

Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras, México 1574

Octavio Rivera
Universidad de las Américas – Puebla

Uno

A mediados de agosto de 1571 llegó a San Juan de Ulúa el doctor Pedro Moya de Contreras. Felipe II lo había enviado para instalar formalmente el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España. Desde la Ciudad de México, el virrey Martín Enríquez de Almanza, había dispuesto que en las poblaciones, a lo largo del camino entre Veracruz y la capital del virreinato, Moya y los inquisidores que lo acompañaban, fueran recibidos, como se hizo, con los correspondientes homenajes.

La llegada a México tuvo lugar el 12 de septiembre. A diferencia de lo ocurrido durante el traslado, la recepción en la capital por parte del virrey, le resultó a Moya muy formal, incómoda, desagradable. A partir de este momento el trato entre ellos fue tenso. Ambos se comunicaron con el rey Felipe quejándose uno del otro.

A principios de noviembre de ese mismo año, Moya preparó una ceremonia pública para dar a conocer las órdenes del rey y la apertura del Santo Oficio. Una solemne procesión se dirigió entonces desde Santo Domingo, sede de la Inquisición, a la Catedral de la Ciudad de México. Durante la misa y después del sermón, ante el pueblo arrodillado, se leyó la provisión de Felipe quien mandaba al virrey y a todos los funcionarios seculares servir y obedecer a la Inquisi-

ción. En señal de obediencia a la voluntad real, virrey y autoridades, en la capilla mayor de la catedral juraron ante el misal y una cruz de plata dorada.¹

Al año siguiente, Moya y Enríquez recibieron la respuesta del rey en torno a sus desavenencias. Les recomendó a ambos que procuraran buenas relaciones y, particularmente, reprendía a Enríquez por la falta de atenciones en la recepción de Moya. Felipe le recordaba al virrey que su “apoyo y aprobación” al tribunal del Santo Oficio eran fundamentales ante el pueblo, como muestra del respeto de la autoridad civil hacia la Inquisición.²

Los incidentes atizaron los viejos conflictos entre los poderes de la autoridad civil y la religiosa que habían venido siendo comunes en Nueva España. Fue, además, en el caso que nos ocupa, el principio de las difíciles relaciones personales y políticas entre Moya y Enríquez.

Dos

Pedro Moya de Contreras, de quien Enríquez afirmaba, era “hijo de este siglo y el mayor hombre de su negocio que he visto, sin reparar en nada ni ponerse la cosa delante”,³ había mostrado, según sus biógrafos, enorme sagacidad desde muy joven. De niño fue paje y secretario del Presidente del Real Consejo de Indias; más tarde se graduó de Doctor en Cánones y Leyes en la Universidad de Salamanca. Fue Maestro-Escuela en la Catedral de Canaria y se le promovió como Inquisidor en Murcia. Al ser nombrado Presidente de la Inquisición en México, llegó a Nueva España como Diácono y en el mismo año de 1571, se ordenó Presbítero y dijo su primera misa. Muy pronto fue nombrado coadjutor del arzobispo Alonso de Montúfar, con derecho de sucesión.⁴

¹ En relación con la llegada a Nueva España de Pedro Moya de Contreras y los primeros meses de su estancia, véanse: Mariano Cuevas, *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*, 2a.ed., Porrúa, México, 1975, p. 292 y Richard E. Greenleaf, *La inquisición en Nueva España. Siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 [1a. rempr.; 1a. ed. en inglés: 1969, 1a. ed. en español: 1981] pp. 168-169.

² Greenleaf, *ibid.*, p. 189.

³ Amado Alonso, “Biografía de Fernán González de Eslava”, *Revista de Filología Hispánica*, II, 3 (1940) pp. 295-296.

⁴ Véanse Cristóbal Gutiérrez de Luna y Francisco Sosa, *Cinco cartas del Illmo. y Exmo. señor D. Pedro Moya de Contreras, arzobispo-virrey y primer inquisidor de la Nueva España, precedidas de la historia de su vida*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962 y Francisco Sosa, *El episcopado mexicano, biografía de los illmos. señores arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*, Helios, México, 1943.

La muerte de Montúfar, ocurrida en marzo de 1572, aceleró el ascenso de Moya. En junio de 1573, recomendado por derecho real al Papa por Felipe II, Moya fue electo arzobispo de México.⁵ En octubre del mismo año, la noticia llegó a Nueva España. Sin embargo, las bulas papales oficiales llegaron hasta el año siguiente. En septiembre de 1574, Moya pudo tomar posesión de su cargo. En la iglesia mayor y frente a alcaldes, regidores y curas, se sentó en las sillas arzobispales del coro y de altar mayor y derramó monedas de oro y plata. Después con su mano sobre el misal hizo el juramento de fe según indicaba la bula.⁶

Estaba pendiente, no obstante, la celebración de dos importantes ceremonias: la de su consagración como obispo y la de la imposición del palio mediante el cual se le reconocía como arzobispo. Estas ceremonias se llevaron a cabo entre el domingo 5 y el domingo 12 de diciembre de 1574.⁷ Fecha, esta última, en que Moya consagró al obispo de Nueva Galicia.⁸

Tres

La relevancia del acontecimiento parece que no podía, en opinión de Moya, dejar de ser subrayada. Amante de la teatralidad, la fastuosidad y las ceremonias como elemento fundamental del aparato del poder, decidió que la consagración se debía acompañar por representaciones teatrales que contribuyeran a esclarecer públicamente el significado religioso y, por supuesto, político, del acto.

El inquisidor mandó que se elaboraran varias “comedias” (con este nombre se refieren Moya y Enríquez a ellas⁹) y, por supuesto, que se organizara la “puesta en escena” de las mismas. Dos hombres de letras, Juan Pérez Ramírez y Fernán González de Eslava se encargaron de la composición de cada una de las dos piezas que conocemos a propósito de estas festividades. En la “puesta en escena”, posiblemente de ambas obras, participaron, entre otros, Joan de Victoria,

⁵ Véase Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México: consolidación y actividades de las instituciones fundadoras, 1548-1572*, Patria, México, 1946, t. 2, p. 49.

⁶ Sosa, *op. cit.*, pp. 55 y 56 nota 1; y José Bravo Ugarte, *Diócesis y obispos de la Iglesia Mexicana (1519-1965)*, Jus, México, 1965, p. 61. Bravo Ugarte indica la fecha de 8 de diciembre de 1573 como el día de la consagración de Moya, parece haber un error en el año de este dato.

⁷ Alonso, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁸ *Ibid.*, p. 307.

⁹ *Ibid.*, pp. 296 y 305, entre otras.

maestro de capilla de la catedral, los muchachos del coro y un mulato que apareció en uno de los dos entremeses, que se sabe, fueron intercalados entre las jornadas de la representación de la obra de Eslava.¹⁰ Los actos de la consagración e imposición del palio tuvieron lugar las mañanas del domingo 5 y del miércoles 8 de diciembre, respectivamente. Las representaciones teatrales siguieron inmediatamente a las ceremonias religiosas.

Cuatro

Martín Enríquez de Almanza, cuarto virrey de Nueva España, había llegado a México en 1568. Entre las tareas más delicadas de su gobierno se encontraba la de establecer la obligación hacendaria de la alcabala, impuesto que “gravaría las operaciones de compraventa realizadas con todos los productos procedentes de Castilla, salvo las armas terminadas y los libros”.¹¹ Enríquez logró, en principio, evitar el pago del impuesto, al presentar como impedimento la grave situación política por la que pasaba el virreinato con motivo de la reciente rebelión de Martín Cortés y los Ávila. Hacia 1574, la presión de la Corona fue mayor. Enríquez obtuvo de los regidores la aprobación de la medida en octubre de ese año. La razón que lo justificaba radicó en la necesidad del apoyo económico a la corona en la campaña contra los turcos. El cobro empezaría a regir a partir de enero de 1575. Así pues, la consagración de Moya y sus fiestas precedían el arranque de significativas modificaciones en la economía de Nueva España.¹²

Cinco

Las ceremonias del electo, y las representaciones que se le ofrecían, tendrían como escenario el interior de la iglesia mayor de la Ciudad de México, Santa María de la Asunción, antigua iglesia parroquial, edificada entre 1524 y 1532, y elevada a Catedral Metropolitana en 1545.¹³

¹⁰ *Ibid.*, pp. 312-313.

¹¹ Antonio F. García-Abasolo, *Martín Enríquez y la Reforma de 1568*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 242.

¹² Sobre este asunto véase *ibid.*, pp. 238-249.

¹³ Silvio Zavala, *Una etapa de la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*, 2a. ed., El Colegio de México - El Colegio Nacional, 1995, p. 2 y Sosa, *op. cit.*, p. 343.

Hacia 1544, la primitiva iglesia ya era considerada poca cosa para la magnitud de la capital del virreinato. Era pequeña y, en ocasiones, la población española de la Ciudad de México prefería acudir a otras iglesias por falta de sitio, además, el avance del deterioro del inmueble era día a día más notable.¹⁴ En 1552, Felipe II, por fin, ordenó la erección de un nuevo edificio. Sin embargo, la primera piedra, de la nueva catedral se colocó hasta 1573. En 1584, con motivo de la celebración del Tercer Concilio Mexicano, presidido por Moya, la vieja catedral fue remozada y siguió en funciones hasta 1626, año en que fue demolida.¹⁵

Con todo y sus limitaciones, la vieja iglesia no dejaba de ser el corazón espiritual de la nueva fe del virreinato. Levantada sobre antiguos templos indígenas, a la cual sus piedras servían de cimientos, la catedral ocupaba el lado noroeste de la nueva catedral y el espacio en donde estaba ubicada sirvió después para ampliar el atrio de la nueva.¹⁶

La vieja iglesia “tenía de largo un poco más que el frente de la catedral nueva”¹⁷ y “Ofrecía planta basilical, con tres naves separadas por pilares ochavados de orden toscano”. La planta no alcanzaba 30 metros de ancho. “Las naves estaban techadas al estilo mudéjar, la central con una armadura de media tijera, las de los lados con vigas horizontales. Además de la Puerta del Perdón [la puerta central] había otra llamada de los Canónigos, y quizá una tercera que daba a la placeta del marqués.”¹⁸

¹⁴ Sandoval incluye en su obra sobre la catedral las siguientes cédulas, entre otras, que hablan sobre el estado de la catedral: una cédula de 1544 señala: “e que asi la que de presente [la iglesia mayor] está hecha es muy pequeña e no cabe en ella la gente que ocurre a ella e que ansí unas veces se necesita echar a los indios fuera pa. [sic] poder entrar los españoles e caber en ella pa. [sic] oír los divinos officios e que otras veces por no caber los españoles se van a otras partes y es casi indecente e no conveniente que dicha iglesia de pueblo tan insigne esté de la dicha manera [...]”. Cédula del 11 de junio de 1567: “Se me ha hecho relación que la Iglesia Mayor desa ciudad está muy vieja y parece caer y es pequeña y que para remediar la iglesia se necesitan veinte mil ducados”; y cédula del 2 de mayo de 1569: “La iglesia en mucha parte de ella es de adobes y se caerá muy brevemente”. Pablo de Jesús Sandoval, *La Catedral Metropolitana de México*, (noticias comenzadas por..., continuadas y terminadas por el Prebendado en la misma catedral, José Ordóñez, con una introducción del Académico Alberto María Carreño), Victoria, México, 1938, pp. 176, 169 y 169, respectivamente.

¹⁵ Zavala, *op. cit.*, pp. 3-5.

¹⁶ Manuel Toussaint, “La primitiva catedral de México”, *Paseos coloniales*, Imprenta Universitaria, México, 1939, pp. 13-21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Zavala, *op. cit.*, p. 2.

Habiendo solicitado, seguramente, las debidas y especiales licencias para hacer representaciones en el interior del templo y concedido el permiso por tratarse de “cosas graves Eclesiásticas, y devotas”, según las normas que había fijado el Primer Concilio Provincial de México en 1555,¹⁹ se procedió a la instalación de un tablado junto al altar mayor.²⁰ Posiblemente, en caso de que la antigua catedral tuviera cripta, el tablado se habría situado sobre ella, según la tradición medieval.²¹

Seis

Como antes se señaló, Moya parece haber apreciado y entendido bien, empleándolo para su provecho, la teatralidad de las ceremonias y procesiones, de las representaciones teatrales; del lujo y la espectacularidad de los objetos del culto, como elementos que acentuaban el poder y la jerarquía del aparato eclesiástico y contribuían a definir su sentido.

Francisco Sosa, uno de sus biógrafos, advierte sobre Moya de Contreras, con palabras que parecen querer disculpar las inclinaciones al boato del arzobispo:

En cuanto a los oficios religiosos, [Moya] puso fuerte empeño en revestirlos de majestad y grandeza, verificándose las solemnidades de su Iglesia como no se habían visto hasta entonces en estas regiones. Y no era porque el prelado fuese amigo del lujo y de la ostentación, sino porque juzgaba que si bien él como pastor estaba obligado a enseñar con el ejemplo de su persona la modestia, tratándose del templo era menester que resplandeciese ante los ojos del pueblo las augustas ceremonias de su nueva religión, para borrar así hasta los últimos vestigios y recuerdos de su idolatría.²²

¹⁹ *Concilios provinciales, primero y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el Illmo. y Rmo. señor D. Fr. Alfonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565 / dalos a luz el Illmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Imprenta de el Superior Gobierno, México, 1769, p. 82.*

²⁰ “Y fué que continuando el Arzobispo las farsas de su consagración, mandó hacer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al altar mayor, y en presencia de los obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapa y Jalisco, y el Audiencia y todo lo principal del pueblo”, Alonso, art. cit., p. 295.

²¹ Marvin Carlson, *Places of Performance*, Cornell University Press, New York, 1989, p. 15.

²² Sosa, *op. cit.*, p. 56.

Insistamos en que gracias a Moya se remodeló y acondicionó con todo el lujo posible la vieja catedral en 1585. Gutiérrez de Luna, contemporáneo de Moya, y otro de sus biógrafos, describe, con deleite y cierto detalle, la celebración de la fiesta del arcángel San Miguel, organizada por el arzobispo y que es otra buena muestra de la afición de Moya a la teatralidad y el espectáculo.²³

Ceremonias y representaciones teatrales por la consagración muy bien pueden haber sido, entonces, “augustas”, y haber estado cargadas de “lujo”, “majestad y grandeza”. En ellas participaron como público y como testigos un grupo selecto formado por la aristocracia novohispana, las autoridades eclesiásticas y civiles, el virrey a la cabeza. Este público, como sabemos, ocupaba lugares de privilegio en el recinto de la catedral. Sitios cuidadosamente fijados en los cedularios reales y que subrayan el poder y la autoridad de los ocupantes.²⁴

Las fiestas que se pretendían gozosas tuvieron, sin embargo, un desagradable desenlace. En uno de los entremeses representados durante uno de los intermedios del coloquio de González de Eslava, Enríquez, dedujo alusiones directas y ofensivas a su persona y sus actos. La cómica aparición en escena de un hombre de edad de larga barba, en el que el virrey se sintió retratado y ridiculizado, y la graciosa pero no menos violenta escena, en el mismo entremés, en donde unos niños medio desnudos eran arrojados de su cama y junto a sus padres lloraban frente a la autoridad que, para cobrarse los impuestos, no había dudado en arrebatar las sábanas en donde dormían, dieron como resultado una serie de largas cartas dirigidas al rey, al presidente de los Reales Consejos de Indias y Hacienda y a la Audiencia de México, entre diciembre de 1574 y enero de 1575, en donde Enríquez acusa a Moya y ambos exponen el caso, se defienden y acusan con desprecio.²⁵

En la relación de los hechos, Moya consigna el desdén de Enríquez por su persona, y por la consagración misma, a través de actos como la omisión de la reverencia corporal del virrey ante el arzobispo y el humillante abandono intempestivo de la iglesia con toda su comitiva una vez terminadas las representaciones.²⁶ El caso parece haberse cerrado con una carta de Felipe II a Moya de abril de

²³ Gutiérrez de Luna, *op. cit.*, pp. 29-34.

²⁴ Véase el título XV del libro III de la *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias...*, Consejo de la Hispanidad, Madrid, 1943 [ed. facsimilar de Viuda de D. Joaquín Ibarra, Madrid, 1791], pp. 630-653.

²⁵ Véase el artículo de Alonso y particularmente los documentos II a IX que incluye. Alonso, art. cit., pp. 295-320, y la relación del caso por José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVII*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973 (Sepsetentas, 101) [1a. ed. 1935] pp. 48-76.

²⁶ Alonso, *ibid.*, p. 305.

1575, en donde le habla de su disgusto por los hechos y le recomienda “buen ejemplo”, “obediencia y subjeción”.²⁷ Moya, por supuesto, nunca aceptó haber ordenado una representación teatral que se burlara del virrey y de las disposiciones reales, tampoco creemos que lo haya hecho. El poder de Moya y el aprecio y respeto que le tenía Felipe parecen subrayar el carácter de rabieta de la posición del virrey.²⁸

Los textos dramáticos son una exaltación de la figura el obispo. Las imágenes verbales y visuales de la consagración, de la imposición del palio y las representaciones teatrales, sumadas a la opinión que Enríquez tenía de Moya, a los conflictos que se habían venido sucediendo entre ellos desde su llegada y a la inminente puesta en marcha del cobro de las alcabalas parecen haber rebasado la paciencia del virrey. Moya deseaba acentuar su poder político y religioso. Enríquez no pudo contener el berrinche.

Gracias a la serie de documentos que la disputa generó y a los acuciosos trabajos de Icaza, Vigil, Alonso y Rojas Garcidueñas es que hoy nos podemos acercar a esta pequeña parcela del teatro en Nueva España en el último cuarto del siglo XVI.²⁹ Este periodo, como señala Recchia, “parece ser el [...] de mayor auge y desarrollo de la actividad espectacular y la época más interesante para la historia del teatro en México”. Si bien, se podría matizar su afirmación de “la época más interesante para la historia del teatro en México”, por la de una de las épocas más interesantes de la historia del teatro en México, pienso con ella que efectivamente parte del atractivo de ese momento radica, entre otros asuntos, en la presencia de autores locales, la continuidad de la celebración de la fiesta de *Corpus Christi* con representaciones teatrales, la competencia de distintas compañías profesionales por obtener la concesión de dichas representaciones, el surgimiento de las primeras casas de comedias en la Ciudad de México.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 320.

²⁸ A esta historia habría que añadir la del libelo burlesco contra el virrey que apareció en las puertas de la catedral días después de consagración y representaciones y que llevó a Eslava, entre otros, a prisión durante unos días. Véase Alonso, *ibid.*

²⁹ Sobre este asunto además de los trabajos de Alonso y Rojas Garcidueñas ya citados véanse los de Francisco A. de Icaza, “Orígenes del teatro en México”, *Boletín de la Real Academia Española*, II-VI (1915), pp. 57-76, en donde el propio Icaza edita el “Desposorio espiritual...” y la edición de José María Vigil de la obra dramática en *Reseña histórica de la literatura mexicana*, (1909) la cual no he podido consultar, mencionada por Rojas Garcidueñas en *Autos y coloquios del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, pp. 39-40.

³⁰ Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII*, CTRU-INBA, México, 1993, pp. 22.

Siete

La ceremonia de consagración de un obispo es un acto a través del cual se le concede al electo el carácter episcopal. Las diversas secciones del rito de la consagración se intercalan a lo largo de una misa oficiada por un obispo, el consagrante. En el altar mayor de la iglesia, en donde se consagra, se disponen dos altares y dos mesas. En cada una de ellas se colocan gran parte de los ornamentos, insignias e implementos del consagrante y el electo. Al término de la misa de consagración, el consagrado lleva sobre sí todos los ornamentos e insignias de su nueva jerarquía que le confieren los poderes y responsabilidades de su cargo. La ceremonia se lleva a cabo públicamente. Se trata de un acto simbólico a través del cual el individuo adquiere, de modo voluntario, nuevas obligaciones.³¹

En el ceremonial son fundamentales los trajes y sus colores, las posiciones de los oficiantes en el altar, las acciones individuales y colectivas; los juramentos y las oraciones así como el modo y el volumen en que se dicen; los objetos; la gestualidad del cuerpo particularmente de los brazos y las manos; la solemnidad con que se ejecuta la ceremonia.

Las insignias del obispo son seis: mitra, sandalias, guantes, anillo, báculo y cruz pectoral. En algunos casos su empleo es muy antiguo.³² La cruz puede ser un relicario. En el caso de Moya de Contreras, se habla de un pectoral que regaló a la catedral de México —junto con otros muchos objetos para el culto de gran valor—, que había pertenecido a Pío V (1566-1572) y que contenía un fragmento de la santa cruz. Posiblemente Moya lo haya usado en su consagración.³³

Cada uno de estos objetos guarda, por supuesto, un significado simbólico: fuerza interior, autoridad, virtudes, obligaciones y responsabilidades, fidelidad, transmisión de la verdad, carga de los pecados del mundo.

³¹ Sobre la consagración de un obispo véase *Ceremonial de la consagración de los obispos y de la imposición del sagrado palio*, La Proveduría, Puebla, 1951.

³² Es el caso de la mitra. En otros, anillo y báculo, su uso se remonta al siglo IV. Uno de los más tardíos parece ser el de los guantes, documentado hacia el siglo XII. Martigny, *Diccionario de antigüedades cristianas*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894, pp. 570-572.

³³ “[...] dió á la catedral un relicario de plata de mazonería á manera de custodia en que colocó muchas reliquias que Su Santidad le había enviado y en el una cruz de oro en que estaba el Lignum Crucis adornado de muchas perlas y piedras preciosas, que así mismo le envió Su Santidad, que era el mayor que se había quitado de la cruz de Cristo Señor Nuestro, que había sido pectoral al Sto. Papa Pío Quinto”. Gutiérrez de Luna, *op. cit.*, p. 34.

La historia del acontecimiento de 1574, registra la organización, por lo menos, de tres representaciones teatrales. Una con motivo de la consagración, otra por la imposición del palio y una más como homenaje a la consagración del obispo de Nueva Galicia. Es posible que haya habido otras actividades. Moya habla de la suspensión de un juego de sortijas y de la representación para el obispo de Nueva Galicia a partir del escándalo del virrey.³⁴ De acuerdo con los testigos, la representación, de las obras fue tan edificante que, como parecía estar previsto, movió al público a lágrimas y devoción, fuera de la relajación y las risas provocadas por los entremeses.³⁵ No sería extraño que las fiestas de la consagración hubieran incluido además adornos extraordinarios en el interior y el exterior de la iglesia, homenajes de la población al nuevo arzobispo, banquetes, música y luminarias, entre otros.³⁶

Ocho

La obra de Pérez Ramírez, *el Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, se puso en escena el domingo 5 de diciembre, día de la consagración.³⁷ El texto dramático sigue la línea de piezas teatrales religiosas españolas en donde los personajes son pastores.³⁸ En ella, la pastora Iglesia Mexicana —especie de triste viuda que llora la muerte de Montúfar—, y el pastor Pedro aparecen rodeados por un grupo de pastoras y pastores que representan distintas virtudes. Los pastores han recibido la noticia del matrimonio de Pedro e Iglesia, los acompañan a conocer a sus respectivos prometidos y festejan la boda que, oficiada por Amor Divino, se lleva a cabo en escena. La pieza alude al matrimonio de Cristo y la Iglesia. Se trata de un espectáculo que reúne, en la escena final, a

³⁴ Alonso, *art. cit.*, p. 307.

³⁵ *Ibid.*, pp. 298-304.

³⁶ Véase la descripción de las fiestas para San Miguel Arcángel en la obra de Gutiérrez de Luna, *op. cit.*, pp. 26-34.

³⁷ Las ediciones modernas de la obra son las de Vigil; Icaza, *art. cit.*; Rojas Garcidueñas, *Autos y coloquios...*, pp. 41-77 y Carlos Solórzano (ed.) *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*, Conaculta, México, 1993, pp. 45-52. Rojas reproduce la de Vigil y Solórzano la de Rojas.

³⁸ N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage, from of Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1967, pp. 2 y 45.

doce personajes en el tablado, más las voces del coro que con su música y letra, en español y latín, eventualmente intervienen en el curso de la representación.

La obra se divide en dos partes y no plantea conflictos. Iglesia ha tenido la suerte de que Felipe y el Papa le hayan encontrado al más excelente de los posibles maridos: Pedro. Los pastores y la novia-Iglesia, todos, coinciden en la elección. Con el fin de dejar claras las virtudes del nuevo esposo, regalo de Dios, pastores y pastoras las refieren. Así, la obra se podría dividir en secuencias según el tema laudatorio de que es objeto Pedro. En el programa de las secuencias, el pastor Pedro es comparado con el apóstol san Pedro, se le recuerdan sus altos deberes para con la nueva esposa, a través del autoelogio de los amigos de Pedro, que son los pastores-virtudes, elegidos por él como compañeros. Las alabanzas continúan comparándolo con la belleza y la simbología religiosa de las piedras preciosas, y con los héroes bíblicos.

En la pieza de Ramírez, destaca la participación de los novios quienes, de modo estereotipado, expresan su voluntad, su amor, sus deberes. La unión dramática de Pedro con la Iglesia recoge ecos amorosos que recuerdan el *Cantar de los cantares* y, aludiendo a los actos de la consagración, el delirio amoroso de los novios se puede cargar de cierto erotismo, como en la recepción de la novia del óleo santo o en sus exclamaciones cuando espera impaciente la llegada de su pastor.

La conclusión del matrimonio está precedida de versiones de versos populares recogidos en el *Cancionero sevillano*.³⁹ Tono popular y festivo presente también en la danza final de la obra. Entre la conclusión del matrimonio y el fin de la obra,

³⁹ La zagala y el garzón
para en uno son.
La zagala del vecino,
y el novio, cuerpo garrido,
para en uno son;
en el día del domingo,
para en uno son.
Ella es niña de medida:
dele Dios buena ventura;
y pues nuestro padre el cura
les echa la bendición,
para en uno son.

Pedro de Padilla, *Thesoro*, en *Cancionero sevillano*, c. 1568, en M. Frenk, "El cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1962) en José María Alín, *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, p. 295.

Pérez Ramírez hace la versión teatral del rito de la consagración, específicamente mediante la exhibición y explicación de ornamentos e insignias.

Pedro y Menga (de pronto la Iglesia Mexicana recibe este nombre) ya casados, reciben los regalos de boda por parte de los pastores: zarcillos y anillos, una guirnalda, el cayado y el calzado, un zurrón, cordeles, un eslabón y una honda, cinto, rabel, miel y manteca. Se trata de obsequios en ocasiones para cada uno de ellos, a veces para ambos. En la entrega de los regalos cada personaje explica el significado del objeto.

Parece que Pérez Ramírez, como Eslava, en su caso, tienen restricciones, aunque también ciertas libertades teatrales, en cuanto a la inclusión de los ornamentos episcopales en escena. Pérez Ramírez juega con los implementos propios del mundo pastoril, incluye muchos objetos pero no todos los que definen al obispo. Eslava parece sugerir el palio del arzobispo, pero no incluye el anillo. Eslava y Ramírez sólo coinciden en la imposición de dos objetos: el calzado y el báculo.

Como mencioné antes, la obra de Eslava, el conocido como *Coloquio III* se representó el miércoles 8 de diciembre, día de la imposición del Palio.⁴⁰ La ceremonia de la imposición del palio parece más sencilla, que la de la consagración. En ella, una vez acabada la misa, el oficiante recibe el juramento del arzobispo quien como obispo lleva sus insignias y ornamentos, y, arrodillado, recibe el palio que ha permanecido en el altar, de manos del oficiante, quien lo prende con tres clavos de oro en los hombros de la casulla del obispo.⁴¹ El palio, a diferencia de otros objetos del culto, es una prenda extraordinaria elaborada con un largo ritual que se inicia con la bendición de los corderos con cuya lana se teje.⁴²

El *Coloquio III*, dividido en siete jornadas, con 22 personajes y escrito en prosa y verso, es una pieza solemne, como la imposición del palio que celebra. Eslava, sin embargo, juega con la ingenuidad de algunos vicios, encarnados, en este caso, particularmente en las figuras de Adulación y Vanagloria. Su intervención en el coloquio le otorgan movimiento y comicidad de los que carece la

⁴⁰ Para las ediciones modernas del "Coloquio III", véanse las de Rojas Garcidueñas a Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, Porrúa, México, 1976, además de Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y estudio de Othón Arróniz Báez con la colaboración de Sergio López Mena, UNAM, México, 1998.

⁴¹ *Ceremonial...*, op. cit., pp. 56-59.

⁴² Martigny, op. cit., p. 614.

obra de Ramírez. Empeñados en acudir a la fiesta del matrimonio de Pedro e Iglesia, que aquí no son pastores, Adulación y Vanagloria se acercan al alcázar de las virtudes en donde Pedro recibe la instrucción para su matrimonio. Allí se topan con el bobo, Gusto, a quien engañan y roban. Cuando finalmente piden entrar al alcázar, las virtudes los identifican y envían a dos perros, igualmente alegóricos, para que los destrocen.

Al tablado, entonces, con el vicio destruido a sus pies, sale Pedro, por primera vez, con el cortejo de virtudes, a celebrar su matrimonio con Iglesia. Su intervención escénica y de palabra es breve, apenas dos quintillas en donde agradece a Dios el don que le concede y le pide lo conduzca en sus nuevas tareas. Como Pedro, Iglesia, sólo aparece en la escena final. Iglesia no habla.

La obra de Eslava es discreta en la adulación de Pedro. Si la obra de Ramírez se levanta a través del tejido del homenaje verbal al pastor, la de Eslava, en este sentido, se concentra en señalar la responsabilidad de sus deberes, en la negación del vicio y las posibilidades cómicas del asunto, en la alegría de la boda y en las razones cristianas de la misma.

Las virtudes de Pedro y sus obligaciones se señalan, de modo particular, en la escena final del *Coloquio*, precisamente, en el momento en que le colocan ornamentos e insignias, es el traje con el que se le viste para contraer el matrimonio. Sin tratarse, por supuesto, de una pieza dramática que sea la “segunda parte” que desarrolle el proceso de la elevación del obispo a arzobispo, en la obra de Eslava, Pedro recibe los ornamentos antes de la boda. Es decir, como ha ocurrido en la realidad de la consagración que había tenido lugar tres días antes.

El traje simbólico de Pedro, en el *Coloquio*, consta de seis objetos, de los cuales quizá sólo cuatro corresponden a las insignias reales (cruz, mitra, cayado, sandalias). Como antes he señalado, textualmente, no hay mención explícita del palio. Pudo haber, quizá, alguna alusión escénica, en el momento en que, al inicio de la versión teatral de la imposición de las insignias, la Fe le coloca una prenda a la que se alude como el “vestido de la salud” y que es el primero que recibe.⁴³ El coloquio termina con su propia versión de la canción popular que también ha usado Pérez Ramírez, esta vez entonada por un ángel.

⁴³ “*Induít te Dominus vestimentis salutis*” (“El Señor te cubre con el vestido de la salud”). Arróniz, *ed. cit.*, p. 230. Agradezco al profesor Manuel Uribe la traducción al español de las frases en latín incluidas en las obras de Pérez Ramírez y Eslava.

Nueve: Tratando de concluir

*El disgusto de Enríquez podía haber ido más allá que el de sentirse torpemente aludido en los entremeses. El teatro se mostraba como un medio peligroso que definía, en su contra, la altura de Moya. Junto al arzobispo, guía espiritual designado por la mano divina, la figura de Enríquez quedaba reducida a la de un simple mortal barbón obligado a presionar al pueblo a pagar impuestos para una guerra lejos del territorio de Nueva España.

*La catedral, elegida como el espacio escénico apropiado para las representaciones sobre la consagración, era el centro espiritual de la ciudad y de Nueva España. Levantada sobre los restos de la espiritualidad indígena derrumbada, era el símbolo más claro de un nuevo orden cultural, político y religioso. En ella Dios, el papa y el rey le daban la facultad a un hombre de contraer matrimonio con el pueblo mexicano a través de la figura simbólica de su Iglesia. En ella los pobladores de la ciudad novohispana podían ser partícipes del misterio de la voluntad divina.

*De acuerdo con la carta que envía Felipe II a Moya, las representaciones teatrales se llevaron a cabo en “el mismo tablado en donde había tenido lugar la consagración”. Enríquez habla de un tablado “Pegado al altar mayor”. Una información no contradice la otra. El hecho no carecería de importancia. El empleo del mismo sitio no parece casual. Las representaciones teatrales usan de manera ventajosa y para la misma significación social de la ceremonia, las connotaciones sociales y religiosas de la iglesia mayor de México. El hecho enriquecía las correspondencias entre ambos actos. Se creaba una útil estructura simbólica. La sucesión inmediata de uno y otro acto se sumaba para otorgar a la representación un sentido extraordinario, único, inalterable, permanente.

*La ceremonia social define uno de los papeles del hombre ante la sociedad. Las representaciones teatrales de las obras de Ramírez y Eslava aclaran y confirman las funciones e importancia social del papel de Moya. La ceremonia de Moya es un acto político más que religioso, su representación teatral es más política que artística. Las obras teatrales que representaron el acto de la consagración y que reproducen en escena al individuo definen su carácter sagrado y la altura de su misión. La ceremonia social y la dramática ponen a Moya en una situación de enorme responsabilidad: no es libre de elegir, sólo puede florecer en la medida en que cumpla con la tarea que Dios ha elegido para él.

*Las piezas teatrales formulan dramática y teatralmente el significado de las ceremonias, de los ornamentos e insignias y del matrimonio. Recogen los he-

chos reales y les dan una explicación que los define y establece, al tiempo que quiere erradicar las dudas sobre su poder, importancia y sentido. Entre la vida real y la vida de la escena no parece haber diferencia en el papel que debe representar Moya de Contreras. En todo caso, la representación teatral crea la imagen que Moya debe representar en la vida real.

*Las representaciones de que venimos hablando, la falsa batalla que se hizo en la plaza mayor de la Ciudad de México en 1572 celebrando la victoria de Lepanto; el teatro de colegio promovido por los jesuitas y las fiestas organizadas por ellos en 1578, que hacen, hasta hoy, a la *Tragedia del triunfo de los santos* la primera obra dramática publicada en Nueva España, la actividad dramática de González de Eslava que gozaba ya de reconocimiento. Todo esto hace a la década de 1570, en Nueva España, activa en manifestaciones teatrales que son más constantes y numerosas. Lejos de la primera labor teatral de los franciscanos y el teatro de conversión religiosa, el teatro en la Ciudad de México evoluciona hacia formas más cultas, urbanas y modernas. Se trata de teatro y fiesta que sirven al aparato del poder del Estado y la Iglesia, de afirmación y confirmación de creencias, de pertenencia, de identidad, de cultura, de modo de presencia en Nueva España y el mundo occidental.