

# AUTOS MEXICANOS DEL SIGLO XVI

*Marianne O. DE BOPP*

LOS ESPAÑOLES que conquistan a México llegan a un mundo extraño, a un mundo de formas de vida distintas, de nivel cultural diferente, de dioses desconocidos. Esos hombres de comienzos del Renacimiento, arraigados aún en la Edad Media, que apenas comienzan a conocerse a sí mismos como individuos en pleno triunfo de su nueva gloria y de las verdades recientemente adquiridas, se encuentran con culturas muy heterogéneas, que van desde la edad de piedra hasta la edad de los metales en su más alto desarrollo. Desde el cristianismo, religión espiritualizada, aunque anclada en religiones mágicas, pasan a un mundo de conceptos plenamente mágicos. Ante sus ojos se despliega una vida dominada por fuerzas demoníacas, una vida guiada por el hechizo, el conjuro, la brujería y la magia negra, todo un mundo lleno de una demonología análoga a la medieval, de cuyos vínculos su razón, apenas consciente de sí misma, acaba de librarse.

Las tribus indígenas de México practican danzas rituales, que ejecutan con motivo de las fiestas de la vegetación y de las procesiones destinadas a pedir lluvias; son danzas que deben conjurar a los dioses y al mismo tiempo causar en los danzantes un estado extático de concepción mágica. La música, el canto, la danza y los arcaicos gestos mágicos que se hacen para desviar el mal y calmar la ira de los demonios divinos forman parte de la religión, son instrumentos de la magia, ceremonias necesarias, realizadas casi siempre al aire libre, en presencia de los dioses. Los pueblos del Nuevo Mundo honran a sus divinidades con himnos rituales, cantan epopeyas heroicas y conjuran y se propician a los muertos. La guerra sagrada, la "guerra florida", comienza y termina con fiestas y ceremonias rituales, seguidas siempre del sacrificio humano, de ese sacrificio mágico que los conquistadores no conocen, porque ellos ya sólo lo ejecutan en forma espiritualizada. Los españoles ven bailar al rey; bailan los sacerdotes, los nobles y los guerreros, hombres y mujeres, alumnos de los templos y ni-

ños; bailan con máscaras de animales (venado, tigre, coyote, etcétera), danzan con serpientes, ataviados de picos de águila y guacamaya; visten plumas de ave para adquirir el poder místico del vuelo; siguen el movimiento de los astros como pájaros giradores (Danza del volador); representan las estrellas, las nubes, la lluvia. Todas esas danzas, que no contienen el menor elemento de diversión o alegría, terminan en un sacrificio sangriento, destinado —como los atributos de las máscaras, como las plumas o cornamentas— a ganarse a los poderes mágicos y obligar a los dioses a cumplir con sus funciones. Son expresión de la vida mágica; indican que toda la existencia gira en torno a la religión y que cada función vital está penetrada por ella. En realidad, los conquistadores mismos están todavía tan cerca de este modo de pensar, que les extraña únicamente la forma; creen que el diablo se ha metido allí para lograr paralelos en su opinión tan torcidos. La diferencia está sólo en la forma de expresión, que nace de este nuevo continente, de esta naturaleza extraña y violenta y también de una tradición de continuidad espiritual que no había tenido contacto alguno con Europa.

El teatro indio, como el de Europa, parte de una vivencia mágica. En la época de la conquista existe en México el teatro sacrificial (Baile del Tun), un teatro sacro; hay representaciones de enfermedades y de su curación, conjuro del milagro efectuado por magia; y hay representaciones zoomorfas, todavía ligadas estrechamente a lo mágico, al lado de comedias primitivas, farsas rudas destinadas a la diversión.

Desde las pinturas y grabados sobre los misterios del cristianismo, que los frailes enseñan a los indios en las iglesias, y desde su gesto representativo, hasta el cuadro vivo y la dramatización no hay sino un paso lógico. Los frailes, y seguramente también los discípulos solícitos, dan muchas veces este paso, sin que pueda hablarse aún de verdadero teatro. Todas las ceremonias religiosas cristianas y la representación teatral de escenas tomadas de la leyenda constituyen una atracción para los paganos y un medio de instrucción para los conversos; la capilla abierta mexicana (un escenario colocado sobre una plataforma) permite que gran número de espectadores asistan a los oficios religiosos; el aspecto más importante es siempre el de la *propaganda fide*.

El espíritu franciscano de los primeros misioneros los lleva a preferir, de acuerdo con la tradición eclesiástica, una transformación lenta y comprensiva. Así, las procesiones del culto religioso indio, con su copal y sus flores, pasan a ser procesiones de fiestas cristianas, con incienso y candelas; la ceremonia del sacrificio sangriento se convierte en ceremonia del sacrificio espiritualizado y en símbolo de la ofrenda. Como ocurrió en los primeros siglos de la Edad Media, durante la cristianización de Europa, los misioneros admiten elementos autóctonos, formas culturales ajenas; conservan fechas arraigadas de fiestas estacionales e incorporan a la nueva fe las mascaradas y danzas rituales. Por detrás de la evidente buena disposición de los indios para recibir el cristianismo, los monjes atisban algo que está fuera de su alcance: el pasado mágico común de la humanidad. Es inevitable que con la evangelización nazca un concepto falso, una mezcla del cristianismo con las ideas paganas de los ritos. Así como las piedras de los templos sirvieron para construir iglesias cristianas, "para que en el mismo lugar en donde Dios ha sido ofendido sea glorificado y alabado", según palabras de Cortés, la superposición de ritos y costumbres origina una extraña mezcla de ambos cultos, con innumerables graduaciones.

Los primeros autos mexicanos —ese raro y fugaz fenómeno de la época híbrida— constituyen una superposición igual a la efectuada en la construcción de iglesias cristianas sobre los cimientos de los templos indios, con sus piedras y esculturas. De este modo los misioneros intentaron sanar la ruptura y evitar la destrucción de lo formado orgánicamente, injertándole una vida extraña e inorgánica. Pero la vitalidad de las raíces autóctonas hace que la flor nueva se adapte en seguida al árbol viejo. De los rasgos indios fundamentales del teatro híbrido y de la ceremonia religiosa y la leyenda cristianas resulta una fusión entre la primitiva representación ritual europea y la ceremonia indígena con su dramática fragmentaria.

EL PRODUCTO DE ESA FUSIÓN tiene su paralelo más cercano en el drama medieval: no es un teatro contemporáneo. El público del Nuevo Mundo, que apenas conoce los principios rudimentarios de un teatro independiente, no es capaz todavía

de entender el teatro refinado, muy desarrollado y cargado de ideas, del barroco español. Es evidente la separación entre esos dos pueblos —el español y el indio— que viven juntos, pero sin formar una nación. Con la conquista comienza para los indios el primitivo teatro ritual en su forma cristiana; por otra parte, los españoles continúan representando en el nuevo continente los autos sacramentales, con toda su complejidad y su refinamiento barrocos, un teatro en su más alto grado de desarrollo. Dos niveles sociales distintos, dos épocas diferentes conviven en un mismo país, y cada una de ellas tiene el teatro que le corresponde. La finalidad y el sentido del teatro indígena pertenecen por completo a la temprana Edad Media europea. La intención de los frailes es enseñar; su único objeto, conservar el carácter eclesiástico y hasta sacro del teatro, a pesar de las desviaciones permitidas; esto es extraño a toda estética dramática, a la forma o al deseo de divertir. Pero tampoco cabe afirmar que se trata de una vuelta al Medioevo: en México el drama religioso no puede permanecer inalterado ni desarrollarse en la misma forma que en Europa; le falta el origen cristiano-litúrgico y la influencia natural del ambiente europeo; adopta los temas bíblicos de la Edad Media europea, resultado de un largo desarrollo, en una época en que esta forma ya había desaparecido desde hacía mucho. Sin desarrollo y sin relación se presentan ahora los dos centros del interés religioso de Europa: la Biblia y los evangelios apócrifos, por una parte, y por otra las leyendas medievales, sin excluir los elementos tomados de la epopeya heroica europea. El culto cristiano viene a superponerse a las ceremonias rituales y litúrgicas de los indios, de las cuales penetran en el teatro elementos extraños a él; pero falta todo desarrollo propio, progresivo. El teatro híbrido nunca llega más allá de la representación de las leyendas de la fe más fáciles de comprender. Como llega un momento en que se interrumpe la incorporación cultural del elemento indio, la transformación europea hacia lo burgués o lo cortesano no es posible; como no existe el ambiente social adecuado, el teatro mexicano no crea pasiones complejas, sino que se limita a misterios elementales y a obras que son una especie de moralidades. El auto sacramental, que en España era un arma contra la herejía reformista, y que con sus abstracciones y alegorías aspiraba

a ser confirmación de la fe, en México sólo era comprensible al español inmigrado, no al indio; no constituye una evolución del teatro mexicano, sino un fenómeno simultáneo a él.

A pesar de las diferencias, el teatro híbrido mexicano tiene más de una analogía con el medieval europeo, probablemente con todo teatro primitivo. En México parece volver a darse la actitud del público medieval iletrado, que quiere que todo acontecimiento tenga su representación detallada y exhaustiva, en forma épica y poco dramática —exigencia ya abandonada desde hacía mucho por el teatro español de ideas, pero que en el siglo xv seguía predominando en el resto de Europa. Pero si esta actitud resurge en México es sólo a causa de las dificultades lingüísticas. El auto mexicano es por su espíritu un drama ritual en su forma más sencilla, y sigue el esquema común a todo teatro primitivo; por otra parte, el influjo del teatro indio, ya más desarrollado, y el de los modelos españoles lo hace menos rígido y algo más complicado. Se trata generalmente de una ópera religiosa, combinación de música, canto, danza y representación, destinada a una interpretación recitativa rítmica con acompañamiento de instrumentos y coros.

EL INFLUJO DEL ELEMENTO INDIO en el teatro mexicano del siglo xvi se manifiesta en diferentes formas. Una de ellas es el realismo del escenario. El escenario indígena de México es mucho más complejo que la primitiva decoración de la Edad Media europea, y esta complejidad pasó al teatro cristiano. Lo que crea la escena no es, como en la Edad Media, la fuerza de imaginación del espectador, sino la imitación artificial, pero fiel, de la realidad; porque la fantasía no desempeña un papel tan importante en el ambiente indígena como en Europa. La actuación en la escena no es ilusión, es realidad. La fantasía escénica del Medievo sólo aparece allí donde hay predominante influencia del elemento español (*Conversión de los cuatro reyes de Tlascalá*). La profusión de árboles reales y artificiales, de flores, aves y mamíferos, de ramas de las cuales cuelgan aves, conejos y otras cosas bonitas y raras, de calles adornadas de rosas, de casas engalanadas y hombres ataviados de plumas, joyas y adornos, todo esto se conservó en el teatro cristiano, aunque con el tiempo la pobreza de las órdenes religiosas y la de los indios derrotados harían necesario sus-

tituir el oro y las joyas por modestas imitaciones. Todo ese esplendor de colorido, esa variedad de vestidos, máscaras y adornos, lo mismo que la música de flautas y matracas mágicas y los bailes, formaban parte del culto y eran instrumentos destinados a producir el éxtasis, elementos inseparables del teatro sacro. (En Europa, cuando el drama se separó de la iglesia, los objetos rituales permanecieron en ella.)

El paraíso cristiano (Motolinía) se presenta en la escena indígena con toda la riqueza del Tlalocan indio: frutas, flores, papagayos, toda clase de animales, "pluma y oro". Del mismo modo reaparecen elementos de las ceremonias rituales en las escenas de la Navidad cristiana (*Adoración de los Reyes*). Persisten la máscara y el disfraz, con su antiguo significado ritual.

Más fuerte aún y más evidente es la presencia del mundo indio en los personajes del drama religioso: una individualización, como la que ocurre en Europa, hubiera significado la renuncia al sentimiento mágico de la vida; para lograrla hubiera sido necesario destruir en la conciencia el orden vital antiguo. Pero tampoco son posibles en México los personajes típicos medievales. En Europa todos los personajes del teatro religioso, hasta los más santos, son el resultado de una larga evolución: las diversas figuras se fueron haciendo más vitales y adoptando rasgos característicos y populares, hasta que el elemento profano acabó por predominar sobre el religioso. Se fueron desarrollando diversos tipos a base ante todo de figuras que, por la ampliación profana de un asunto dado, se colaban en las historias bíblicas: pastores, soldados, sirvientes, esposas, mercaderes de ungüentos, mendigos, ladrones, verdugos, ángeles y diablos. Estas figuras se introducían en el teatro medieval para aligerar un poco el rigor de la historia bíblica; vivos y populares —al estilo europeo—, se mueven, bien perfilados, al lado de las figuras casi siempre hieráticas e inmutables de la Biblia. La mayor parte de tales tipos son completamente extraños a la estructura social del mundo indio; cuando alguno de ellos aparece en los autos mexicanos, está adaptado al nuevo ambiente de los conquistadores o bien recibe el sello de la vida indígena.

El predominio del elemento profano popular sobre el religioso, tal como se produjo en Europa, era imposible en

una colonia que se encontraba bajo la vigilancia de la Iglesia; ni siquiera existía en España. Las figuras del drama cristiano de México no son resultado de una evolución, ni son capaces de ella; como los frailes cuidan que no se aparten del dogma, conservan rígidamente sus ademanes característicos y necesariamente hieráticos. Nunca aparecen los tipos familiares, cercanos e íntimos que viven con el pueblo; son seres dogmáticamente fijados, cuya severidad tiene que conservarse tanto más cuanto que aún no están arraigados firmemente en la fe. Al pueblo no se le permite —al menos en la escena— modelar a los personajes ni jugar con ellos. El indio mismo no puede personificarse en ellos (aunque pronto tratará de hacerlo fuera del teatro); su papel se limita a las figuras secundarias. Antes de que la figura del pueblo pudiera desarrollarse dentro de este marco, ese tipo de dramatización desapareció, cediendo a la línea estilizada del drama barroco español.

Así, las figuras sagradas siguieron siendo rígidas; el diablo era un intruso y la mujer era extraña a la representación ritual. Sin embargo, podemos observar cómo el rey (Herodes) se transforma en el señor de los pueblos indígenas, con cualidades mágicas, esplendor y magnificencia y con todo el ritual acostumbrado de los grandes señores. De la misma manera, los Reyes Magos se identifican evidentemente con los vencidos (*Comedia de los Reyes*), y los pastores se vuelven indios; ciertas figuras secundarias muestran igualmente un influjo indígena. Sin duda, también el elemento cómico tiene sus raíces más bien en el teatro precortesiano que en el español, tanto más cuanto que sirve para disfrazar, como en todas partes, la resistencia contra el destino y la opresión.

Pero donde más se manifiesta la singularidad india del auto mexicano es en el estilo, que conserva fielmente las características de colorido, palabra y sonido que vemos en los libros sagrados, en la poesía indígena y en las crónicas. Estos rasgos se traslucen en la traducción —deliberadamente fiel— de don Francisco del Paso y Troncoso, que conserva todos los giros típicos del lenguaje poético indígena. A pesar de ser obra muchas veces de indios incultos y poco hábiles en la expresión, o bien de hombres cultos que han pasado por escuelas pertenecientes a una cultura distinta, los autos reflejan todavía el lenguaje puro, brillante, complicado y rico en metáforas de

la poesía india, y descubren una sensibilidad de expresión lírica, cuya estilización es producto de un largo desarrollo. Es un lenguaje creado por la vivencia directa y la intuición ingenua, no tocado aún por el pensamiento abstracto. “Lo tengo en el rostro, en el corazón” es más vivo, más imaginativo que “lo entiendo”. “Tienes allí tu cola, tus alas”, en vez de “tu pueblo, tus vasallos” (*Destrucción de Jerusalén*), o “lugar donde se levanta el frío, lugar donde se alza el viento” (*Comedia de los Reyes*), para designar el mísero pesebre del Niño Dios, son expresiones más potentes en fuerza lírica y más cercanas al origen del lenguaje que la designación común. El espíritu de la raza, del lenguaje, del pueblo se impone al contenido extraño que expresa. Hasta en los casos en que el texto tiene un acento marcadamente español (*Invención de la Santa Cruz*) el tono dominante está, sin lugar a dudas, en lo autóctono.

La metáfora, muchas veces brillante, pero ya estilizada, constituye una de las peculiaridades principales del estilo indígena. Toda la poesía precortesiana contiene, como perlas ensartadas, esas metáforas, que son reflejo figurado de la vida, de la actualidad inmediata, en todo lo que brinda de más precioso y bello. Las imágenes de esa poesía casi nunca se refieren a la vida cotidiana; están dentro del estrecho círculo de la vida elevada a lo divino y solemne. Las piedras preciosas, las plumas, los adornos y flores tienen seguramente, al lado del destino evidente, un significado simbólico y mítico. En la poesía indígena hay lamentaciones líricas como la siguiente: “Eran plumas finas de quetzal, y se ajaron y palidieron; eran esmeraldas y se hicieron añicos”; y los autos contienen expresiones semejantes; del Niño Jesús se dice: “Oh piedra preciosa, oh pluma rica, oh fina turquesa, oh ajorca” (*Adoración de los Reyes*); de María: “La señora celestial y hermosa, cierto se aventajaba enteramente a toda la diversidad de vistosas flores, las cenicientas, las amarillas, las bellas flores moradas matizadas; así es, a toda la diversidad de flores hermosas, parecidas a las plumas bermejas [que] allá estaban esparciéndose” (*ibid.*).

Otra característica del estilo poético indio es el orden de las palabras en la oración, distinto del empleado en español: “Ahora, pues, allá en el hoyo, Sabio-Pez Tierra oía. . .” (*Libro del Consejo*); “Pues, como no cuida su ciudad, Roma, que

nosotros, de verdad, con nuestra ciudad, Jerusalén, ciertamente así también lo haremos" (*Destrucción de Jerusalén*).

Es notable el constante empleo del futuro. En el *Libro del Consejo* dice: "Pájaros anidaréis sobre los árboles, sobre los bejucos moraréis, engendraréis, os multiplicaréis sobre las ramas de los árboles. . ."; y en la *Adoración de los Reyes* leemos: "De su raíz se formará enteramente, nacerá, se criará un hombre, generoso caballero, y nacerá, brotará una maravillosa flor." Todas las anotaciones escénicas se dan en esta forma: "Luego asirá una cadena el emperador y a Pilatos atará" (*Destrucción de Jerusalén*).

Otra singularidad: las repetidas interrogaciones. Dice el *Libro del Consejo*: "¿De dónde venís, abuelo nuestro? ¿Visteis verdaderamente la montaña que decís? ¿En dónde está? Yo la veré, la derribaré. ¿En dónde la visteis?" De la misma manera habla don Carlos Chichimecatecotl (Cuevas, *Historia*) en su proceso por idolatría ante la Inquisición: "¿Qué es esta divinidad, cómo es, de dónde vino? ¿Qué es lo que enseñas, qué es lo que nombras?" Y Herodes grita airado en la *Comedia de los Reyes*: "¡Oh gran señor! ¿Acaso desatinas? ¿Qué expresas? ¿Quién es gobernante, quién rey de los judíos sino yo? ¿Acaso ya perecí, ya morí, ya me acabé?" El número de ejemplos de los autos podría aumentarse indefinidamente.

Característica del estilo indígena es también la interminable repetición, reiteración y paralelismo. La cadencia lírica, el ritmo del ensalmo mágico, ligado inseparablemente a la música y a la danza es perceptible por todas partes, desde los libros sagrados hasta esas últimas expresiones puras del mundo indígena. "Bajan hojas del cielo, bajan del cielo arcos floridos" (*Chilam Balam*): esto es danza, aquí están las palabras recitativas rítmicas de un baile, cuya expresión era ya más perfecta que la de la música y la poesía. En todas las frases del *Popol Vuh* resuena este mismo ritmo, la reiteración infinita e impresionante del mismo pensamiento en sinónimos, innumerables como las figuras de una danza o los sonidos del tambor. Se repiten ideas, frases, nombres de dioses y de lugares, verbos y exclamaciones; se dan tesis y antítesis de una simetría inevitable, nacida de la naturaleza y del cuerpo humano, singularidad de toda la poesía sacra primitiva: de la misma manera canta China, se expresa la Biblia misma y la Edda. A pesar

de la comprensible resistencia de la Iglesia contra la forma arcaica y sacra del canto, la costumbre de este ritmo tradicional siguió predominando. Así, en la *Adoración de los Reyes* leemos: "El que está junto, el que está cerca", "Ya por donde quiera se descubrió, llegó, se manifestó y resonó bien tu fama, tu gloria, tu omnipotencia"; en *La viejecita y su nieto*: "Tuve ganas, un capricho, se me antojó", "Sospecho que tú seas el que te los comes. Quizás seas tú el que te los comes." En la *Comedia de los Reyes*, Gaspar repite literalmente lo que el emperador le encargó y el capitán judío repite lo que se le mandó. También esta peculiaridad se fué adaptando al estilo español; lo vemos en el diálogo del *Tlacahuapahualtzli* y en la *Conversión de los cuatro Reyes de Tlascalá*.

El indio, como el hombre de todas las religiones mágicas, efectúa innumerables ceremonias, que encadenan su vida. También en este mundo mágico, ya complicado, ciertas ceremonias siguen siendo necesidad ineludible de la vida, constante conjuro de la desdicha que pudiera sobrevenir si se descubriera el hechizo. Cada dios tiene su fórmula de conjuro, su atributo verbal mágico, y lo mismo cada piedra, animal, planta. El estilo solemne y conjurador de la fórmula todavía es parte de la acción ritual. Aun cuando la fórmula y la ceremonia han perdido ya su sentido y aun cuando la capa alta de la sociedad las ha abandonado, siguen subsistiendo tenazmente. La repetición y la reiteración en cada frase, lo mismo que la frase inicial y la final, constituyen fórmulas de cortesía, que se conservan a pesar de haberse despojado de su más profundo significado. Constantemente nace del fondo religioso de la vida esta forma semipoética y simbólica de las palabras oratorias, cuya riqueza verbal y complicación corresponde al estilo externo e interno de la vida. "Que así sea, se respondió a sus palabras" (*Popol Vuh*); "Que así se haga, oh caballeros honrados" (*Sacrificio de Isaac*).

Fórmulas, interjecciones: "Oh engendrados" (*Popol Vuh*); "Oh el Príncipe Quetzalcóatl, / ah, yo he de traer mis flores" (*Poesía indígena*); "Oh Señores, oh Reyes" (*Adoración de los Reyes*). Las interminables paráfrasis del formulismo antiguo, que expresan ahora ideas extrañas a él, muchas veces hacen penoso el estilo; a través de él se ve que los pensamientos que el autor indio procura expresar a su manera le son extraños.

Abraham amonesta a su hijo (*Sacrificio de Isaac*) en una larga oración, que tiene todo el estilo de las oraciones que dirigen los padres a sus hijos (Clavigero; Sahagún): "No sabemos por cuánto tiempo nos concederá el cielo gozar de la preciosa joya que en ti poseemos; . . . tú procuras vivir con sumo cuidado, pidiendo continuamente a Dios que te ayude. Él te crió y te posee, él es tu Padre, que te ama más que yo." La alocución se hace, como en toda poesía arcaica, en la segunda persona del singular: "Oh tú", "Oh tú, mi amado padre, tú, genitor mío sobre la tierra" (*Sacrificio de Isaac*) o del plural, "Oh vosotros".

La pesadez y la complicación relativamente grande del diálogo escénico, en comparación con el del auto europeo, tienen su origen en esa ceremoniosa cortesía indígena, que en las obras literarias refleja las fórmulas usuales en la vida. "Cuatrocientas veces hacéis desatinar y os burláis de los demás", dice Herodes (*Adoración de los Reyes*), empleando en el auto cristiano el sistema numérico azteca; y del mismo modo: "Mandan besar cuatrocientas veces tus manos y tus pies" (*ibid.*).

Todo el ceremonial indio aparece en los autos cristianos. El complejo y extenso ritual de la religión indígena puede trasplantarse sin dificultad a la religión cristiana; los hombres siguen haciendo sus "grandes reverencias, y besaron la tierra, según costumbre y en señal de paz" (Alvarado Tezozómoc). El rey de la escena mexicana es el rey indio, con todo su ritual y con los escasos restos de su antigua magnificencia, no el europeo. Cuando los aztecas entraban en la sala de la Audiencia, hacían tres reverencias antes de empezar a hablar: "En la primera decían 'señor', en la segunda 'mi señor', en la tercera 'gran señor' (*tlatoani, notlatocaltzin, hueli tlatoani*) y hablaban con voz baja y con la cabeza inclinada. . . ; al despedirse ninguno volvía las espaldas al trono" (Clavigero). Y en los autos vemos: "Tú que sentado estás, oh señor, oh soberano" (*Comedia de los Reyes*); "Oh Señor, oh gran Señor, oh rey" (*Adoración de los Reyes*). Otra fórmula de saludo al rey es: "Pasas con trabajo la vida, oh noble, oh gran señor. Oh Príncipe, oh Herodes, fortalézcante los dioses"; "Padeciste necesidad, pasaste trabajos, oh tú, amado niño" (*Comedia de los Reyes*). La frase "Mancebo, hijo mío venturoso, llegado habéis a vuestra

casa y corte" de Alvarado Tezozómoc corresponde al "Pues de verdad es vuestra casa adonde vinisteis a llegar" de Herodes.

Como los reyes indios reciben "oro y plata y plumas y piedras preciosas y ropas de mantas y algodón, e indios e indias para sacrificar" (Bernal Díaz del Castillo), también el rey de la *Destrucción de Jerusalén* ofrece todas esas cosas en señal de agradecimiento: "Digan, ¿caso quieren ciudades, o por ventura oro, piedras finas, cosas preciosas?" Como el rey —dotado todavía de fuerzas mágicas— profana su santidad si toca el suelo con los pies ("le ponían mantas porque no pisase la tierra", dice Bernal Díaz), los judíos dicen en la *Comedia de los Reyes*: "Que vuestros pies tengáis a bien poner en el suelo, oh vosotros, señores, oh vosotros, reyes."

Estilo, fórmulas, ceremonial se reflejan claramente en los escasos restos que se conservan del teatro híbrido mexicano y comprueban la fuerza de la raíz indígena y su indestructible vitalidad. En todas partes el modo de vida indio está en situación desventajosa, y sin embargo se impone, en grado mucho mayor de lo que se creería a primera vista. Pero las antiguas formas sólo podían continuar si seguían viviendo en el pueblo como creación nueva y propia, y esto no sucedió. El pueblo, aislado, y al mismo tiempo separado de sus fuentes religiosas, ya no crea nada propio. La expresión vital india se irá agotando con el tiempo. El teatro que predominará ya no será europeo, ni será el del culto, sino un teatro español nacido en suelo mexicano; ya no es expresión de la fe, acto ritual, como lo era el teatro indio, sino la discusión de ideas europeas, que sólo paulatinamente encuentran su voz peculiar.