

**Texto y representación en el teatro misionero:
*El sacrificio de Isaac y El juicio final***

OCTAVIO RIVERA

*Centro Nacional de Investigación Teatral
"Rodolfo Usigli" (México)*

En 1974, Fernando Horcasitas publicó la primera parte, de seis que tenía proyectadas y que desgraciadamente no llegó a concluir, de un conjunto de textos dramáticos escritos originalmente en lengua náhuatl. El primer volumen de la obra inconclusa se encuentra constituido por lo que él denominó "teatro misionero antiguo" e incluye obras dramáticas, así como referencias a textos o representaciones teatrales de 1531 a 1768, aproximadamente. Los textos para la escena traducidos y publicados por Horcasitas son siete, y cinco de ellos —de acuerdo con las noticias que dan las fuentes, así como por el detenido análisis de temas y formas lingüísticas y retóricas— podrían ser ubicados, en opinión del investigador, como producciones del siglo xvi.

De este grupo de cinco obras he elegido dos para hablar de las relaciones entre texto y representación en el teatro misionero. Se trata de *El juicio final* (1531-1535?) y de *El sacrificio de Isaac* (1539?) (Horcasitas 561-593 y 185-229 respectivamente).

Ambas obras provienen de manuscritos fechados en 1678, aunque la última es a su vez una copia, realizada en 1760, de un manuscrito de 1678. Las posibles fechas de composición y representación iniciales están separadas por más de un siglo de las fechas señaladas en las copias de las piezas dramáticas. Por ello es posible, también, que las versiones que han llegado hasta nosotros hayan sufrido alteraciones y modificaciones textuales, pro-

ducto, no sólo de copias sucesivas, sino de la forma de representación de las piezas a lo largo del tiempo. Imposible es afirmar, de momento, si alguna de las dos piezas se representaba todavía en el siglo xvii o incluso en el xviii. Sin embargo, sería difícil negarlo, dado que se trata de obras cuyo texto escrito fue necesario conservar. La finalidad, quizá, en el mejor de los casos, fue la de que la copia sirviera como una especie de cuaderno de dirección que orientara a la memoria en el momento de preparar la pieza para la representación dentro de alguna comunidad en lengua náhuatl.

Si más de un siglo después de haber sido concebidas, las piezas continuaban siendo representadas, el hecho no carecería de importancia, en la medida en que no sólo se trataba de dramas que se ligaban a la experiencia viva de las comunidades, sino que conservaban una estética de representación teatral y convenciones (hasta donde se puede observar) que no diferían, en algunos aspectos, de los modos en uso más de cien años atrás, según se verá más adelante. Estas formas de representación facilitaban la comunicación del propósito didáctico, objetivo principal de las piezas del teatro misionero a las que podemos acercarnos.

Con frecuencia, y casi en exclusiva, los estudios dedicados a esta manifestación del arte dramático en Nueva España han insistido en el didactismo de las obras. En términos generales, se señala que el teatro funcionó como un recurso más para la evangelización de los nativos. Mediante dramatizaciones de historias basadas en las Sagradas Escrituras o en relatos hagiográficos, al indio se le mostraban, en principio, dos asuntos: por un lado, la misma Historia Sagrada o relatos cristianos y, por otro, una serie de actitudes convenientes propias de su educación dentro de la nueva doctrina. Al mismo tiempo, el nativo aprendió las convenciones y el manejo de la forma mediante la cual llegaba el mensaje: el teatro.

Con la vista puesta en la accesibilidad del mensaje, en su importancia para la vida terrena presente y futura en la gloria, en la fuerza del discurso ideológico cristiano único e irrefutable, los textos de las piezas misioneras apuntan, casi invariablemente, al seguimiento y la obediencia del decálogo, de la palabra divina de la cual los misioneros son los portadores.

La acción, el lugar, el tiempo y la palabra que se manejan en las obras están pensados de modo que no distraigan ni compliquen la atención en el objetivo. Los recursos de la representación teatral están encaminados hacia el mismo fin: afirmar, por medio de elementos visuales, sonoros y vivos, los principios de la doctrina y la conveniencia de respetarlos.

Las dos piezas que veremos responden a estas ideas. En ellas texto y representación (según las señales que el mismo texto sugiere) contribuyen a materializar la idea y buscan el efecto necesario y la respuesta inmediata al precepto por parte del espectador.

En ambas piezas se recurre a asuntos bíblicos. En *El sacrificio de Isaac* la anécdota es sencilla y se basa en dos pasajes del Génesis. El primero: el lanzamiento de Agar e Ismael al desierto (Génesis 21: 8-11) y el segundo, la prueba de obediencia que exige Dios a Abraham cuando le pide que inmole a Isaac en un monte de la tierra de Moria (Génesis 22: 1-13). En *El juicio final* se recurre al pasaje en donde se habla del fin del mundo. A un lado del propósito didáctico, y en este sentido de lo directo y escueto de la acción, cabe señalar que el hecho de que ambos asuntos estén tomados de las Sagradas Escrituras sugiere un determinado rumbo a la acción dramática y a la trama, pero también marca con austeridad la acción, el trazo de los personajes y sus motivaciones y el escenario de los acontecimientos. Es decir, la narratividad escueta propia de los textos bíblicos es, también, el modelo para la concepción de la pieza dramática. En ambas se integran, al mismo tiempo, ciertos elementos propios de la cultura indígena, en plena transformación, a cuyos miembros se destinaban las piezas. El empleo de las formas retóricas del *huehueltlatolli*, por ejemplo, en *El sacrificio*; o la costumbre de la poligamia, sancionada por los misioneros, en *El juicio*.

Podríamos dividir la acción de *El sacrificio de Isaac* en tres partes, de acuerdo con el objetivo de la pieza: la educación, y la obediencia como resultado de esa educación. La instrucción de Isaac, su seguimiento de los principios de la doctrina se mostrará en tres ámbitos distintos, y de ahí las tres variantes que componen el drama: uno, ante la familia; dos, ante la sociedad; y tres, ante Dios mismo. Junto a la de Isaac, también se expone la obe-

dencia de Abraham, en los mismos ámbitos, al igual que la de Agar, Ismael y Sara, todos ellos personajes de la obra.

El primer grupo de ocho escenas (la división en escenas la he hecho de acuerdo con las entradas y salidas de los personajes) evidencia la preocupación de Sara y Abraham por la educación de su hijo. Si la educación correcta no hubiera sido asimilada por el joven, ello implicaría una desgracia, no sólo para Isaac, sino principalmente para sus propios padres. En el seno de la familia, sin embargo, Isaac se muestra como un modelo de buena educación en la breve escena en que escucha, acepta y agradece a su padre los consejos que le da.

Con esta escena se advierte, por un lado, la educación de Abraham, quien reúne en su discurso las virtudes de la educación indígena, adecuadas ya a los nuevos patrones de conducta, y las de la moral cristiana, y, por otro, la educación de Isaac, que responde, en palabra, a su padre, de acuerdo con las fórmulas nahuas de cortesía y, en acto, ordenando a Agar e Ismael que preparen lo indispensable para el banquete, tal como su padre lo ha solicitado previamente.

Mediante este primer grupo de escenas se expone también la contraparte: la educación que Ismael ha recibido de Agar, su madre. Se subraya, entonces, con signo positivo la educación de Isaac y de modo negativo la de Ismael, ajena a los cuidados con que ha crecido Isaac. Ismael es el ejemplo de la desorientación: invoca a una deidad, y no a Dios, no es capaz de distinguir al demonio, acepta su consejo de desviar a Isaac. Actitudes, todas, compartidas y apoyadas por Agar, celosa de la suerte de Isaac y desconocedora de los preceptos de la doctrina. En familia, Ismael, como Isaac, muestra cuál ha sido su educación.

Durante la escena nueve, ambos personajes ponen en juego su educación y obediencia frente al grupo social. En pleno banquete, Ismael invita a jugar a Isaac, quien se rehúsa. El hecho es observado por Sara, y ella exige a Abraham ponga remedio a la situación y arroje a Agar y a Ismael de la comunidad. Su petición es apoyada por los invitados al banquete. A un lado de la educación de los jóvenes, la escena expone la conducta de los mayores: el grupo formado por Abraham, Sara y los señores, por

un lado, y, por otro, la figura dañina y solitaria de Agar. Una vez que Agar y su hijo han sido condenados al ostracismo, Abraham, Sara e Isaac acceden a un plano superior: Isaac es el ejemplo vivo de la excelente educación de sus padres; ellos, no sólo el tronco de esta educación, sino representantes de este conjunto de virtudes ante el grupo con el cual comparten los mismos principios.

En lo que hace a las actitudes en escena de los personajes, son mínimos los elementos de la representación hasta este momento, atendiendo a lo que el texto sugiere. Por ello llama la atención el cuidado con que se señalan el llanto de Sara y Agar, así como algunas de las actitudes físicas de ellas y de Ismael durante el banquete.

Las razones del llanto de Agar y Sara son distintas. En Sara el llanto es producto de la preocupación cristiana: se inquieta porque duda de que le haya dado a Isaac la educación correcta, ignora si Isaac sabrá proceder de acuerdo con la doctrina; su preocupación se dirige en línea recta al objetivo de la pieza. Las lágrimas de Agar, por el contrario, proceden de que maldice, en principio, su propia suerte y la de su hijo. Son lágrimas que no tienen que ver con virtudes que la comunidad aprecia, sino con el egoísta lamento de un infortunio personal. El llanto de Agar, en este sentido, será continuo: primero por el rechazo de su propia situación, lo que le impide observar los principios que se exaltan en el mundo de la pieza, después, de nuevo, por su propia suerte, cuando nota lo equivocado e irreversible de su conducta, una vez que la comunidad la rechaza. Con la indicación explícita del llanto de Agar se subraya visualmente el sufrimiento y la condena, producto de la desatención de los preceptos religiosos, y en el caso de Sara, el temor al castigo si es que ha fallado en la educación de su hijo.

En la escena del banquete, las didascalias señalan los movimientos de Ismael, Isaac y Agar. Isaac, en palabra y acto, demuestra su educación hacia los invitados: "los besaré" (215), y su rechazo a la propuesta de Ismael: "se alejará algo de la mesa" (217). En tanto Agar e Ismael, humillados públicamente, son obligados a arrodillarse (217).

Conviene insistir en que, probablemente, el manuscrito sea un cuaderno de dirección, en donde al margen de actitudes que no se señalan, quizá por haber sido del dominio público, sí se insiste en otras que, pese a su sencillez, hablan de actitudes clave en el momento de la representación, de imágenes a las que se considera necesario acudir para fijar visualmente las ideas centrales de la obra.

Una vez que los personajes han sido evaluados en sus ámbitos familiar y social, se expondrán al cumplimiento de la orden divina, tercer ámbito del cual se habló más arriba y conclusión climática de la pieza, en tanto supone la obediencia mediante un acto excesivo: Abraham deberá sacrificar a su propio hijo; Isaac, aceptar la muerte. Este último ámbito (escenas 10 a 14) es el más exigente y definitivo: se trata de poner a prueba el amor y la obediencia que se deben a Dios, aun por encima del afecto hacia los hijos y del amor a la vida. Es decir, cumplir con el primer mandamiento. Prueba de la que Abraham e Isaac salen triunfantes, como el mismo relato bíblico expone.

Si vemos la obra como una serie de cuadros que presentan variaciones sobre el tema y que van del ámbito más íntimo, la familia, al más amplio y englobador, Dios (el mundo, el universo), se hace difícil pensar en que la obra esté dividida en dos partes y que ambas se podrían "separar en dos obras independientes", como sugiere Horcasitas (191).

La estructura de la obra, a base de variantes sobre el mismo asunto, parece un recurso propio de este tipo de teatro didáctico, que insiste en el tema y emplea la escena para proponer formas distintas del mismo. Una variante más, empleada en estas piezas, suele ser la de la introducción de un personaje de jerarquía moral elevada, que explica directamente, no sólo el tema de la pieza, sino también el modo en que se deben entender las ideas. Es el caso del Ángel que aparece al principio y al fin de *El sacrificio*.

En cuanto a las acciones físicas de los personajes, en esta última parte —el momento de la ejecución de la orden divina— los personajes, Abraham, Isaac y el Ángel, realizan fielmente lo que indica la palabra:

ISAAC: También véndame los ojos, amado y honrado padre, para que no tenga miedo cuando levantes la espada. Véndame los ojos.

ABRAHAM: Así se hará, querido hijo.

Abraham le vendará los ojos a su hijo. Abraham levantará la espada (225 y 227),

convención teatral que subraya la unidad de acción y la obediencia de Abraham e Isaac al mandato de Dios y que busca eliminar interpretaciones en la representación escénica.

A lo largo del pequeño drama misionero la acción se desarrolla, por lo menos, en dos sitios distintos: la casa de Abraham y la montaña en donde se supone se celebrará el sacrificio. De acuerdo con los ámbitos a que se ha hecho referencia, cada uno posee variantes. Así, en el ámbito familiar, las escenas parecen transcurrir en el espacio vacío del tablado (escenas 1 a 7). Este espacio vacío se adorna con "sillas pequeñas, una mesa y muchas flores" (215) para la escena del banquete, el ámbito social (escena 9), y probablemente permanezca así durante la aparición de Dios Padre en el "cielo" (219) (escenas 10 y 11). El "cielo" quizá sea una plataforma más alta que la del tablado, y su superficie, oculta para el público por una cortina, sólo será visible en el momento en que Dios Padre le habla a Abraham. Por último, el lugar de la acción se completa con una "montaña", sitio de la prueba en el desierto, hacia la cual caminan Abraham y su hijo para el cumplimiento de la orden (233) (escenas 12 y 13).¹ Ambos regresan al tablado una vez que el Ángel detiene el sacrificio.

¹ A propósito de la fiesta de Corpus Christi de 1538, Motolinia describe una de las cuatro montañas que se habían elaborado para adornar el camino de la procesión: "tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto, y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de hierba, flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco; y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiera nacido" (194). Motolinia sigue hablando con detalle de la forma en que estaban compuestas las montañas, arreglo que, es de suponer, fue similar al de las tres montañas "en las cuales se representaron tres

Horcasitas supone, acertadamente, que el "cuadro octavo" (en su propia división de la pieza), es decir, la escena en que se abre el "cielo", se lleva a cabo en una casa superior. Sólo habría que matizar en el sentido de que más que realizarse la escena en este piso superior, el escenario en donde se ha venido desarrollando la obra se amplía para integrar, en una especie de aparición maravillosa, la figura de Dios en escena. Visualmente se mantienen dos espacios distintos: el humano, donde está Abraham, y el divino, donde está Dios. Ninguno de los dos seres ocupa el espacio del otro, aun cuando pueden comunicarse entre sí. Mediante este artificio se establece la diferencia de esferas y se introduce la idea de la aparición de Dios en cualquier momento y lugar. Para la ejecución del sacrificio, Abraham, Isaac y dos criados se trasladan del tablado (de las escenas 1 a 11) a la montaña (de las escenas 12 a 14) y regresan al tablado (escena 14).

Si retomamos la idea de que la pieza presenta variantes de un mismo asunto —el tema de la obediencia, en tres ámbitos—, el escenario manifiesta también las variantes: 1) el escenario vacío; 2) el adorno de la casa; 3) el cielo y la montaña. Cada espacio o conjunto de espacios busca ofrecer un cierto realismo que apun-tala la acción y el tema.

En cuanto al tiempo, cabe señalar que existe una intención de respetar su curso natural. No hay saltos temporales que puedan desorientar al espectador.

El empleo de la música y algún otro efecto sonoro acompaña a la pieza y subraya los cambios de escena según las entradas o salidas de personajes o los distintos ámbitos. El sonido dulce de la flauta se emplea en escenas de intimidad de los personajes, en tanto que la solemnidad del banquete se acentúa con flautas y tambores y la salida del demonio, con los truenos de los cohetes.

autos muy buenos" (213) que se emplearon en las fiestas del Corpus Christi de 1539. Uno de los tres autos fue el del "sacrificio de Abraham" (215). Aun cuando resultara jugoso identificar la referencia de Motolinia con la pieza misionera conservada, *El sacrificio de Isaac*, de momento es útil observar que la montaña que se indica en *El sacrificio de Isaac*, bien pudiera no sólo tener el aspecto de las descritas por el fraile, sino, más aún, que la montaña se utiliza como sitio para la representación, según hemos visto indica Motolinia y apunta el texto dramático misionero.

El *Te deum* y el *Misericordia* que apuntan a lo divino se entonan precisamente para marcar la presencia de lo maravilloso desde el punto de vista cristiano.

En conjunto, los elementos de la representación van estrechamente unidos a los objetivos ideológicos del texto; no alteran el discurso monológico y buscan la verosimilitud que haga accesible el mensaje. Palabra, acción, espacios, decorados están enlazados de modo que eviten significaciones más allá del espíritu de la obra, que alteren la comprensión de la doctrina dentro de un cauce determinado.

El juicio final continúa de manera general la estructura de este tipo de piezas: presentación del tema y, después, el ejemplo vivo: el juicio final a través de la suerte de un individuo; en este caso, lo que le sucede a una mujer adúltera que demasiado tarde entiende lo erróneo de su conducta.

La pieza se inicia con la exposición del asunto doctrinal en boca de las alegorías (conceptos, actitudes) a las cuales se debe remitir el hombre a fin de alcanzar la salvación. El orden en que se presentan las alegorías sugiere el camino del hombre que aspira a la vida eterna: Penitencia, Tiempo, Iglesia, Confesión.

La escena de las alegorías es una advertencia de lo que se debe hacer y no se ha hecho, y se insiste en que probablemente no haya tiempo para cumplir con el proceso, pues este tiempo termina ya y la muerte se hace presente para todo el género humano. La lección de la pieza es terrible. No se duda de que el ser humano vive en el pecado, discurso que se mantiene de principio a fin. Este pecado y la imposibilidad, a causa de la falta de tiempo, para emprender un verdadero arrepentimiento condenan sin remedio al hombre.

El juicio final integra elementos más espectaculares que los de *El sacrificio*, en tanto se acoge no a una historia ya estructurada, sino a una serie de ideas e imágenes en torno a las características del juicio universal: la resurrección de los muertos, el juicio de Dios, la condena o la salvación eternas. Así —y en relación con la poligamia entre los nahuas, que tanto preocupaba a los misioneros—, la joven Lucía no tiene oportunidad para arrepentirse realmente de su pecado. El transcurrir temporal en la pieza es

fundamental: nadie sabe cuándo llegará el día del juicio final, de modo que hay que estar preparado para cualquier momento. Este momento ocurre de pronto, aquí y ahora, y así se le hace sentir al público. Lucía busca lavar su pecado cuando han sonado las trompetas del juicio. El horror y la maravilla de lo desconocido inundan la escena: el cielo, los vivos, los muertos, los ángeles y los demonios aparecen sobre el escenario. La abstracción de la pieza hace necesario introducir al escenario un buen número de objetos simbólicos, cuyo significado se descubre gracias a la palabra de los personajes. La imagen visual del espectáculo se encuentra diseñada de tal forma, que no impida el reconocimiento de seres y objetos que pueblan la escena.

No obstante la complejidad espectacular de la pieza, parece que los espacios escénicos son menos numerosos que en *El sacrificio*. Posiblemente, el escenario se encuentra dividido en dos partes, como se ha visto en *El sacrificio*: una central y otra, oculta por cortinas, más arriba que la primera. Igual que en el caso de *El sacrificio*, la primera de las dos áreas serviría básicamente para la representación de las escenas en la tierra. Es ahí en donde aparece Lucía desgarrada por el pecado, buscando la absolución de su alma; es ahí en donde deambula el Anticristo con el deseo de engañar al hombre, y en este espacio tiene lugar el juicio al que Cristo somete al género humano. El segundo espacio se encuentra más arriba que el primero, y ambos se encuentran comunicados por una escalera por la cual desciende o sube Cristo, acompañado de los ángeles y los justos.

Encuentro improbable, de acuerdo con los datos del texto, que se haya empleado “un escenario triple que consistió de cielo, tierra e infierno” y que “se trató de tres pisos superpuestos” con un anexo para la escena de las alegorías, como sugiere Horcasitas (565-566). En el texto, aunque se menciona el “infierno”, no hay evidencia, ni en las didascalias ni en el diálogo, de que se desarrolle alguna escena en este lugar. Al término del juicio, Jesucristo ordena que los pecadores sean conducidos al infierno (589) y se desplaza con el séquito de ángeles y justos al segundo escenario. Una vez que la primera área ha sido abandonada, tiene lugar la penúltima escena, durante la cual Lucía es conducida al

infierno: "Ahora lo vas a pagar allá en el abismo del infierno", "¡Ándale! Muévete, pues te espera nuestro señor Lucifer" (591). Escena que bien pudo llevarse a cabo, precisamente, en la primera área, que ahora fungiría como camino al infierno. Así, pues, la plataforma vacía puede ser cualquier sitio, según señalen los personajes. La obra insiste en hablar del castigo de los pecadores, pero escénicamente no muestra el sitio del castigo, aunque señala el dolor de los condenados y deja ver a sus verdugos y los instrumentos del castigo. Al parecer, en el teatro novohispano del xvi, según los textos que se conservan, no hay representaciones escénicas explícitas del infierno, sino alusiones por medio del diálogo, demonios que proceden de este mundo y efectos sonoros o secundarios; llamas, por ejemplo, que sugieren a la imaginación el horror del lugar.²

Si la disposición de los espacios corresponde a lo que se ha mencionado, se encontrarían semejanzas en cuanto a algunos elementos del espacio escénico en ambas piezas del teatro misionero novohispano: una primera plataforma, probablemente vacía, sobre la cual se desarrolla la mayor parte de la pieza, la cual puede o no ser definida oralmente como un sitio específico por alguno de los personajes y a la cual pueden introducirse algunos muebles para el desarrollo de alguna acción (el banquete de *El sacrificio*); y una segunda plataforma, más arriba que la primera, que en las piezas representa el cielo, por la cual habla Dios o asciende y desciende a la vista del público. Es importante que la segunda plataforma, o espacio, se encuentre más arriba y permanezca oculta mientras ese espacio no entre en juego en la acción de la pieza. Los textos no hablan de algún tipo de decoración para este segundo espacio.³ En la pieza hay desplazamientos del

² Motolinia, en un texto de la misma época en la que se ubica la composición de *El juicio final*, menciona el infierno de la representación de la predicación de San Francisco a las aves. De la descripción se desprende que los demonios van y vienen del infierno, al que se accede por una puerta. El infierno nunca se describe (215).

³ Hay que pensar, sin embargo, en los espacios para lo maravilloso que aparecen en los *Coloquios* de González de Eslava, por un lado, y, por otro, en las descripciones de Motolinia con motivo de las fiestas antes menciona-

cielo a la tierra una vez que llega el momento del juicio final, que conecta ambos espacios, aunque de ninguna manera los une y hace uno solo. En la tierra, adonde Cristo desciende, se hace la evaluación de vivos y muertos, y desde ahí éstos se dirigen a recibir el premio o el castigo.

La delimitación de estos espacios, físicamente hablando, es muy importante, así como los sitios desde donde se dice el texto y el lugar por el cual aparecen o desaparecen los personajes. Cristo y los ángeles, por ejemplo, descienden del cielo; en cambio el Anticristo aparece directamente en la tierra. Cristo, los ángeles y los justos suben al cielo, en tanto que condenados y demonios desaparecen de la escena, y sólo se escuchan sus gritos de dolor en el infierno.

Las posiciones de los personajes en el escenario son indicadores de la suerte benéfica o adversa que corren. Los justos son colocados por los ángeles a la derecha de Cristo. Los pecadores son arrojados "a empujones" al suelo, a la izquierda de Dios. De este modo parece cumplirse la idea de que las posiciones de los personajes en el teatro religioso hispano del XVI señalan al espectador el valor del personaje. Así, estar arriba a la derecha es positivo y abajo a la izquierda, negativo.

El aspecto de los personajes se basa también en el que sugiere la iconografía cristiana: Cristo lleva la cruz; los justos, coronas de palma; los pecadores son castigados con instrumentos metálicos punzantes y ardientes; el Anticristo lleva la túnica de los condenados.

Objetos, vestuario, posiciones, actitudes, texto despliegan entre sí una serie de relaciones que, unidas en el escenario, componen la imagen visual y textual de la lección. Veamos el caso de la aparición del Anticristo, cuidadosamente distinta de la de Cristo. Si el primero aparece en la escena acompañado de truenos de pólvora, sin haber bajado del cielo, su vestimenta es la de los condenados, y levanta "un dedo de la mano izquierda" (577)

das y la presencia de "cadalsos" (196) con decoraciones: "que no eran poco de ver los cadalsos cuán graciosamente estaban ataviados y enrosados" (196).

para dirigirse a los hombres; confirma así el lado opuesto al de Cristo, quien desciende del cielo en compañía de los ángeles, lleva la cruz del martirio, ordena a los ángeles que están a su servicio que se comuniquen con los hombres y sólo hablará con cada uno de ellos, en particular, en el momento exacto de emitir el veredicto, mientras los ángeles pesan en las balanzas los actos del hombre en cuestión, que los destinarán a la derecha o a la izquierda del señor. En el pecado, los personajes no pueden reconocer los signos del mal, como no lo hace Lucía, como no lo puede hacer Ismael en *El sacrificio*.

El análisis textual de ambas piezas (que observa la intención general de cada una de ellas, el espacio físico que se concibe para su representación, el modo como se emplea para el desarrollo de la acción, la significación de los espacios dentro del mundo que propone, los desplazamientos físicos o actitudes de los personajes sobre el escenario, su aspecto visual, así como el empleo de ciertos objetos en escena), permite identificar la íntima relación que los textos de ambas piezas mantienen respecto de los elementos de la representación. En conjunto, texto y representación deben hacer efectiva la comunicación del mensaje doctrinal y no permitir el surgimiento de significaciones que alteren la idea de la doctrina.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HORCASITAS, FERNANDO. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Primera parte. México: UNAM, 1974.
- MOTOLINIA, FRAY TORIBIO DE. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Georges Baudot. Clásicos Castalia, 144. Madrid: Castalia, 1985.