es sueño* de Calderón, entre otras piezas.

Ahora bien, no debe pasarse por alto otro dato significativo en la obra dramática de Calderón: que *ordena su estilo en las formas del barroco: gongorismo y conceptismo* Góngora está bien presente en Calderón, como lo ha estado también en otro contemporáneo suyo, aunque distante, en el Virreinato del Perú. Me refiero al cuzqueño Juan de Espinosa Medrano. Es particularmente significativo traer a esta audiencia a *El Lunarejo*, porque este cuzqueño no ha estado ajeno a los autos sacramentales, como tampoco indiferente al tomismo. Y su devoción por Góngora se hace bien presente a través de su obra *El apologético*. Se ha ejercitado también *El Lunarejo* en el teatro religioso escribiendo el auto *El hijo pródigo* que si bien no tiene la recia factura calderoniana, con todo está inmerso en el mismo espíritu de la época. Y aún el dramático *Ollantay* se sigue discutiendo si su autoría corresponde o no al propio Espinosa Medrano.

En cuanto al caso mexicano hay que tener en cuenta el arte dramático indígena de la época precolombina. Un teatro, según los críticos más idóneos, superior al del Perú y más importante que el de Centro-América. Un linaje pues que se remonta a la rica cultura náhuatl. Sobre este soporte el teatro religioso colonial tendrá su mejor fundamento ya que usando la lengua náhuatl se orientó a fines de edificación y catequesis.

Incluso la técnica de ese teatro indígena perduró más allá de la Colonia. *En la obra de los frailes evangelizadores se ve un método de expresión dramática totalmente forjado a las normas y prácticas europeas; los cantos de los indios, para rememorar hechos viejos, o para cantar los nuevos, mantienen la manera antigua. Si varían los asuntos y en parte los procedimientos, la música, el baile, el estilo y aún temas literarios de la antigua cultura se conservan incólumes. Es uno de los más perceptibles ejemplos del mestizaje cultural que tendremos que ver con detención.* (24) Este histrionismo arcaico se vio reflejado en el templo de Quetzalcóatl, en Cholula, en donde había un teatro en el cual “salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo” (25) Pues bien, durante todo el período colonial en Tlaxcala, en la Ciudad de México, Etna, Guadalupe, Tasco, Guadalajara, Veracruz, Tabasco y en otras localidades más, los autos alcanzaron un lucimiento extraordinario: *La anunciación de Nuestra señora, La visitación de la Virgen a Santa Isabel, La Natividad de San Juan Bautista y La anunciación de San Juan Bautista a su padre Zacarías*, constituyeron en Tlaxcala en 1538 un éxito que no sorprendía. En la festividad de Corpus en igual año subieron a escena los autos *Adán y Eva, La tentación del Señor, San Jerónimo y San Francisco*.. En los años siguientes continuaron las representaciones, *aunque es indudable que las exhibiciones de la época colonial debieron comenzar en la ciudad de México con*

anterioridad a 1539, pues es de este año la primera que tenemos noticia se haya realizado. (26). Son considerables las piezas anónimas que se escribieron en lengua nahuátl, como por ejemplo *La Comedia de los reyes*, “que parece pertenecer a Agustín de la Fuente, indio de Tlatelolco, de quien se dice que fue colaborador de Fr. Juan Bautista. (27) Y así parecidamente en el resto del territorio de la Nueva España.

Con relación a nuestro país, cabe tener en cuenta que sin alcanzar el esplendor del teatro religioso de Méjico y Perú, con todo se dio una expresión histriónica similar y calificada. El distinguido historiador J. Luis Trenti Rocamora en macizo estudio dio a conocer, dentro del vasto escenario del teatro colonial, las piezas más representativas, consultando fuentes editas e inéditas. Siguiendo la ruta de Catamarca, Córdoba, Tucumán, Santiago del Estero, Mendoza, los Pueblos Guaraníticos y Buenos Aires, trazó un cuadro de propuestas de ese teatro que llegó pujante hasta el siglo XVIII y aun en las primeras décadas del siglo XIX. Evidenciándose notable. La influencia jesuítica es manifiesta, lo que robustece el principio del *teolegùmeno indiano*, toda vez que en los Colegios de la Compañía tuvieron lugar las primeras comedias. Pero me interesa destacar otro acompañamiento histriónico que procede de la poesía tradicional de tierra adentro.

Una anécdota es por demás reveladora. Y que habla de las particulares influencias españolas a través del Virreinato Peruano. Juan Alfonso Carrizo en sus incursiones por Tucumán, da cuenta que en la campaña de Monteros, encontró en 1933 cinco ejemplares de la *Sagrada Biblia*. Los cinco tenían *tiras de chala* a guisa de señaladores, pues eran leídos por labriegos rústicos. En el *Cancionero Popular de Tucumán* se citan trozos de *payadas* de troveros locales, que en justas poéticas ponían a prueba su eximia versación en el Sagrado Texto. Otro libro muy leído -añade Carrizo- y del cual se sacaban temas para *payadas* fue el titulado *Historia del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, editado en Sevilla en 1528 por Nicolás de Piamonte. Debió haberse vendido como el pan pues no hay viejo, anterior a 1880, que no lo haya leído u oído leer por lo menos.

Recuerda Carrizo que fue en 1934, cuando llevó al musicólogo argentino Carlos Vega a casa de un amigo guitarrero de Monteros, llamado Felipe Aragón, tan analfabeto que no sabía hacer la *O* con un vaso. El profesor le pidió que cantara algo, y Aragón entonó en su guitarra dos décimas, una de ellas sobre el emperador Carlomagno....En Belén (Catamarca), -continúa anoticiando el ilustre recolector de los cancioneros populares- el mejor regalo para un amigo, fue precisamente ese libro *Historia del Emperador Carlomagno*. En Salta, en Tucumán, en La Rioja y en Catamarca, se hallaron décimas carolingias hechas sobre el tema del libro y hubo *payadas* célebres donde cada cantor hacia gala de sus conocimientos, de los personajes y hechos de esta novela (28)

Interesante anécdota, sobre todo cuando Carrizo la completa diciendo que en otra ocasión varios labriegos asistentes recitaron *a coro* esa *Historia del Emperador Carlomagno*.

Al preguntarme si todo esto está alejado de lo histriónico, me respondo que no, toda vez que se trata precisamente de verdaderas escenificaciones. Hay recitado, diálogos, canto, música, representación, todo lo propio de una oportuna teatralización. ¿Acaso no remiten a una suerte de autosacramental criollo cuando se *payaba* por Biblia? La mayoría de los asistentes eran analfabetos, a los que el mas *leído* les hacia oír textos sagrados de un ejemplar deshojado. ¿No están las escenas calderonianas sumergidas a su vez en textos bíblicos para un público parecido y que se solían rematar con oportunos y lúdicos villancicos? Es cierto que el *auto* tiene sus estructuras literarias

propias e inconfundibles, pero ¿obsta ello a que no veamos en tales representaciones domésticas, una misma intención docente a través de escenas recitativas?. ¿No hay aquí una gratísima manifestación del *teolegúmeno indiano*?

*

¿Que ha sucedido con todo este riquísimo teatro religioso tanto en España como en el Nuevo Mundo.? Con una breve anticipación a la expulsión de los jesuitas en las postrimerías del siglo XVIII, los autos sacramentales fueron prohibidos por Carlos III, a pedido de los enciclopedistas peninsulares. A esto agréguese las consecuencias propias de las revoluciones independentistas.

En efecto, *al estallar la revolución independentista, a principio del siglo XIX, el arte colonial en el Perú, como en toda América, muere de muerte violenta. Termina y ni siquiera deja los restos de una estructura que pudiera servir de molde a las manifestaciones estéticas que acompañan la evolución sentimental de la flamante república. Queda como “muestra sin valor”, despreciado por españoles y criollos, impacientes por cambiar formas, por borrar huellas añejas y sustituirlas por la novedosa “latinidad” que llega a nuestras playas por rutas antes vedadas por la “Madre Patria”. Lo científico se pone de moda. el siglo xix inicia su mal gusto dirigido por ingenieros. La holganza conventual da asueto a la preocupación religiosa y el arte de la pintura queda soterrado, apolillándose, en su empolvado marco barroco, huérfano de respaldo nacional.*

Con el tiempo han cobrado categoría de “antigüedades coloniales”, en espera de una selección justiciera para convertirse en interesante testimonio de los primeros pasos de la alianza espiritual entre españoles e indígenas en el proceso evolutivo del indoamericanismo. Estas son las conclusiones tremendas del investigador peruano Cossio del Pomar. (29).Y constituye otro símbolo que la que fue resplandeciente Ciudad Eucarística haya sido hoy sustituida por la Ciudad Arqueológica,

Pero no está solo este agudo crítico de la estética cuzqueña en denunciar semejante extravío. Ya nuestro Sarmiento había advertido en *Recuerdos de Provincia*, los estragos que se venían cometiendo con los tesoros de la época colonial. Sus docentes palabras suenan todavía como una advertencia para los tiempos que seguirían su curso sin pausa en la misión de desconsagrar. *¡Cuántos tesoros de arte han debido perderse en estas estúpidas profanaciones -dice el ilustre sanjuanino- de que ha sido cómplice la América entera, porque ha habido un año o una época al menos, en que por todas partes empezó a un tiempo el desmonte fatal de aquella vegetación lozana de la pasada gloria artística de la España!* (30) .

¡Qué lástima!. Cómo no añorar esas épocas en que el pueblo fue gustoso receptor de cuanto se representaba en el Teatro trágico, dramático o en la comedia. El griego prestaba suma atención a las tragedias de Esquilo, Eurípides y Sófocles en el Teatro de Dioniso situado al aire libre en las faldas del Acrópolis. El cáustico Aristófanes también era seguido con fino oído En el período isabelino, Shakespeare, autor y actor a la vez, deleitaba con sus dramas históricos y comedias en los patios de las posadas, cuyos textos hundían sus raíces en el rico medioevo, El siglo de Oro Español, por su parte, aportará según hemos visto, su gran teatro religioso que tendrá en Calderón a su mejor vocero. Si bien se mira hay pues toda una línea ininterrumpida, aunque a ratos cronológicamente entrecortada, de este gran teatro, profano y religioso que, pasando por los latinos Terencio y Plauto y más tarde por Cornielle, Racine, Moliere y

Goldoni, incursiona en el propio siglo XX con los dramas de Claudel, y aún, hechas las debidas salvedades, con el teatro de Camus, Cocteau, Brecht y Beckett, entre otros mas.

Es que en los escenarios se desenvolvía la propia vida personal y colectiva. *El espectador acudía a las representaciones deseoso de verse reflejado en la escena; quería encontrar plasmados en fábula dramática sus sentimientos e ideas, su visión del mundo y de la vida* y los autores de todos los tiempos cumplían con creces esas apetencias. A través de su dichoso curso poético el teatro mayor plantea interrogantes fuertes; preguntas que iban directamente, como un reto, a las identidades personales y sociales; acicateaban los espíritus acerca del destino temporal pero también remitían al mas allá porque, cabe subrayarlo, el gran teatro en el fondo siempre fue teológico. Los últimos misterios de la existencia humana quedaban abiertos a la trascendencia. El Absoluto, afirmado o negado, prueba y pulsa la vena de la escena trágica, de la dramaturgia y de la propia comedia.

En este teatro el pueblo se animaba y encontraba refugio, acaso el sosiego que le urgía. Hallaba esperanza. Por terribles que fuesen las circunstancias de la hora, por inflexibles que ellas se mostrasen, no se experimentaba orfandad. La abundancia de piezas es indicativa de un público ávido por conocerlas o bien por *saberse* a través de ellas. La presión venía casi siempre de abajo; iba dirigida a los grandes dramaturgos y comediantes. El pueblo no ignoraba cuanto podía exigir y esperar de la inteligencia y sensibilidad en sazón de su autor predilecto, porque el clima cultural les era común. Se veía en cada autor una suerte de pontífice. Quiero decir, un verdadero puente por el que podían circular interrogantes y respuestas insospechados que mantenían religado al hombre. El teatro tenía así una elevada tensión de fuerzas espirituales, henchido de vida, de inspiración meditada que el fresco poema revivía. No se fosilizaban los espíritus en las rutinas diarias, ni en la frivolidad como si fuese una humedad que todo lo invade. Se sabía que de pronto la caediza eternidad podía llegar con su floreciente primavera agazapada. Todo se volvía así prodigio, don, regalo, celebración. Ocurría con el teatro como en las restantes obras clásicas. *Las palabras del libro clásico -nos recuerda el entrañable Azorin- hacen surgir en nuestros espíritus visiones dilectas. Unas páginas de La Celestina o del Lazarillo nos hacen compenetrarnos hondamente, dolorosamente, con el paisaje, el ambiente y el arte.*.(31)

Pero si con entusiasmo trabajamos la esperanza, virtud que los cristianos bien sabemos que nada tiene que ver con el optimismo iluminista, las cosas pueden cambiar. ¿Por qué digo esto?. Pues porque estoy convencido de la gran ley de los *estados latentes* que Don Ramón Menéndez Pidal ensayó con fructífero resultado para el Romancero..Así, parecidamente, en cuanto al teatro religioso: la esperanza viene a reforzar estos tesoros ocultos que han bajado a las napas mas profundas de la historia. El teatro dramático religioso espera su hora. Cuanto más se lo cree extinguido o diluido, mas entrama y entraña sus jugos, pero en silencio como una linfa que espera su primavera.

En estos momentos hay una polémica por demás estimulante a propósito de la Constitución de la Unión Europea. Se están preguntando, nuevamente, ¿Qué es Europa? Y el papel del cristianismo en su formación. ¿Esta discusión muestra de una posible resurrección?. No quiero pecar de ingenuo. Sin embargo la querella invita a reflexionar justamente sobre el gran teatro dramático como espacio privilegiado de respuestas En un reciente y luminoso libro de George Steiner (32) hay múltiples y sugerentes pistas. El multifacético pensamiento del autor de *La muerte de la tragedia* tiene una constante que lo trabaja: *el gran arte dramático como nostalgia del absoluto* Desde Grecia hasta llegar al Nuevo Mundo, pasando por la Edad Media, el

Renacimiento y, particularmente, el Siglo de oro español el teatro en Occidente fue la máxima expresión que vocea su concepción metafísica y religiosa. A pesar de los horrores, de las iniquidades de todo género *la interrogación ontológica* -”¿por qué hay algo y no mas bien nada?”- *toma una urgencia moral y metafísica quizás nueva en la conciencia europea* (33). No es un hallazgo decir que la palabra humana como comunicación y diálogo llega en el teatro a ser la máxima expresión ejemplar de esta *cosmovisión*. Por eso, desde los clásicos griegos, la tragedia ha tenido holgado sitio en la historia formativa de los ideales culturales de la comunidad occidental. Pero que en el cristianismo queda ella superada por la llegada y presencia definitiva del *Emmanuel* Eucarístico fruto de la Pascua de Resurrección

Hans Urs von Balthasar nos dice que *lo bello volverá a existir tan sólo si, entre la salvación del mas allá -la salvación teológica- y el mundo perdido en el positivismo y la falta de corazón, la energía del corazón cristiano se torna lo suficientemente grande para experimentar el cosmos como revelación de un abismo de gracia y de amor absoluto e incomprensible. No meramente “crear” sino experimentar* (34)

Ciertamente vivimos una época desconsagrada. Y un tiempo así plantea la lacerante disyuntiva de Camus: *no puede haber para un espíritu humano sino dos universos posibles, el de lo sagrado (el de la gracia, para hablar el lenguaje cristiano) y el de la rebelión. La desaparición del uno equivale a la aparición del otro...También en ello volvemos a encontrar el Todo o Nada* (35)

En Claudel surgió poderosa esa primavera del teatro dramático religioso. Mas Claudel no estaba solo tenía la protección de un rico frente cultural teológico y filosófico. Y cuando esto pareciera que iba a dar mayores frutos de pronto parece que, junto con ese contexto cultural, también enmudeció. Encuentro para esta realidad una explicación. Aquella literatura enorme, grande, sagaz, del gran teatro dramático religioso había dicho lo *necesario* aunque no lo *suficiente*. Muchos de ellos fueron lúcidos profetas. Advirtieron en los tablados lo que a su turno amonestó Isócrates a los atenienses. Pero lo necesario no es sinónimo de precariedad; por poco que sea el pan crocante y bien horneado satisface mas de lo que pueda exigirse. Lo necesario es solución que camina hacia mayores y mejores encuentros. Por supuesto si estamos bien encaminados. Y además un incentivo a seguir por la senda de mayores búsquedas. Por eso hoy mas que nunca necesitamos urgentemente volver a situarnos en lo *necesario*

Ese pan espiritual que la civilización mecanicista actual nos retacea y hasta nos quita, silenció también el gran teatro dramático, manteniendo al pueblo varado en lo coyuntural, sin posibilidad de salirse de la efímera circunstancialidad. Con todo, la línea que va de los trágicos griegos a los dramas claudelianos, pasando por el gran siglo de los autos sacramentales no ha muerto. Está desplazado por un contexto socio-cultural que privilegia *sobremanera* el utilitarismo empirista del crecimiento económico, vieja deidad a la que no se rindieron jamás los griegos; (el *oikónómikos* de Jenofonte, único escrito que se conoce sobre economía griega, está todo él impregnado y al servicio de la *paideia*, esto es, de los ideales de la cultura y de la educación helénica).

El hombre en los tiempos que van está *des-ligado*, o sea, renunció a mantenerse atado a la trascendencia divina, aquella a la que Cristo nos conduce; hermano nuestro que nos aparta de toda empresa fáustica para tener con el Padre Casa verdadera y no para que seamos *vanagloriosos y osados*.

Obsérvese que en estos momentos no hay el sustento, cuantitativo y cualitativo, de un gran pensamiento especulativo; tampoco el de una poesía floreciente, ni de un arte decidor y entusiasta, aunque es justo reconocer que la música se halla en uno de sus

mejores momentos. Menos se puede contar con la luminosa y añeja tradición sapiencial conservada en la memoria popular. No hay tampoco un gran arte religioso, ni artesanos que ofrezcan con cantos y danzas la obra de sus manos. La teología hoy, sin duda, está en una de sus etapas más cimeras. Pero se encuentra sola, sin tener contacto o encuentro histriónico como otrora con el pueblo creyente. Ha sido empujada a ocupar espacios que no le pertenecen por abandono de quienes por derecho propio debían cubrirlo.

Quiero decir que filosofa, hace ciencia, literatura y hasta excelente estética; todo muy bien, urgida para que la Palabra revelada se vehiculice docente y sin demora a través de materiales auxiliares que antes le venían ofrecidos por una fe viva y una cultura social sostenida. Pero la teología (y es de esperar que también el gran concurso de una poderosa metafísica –y aun de una ciencia natural que es en esta hora muy celebrativa ya que está ¡quién lo diría! trabajada también por una estética), debe vigilar con esa gran lucidez suya porque el gran teatro litúrgico está en el sosiego de la bodega. Con esa *espera* vigilante, sin duda traerá la teologal *esperanza* que lo vivifique a la luz epifánica de un renovado *teolegúmeno*. Y con esa *espera* esperanzada, no tendremos necesidad de preguntarnos como el personaje de la *sombra* en *La Vida es Sueño*:

¿Y quién me dirá qué forma
maravilla tan inmensa
se manifestará?

Alberto Lago Freire

NOTAS

- (1) Erich Przywara *Teologúmeno español y otros ensayos ignacianos*. Ediciones Guadarrama Madrid 1962, passim.
- (2) Erich Przywara id.
- (3) Erich Przywara id.
- (4) Juan David García Bacca *Introducción literaria a la filosofía*. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1964, p.324).
- (5) Barón José Var der Elst *El último florecimiento de la Edad Media*. Edic. Peuser. Buenos Aires. 1947, p.217
- (6) C. Sánchez Albornoz *España y Francia en la Edad media, causas de su diferenciación política*. publicado en *Revista de Occidente*, ll.12.1923, pp.294 ss. Cf. Ernst Robert Curtius *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Tomo II. FCE. 1975 pp.753-754. Curtius examina con no menos erudición y sagaz interpretación ese ensayo de Albornoz
- (7) Bruce W. Wardropper. *Introducción al teatro religioso del siglo de oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)* Revista de Occidente. Madrid 1953,pp.79-80
- (8) Maria Zambrano *La crisis del racionalismo europeo*. Obras reunidas de Maria Zambrano. Primera entrega. Edic. Aguilar. Madrid 1971, p.268)
- (9) H. R. Romero Flores *Biografía de Sancho Panza, filósofo de la sensatez*. Editorial Aedos. Barcelona, 1955 pp.
- (10) id. Romero Flores
- (11) Revista de Ideas Estéticas nº 41 (1950)
- (12) Ludwig Pfandl *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Sucesores de Juan Gili SA. Barcelona 1933, p.25
- (13) Alfonso Reyes *Los autos sacramentales en España y América*. FCE Ob. Completas
Tomo VI México 1957, p.271
- (14) Karl Vossler *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid. Rev. de Occidente 1940
- (15) Ludwig Pfandl, ob.cit.
- (16) Gerald G. Walsh *Humanismo medieval*, Ed. La Espiga de Oror, Bs. As. 1947, p. 19
- (17) Gerald G. Walsh ob. cit. pp.35 y 36
- (18) Guillermo Lohmann Villena *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid, 1945. Pról. 1945, p. XII)
- (19) Lohmann Villena id.,
- (20) Lohmann Villena id.
- (21). Felipe Cossio del Pomar. *La pintura colonial cuzqueña*. En *Cuadernos americanos* México 1950 pp. 179-180
- (22) Ángel Valbuena Prat *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. 1ª edic. Editorial Juventud
- (23) F. Cossio del Pomar ob.cit..
- (24) Luis Trenti Rocamora *El teatro en la América Colonial*. Edic. Huarpes, Bs. As. 1947, p. 351
- (25) Luis Trenti Rocamora id..
- (26) Luis Trenti Rocamora. id.
- (27) Luis Trenti Rocamora id

- (28) Juan Alfonso Carrizo en *La poesía tradicional Argentina. Introducción a su estudio*, pp.246-247
- (29) F. Cossio de Pomar ob.cit..
- (30) Domingo F. Sarmiento *Recuerdos de Provincia*. Vía y Zona Ede. Bs. As. 1929 p.212
- (31) Azorín *Un pueblecito* pp. 15-16)
- (32) George Steiner *La gramática de la creación*. Edic. Siruela. Madrid 2ª edic.
- (33) G.Steiner ob.ct.
- (34) Hans Urs von Balthasar. *Ensayos teológicos. I. Verbum Caro*. Ediciones Guadarrama. Madrid (1964, p 145)
- (35) Alberto Camus, *El hombre rebelde*. Ed. Losada. Buenos Aires 1959, pp. 128-129)
