

# Sacra Impostación

## El teatro evangelizador de José de Anchieta

José Antonio Ramos Arteaga  
*Universidad de La Laguna*  
queroneatfe@hotmail.com

### Palabras clave:

Colonización de América, teatro misionero, indígena, tupí, José de Anchieta.

### Key Words:

American colonization, missionary theater, Indian, Tupi, José de Anchieta.

---

### Resumen:

El teatro evangelizador es, dentro de los subgéneros del teatro religioso, el que realiza una mayor movilización de mitos cristianos debido a su compromiso con la maquinaria colonizadora a través de la conversión indígena. Su finalidad coercitiva se realiza a partir de la pedagogía del «sermón disfrazado», mecanismo que obliga a simplificar la doctrina y a una relativa negociación con la realidad aborigen que desvirtúa en ocasiones lo ortodoxo. Nuestro estudio se acerca a esta puesta en escena a través de la obra de José de Anchieta, evangelizador en Brasil.

### Abstract:

The evangelizing theater is, within the subgenres of religious drama, which makes a greater mobilization of Christian myths because of his commitment to the colonial machinery through indigenous conversion. Its coercive purpose is made from the pedagogy of «sermon in disguise», a mechanism that requires simplifying doctrine and a relative bargain with Aboriginal reality sometimes undermined orthodoxy. Our study approaches this staging by the work of José de Anchieta, missionary in Brazil.

---

«Tupí, or not tupí: that is the question». Con este provocador juego de palabras el poeta brasileño Oswald de Andrade iniciaba en 1928 su *Manifiesto Antropófago*. Esta reivindicación vanguardista del mundo indígena iba acompañada de la censura al mundo misionero: «Contra todas las catequesis», «Contra la verdad de los pueblos misioneros», «Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval», «Contra el padre Vieira», «Contra Anchieta cantando a las once mil vírgenes del cielo en la tierra de Iracema». El *éxPLICIT* final recupera el nombre primitivo de Sao Paulo (Piratininga) y fecha el documento con una última provocación: «Año 374 de la deglución del Obispo Sardinha». Este obispo fue devorado por los indios caetés en 1556. El objetivo de Andrade era situar en el centro de la reflexión artística la denuncia contra el eurocentrismo (representado por estos misioneros que, tradicionalmente, inauguran la literatura brasileña) y recuperar bajo el nombre genérico de «Tupí» una lectura indígena de la historia del Brasil. Y será la antropofagia, en su calidad de signo de otredad, el elemento que articule estos dos aspectos.

El canibalismo practicado por algunos pueblos de América (con carácter ritual y parte de la economía simbólica de la guerra) siempre fue presentado en las primeras fuentes cronísticas y religiosas como síntoma de la inferioridad ontológica del indígena, cuando no de su naturaleza bestial.<sup>1</sup> Esta distorsión interesada no sólo sobrevivió al primer momento de la colonización, atraviesa toda la recuperación nacionalista del pasado en el siglo XIX y XX. En Brasil, el movimiento indianista intentará escamotear la realidad caníbal en su construcción nacional:

El indianismo expresaba una tradición frente a lo portugués y, hasta cierto punto, la tensión local del nacionalismo brasileño con el diseño (neo) colonial y global en el que se insertaba. Asimismo, el buen salvaje del

---

<sup>1</sup> El estudio de la función que el canibalismo tenía en estas sociedades sigue siendo una cuestión abierta. Las explicaciones indígenas sobre ello las conocemos por la mediación letrada del cronista o el misionero. Los antropólogos actuales manejan una noción compleja de la práctica en la que intervienen el mundo de las creencias mágico-religiosas, las razones ecológicas, las económicas, las territoriales. Véase Dos Santos, 1997, 43-53.



indianismo alegoriza la génesis idealizada de la nación, producto imaginario de alianzas sociales fundadas en el mestizaje. Frecuentemente se olvida, sin embargo, que ese *buen salvaje* es parte de una economía maniquea y ambivalente en la cual el caníbal aparece como suplemento de la edulcoración romántica de la violencia fundacional o como subrogado de la alteridad étnica. El indianismo brasileño indianizó la cultura con un gesto históricamente paradójico: en primer lugar, los pueblos indígenas fueron y eran desposeídos y exterminados mientras se levantaban los monumentos de su conmemoración. En segundo lugar, el procedimiento de nombrar la *nación salvaje* ocurrió a expensas de la memoria de la violencia colonial, cuyo olvido requería el relato nacional. El amor o la devoción indígena son los dispositivos sincretistas por los cuales se imagina la resolución de los conflictos de la colonialidad y la inserción /disolución idílica de la heterogeneidad en la matriz nacional luso-brasileña. [Jáuregui, 2008:35]

Esa «matriz nacional» intentaba compaginar dos tiempos antitéticos: el tiempo mítico del que hace surgir al indio; el tiempo histórico fundacional de los colonos y misioneros. En esta recreación de un primer momento brasílico (diferente del indio y el colono; ¿suma de ellos?) la lectura de los textos misioneros supone algo más que la recuperación filológica de unos textos de calidad desigual: es el palimpsesto necesario de una comunidad que se quiere ver mestiza, el primer testimonio de una anacrónica voluntad nacional que se descubre ya en las primeras obras escritas en este territorio. La idea de una literatura nacional desde los primeros textos misioneros o la búsqueda entre ellos de elementos propios son, todavía, motivo de ansiedad académica.<sup>2</sup>

En este contexto la mirada sobre la producción misionera, en especial el teatro, se vuelve muy problemática. Como instrumento de conquista el teatro jugó un papel muy importante: tanto en su versión civil

---

<sup>2</sup> Este palimpsesto que se inscribe en el cuerpo del indio con finalidad lectora no es un proceso híbrido simétrico. El que intenta leer sin permitir ser leído es el colono; así, el cuerpo colonial nace de un mapa conceptual deudor de las tradiciones discursivas europeas. La máquina semiótica funcionará con dos velocidades: la primera es crear un sujeto indígena de gran densidad significativa (hibridación de discursos que se acumulan o se combinan sobre el cuerpo aborigen: religiosos, geográficos, literarios, médicos, jurídicos, preantropológicos, iconográficos). El segundo tiempo de la máquina es consecuencia del primero: la acumulación o combinación de discursos no ayuda al conocimiento del sujeto como otro, sino a su efecto opuesto, su opacidad como el Otro. Véase Ramos Arteaga, 2009:283-292.

(legitimación de los símbolos del nuevo poder), como, especialmente, en su versión religiosa, la producción dramática del primer período colonial reúne en un haz, muy difícil de desbrozar en ocasiones, las aspiraciones ecuménicas y la rapiña territorial, los fantasmas colectivos europeos y el extrañamiento indígena, la imposición religiosa católica y los sincretismos deformadores, la realidad rural resistente y las nuevas urbes burocráticas asimiladoras, las órdenes misioneras y el clero regular. Estas son algunas de las tensiones que estos textos teatrales contienen. Pero, aparte de este papel propagandístico, el teatro evangelizador abrió el teatro religioso a una batería novedosa de temas y figuras desconocida en el teatro europeo, problemáticas desfasadas en la discusión teológica que el sujeto americano resucita (hay que recordar los numerosos debates sobre la «humanidad» del indio, las ambiguas ideas del indio como pagano, como cristiano que ignora su verdadera fe, como hereje o salvaje, en fin, como eterno niño).

Nuestro trabajo dedicado a la producción dramática de uno de estos primeros (o el primer) escritores del Brasil, José de Anchieta, Beato, intentará desbrozar algunas de estas tensiones (en concreto la inscripción forzada de la imaginería cristiana en las creencias indígena), situar su obra en el contexto misionero continental, en general, y el jesuítico, en particular; por último, la opacidad significativa resultante (principal escollo para calificar en sentido estricto de teatro «indigenista» a estas representaciones).

Si estas confluencias y solapamientos señalados oscurecen muchas veces el acercamiento crítico a estos textos, tenemos que añadir un problema de calado similar: la evangelización no fue igual en toda la América iberoamericana y no siguió los mismos ritmos. Por un lado tenemos las grandes zonas imperiales precolombinas (zona andina y centroamericana); por otro, las comunidades pequeñas y los pueblos nómadas y seminómadas. No es su discriminación una mera cuestión de estabilidad territorial o cantidad poblacional. Conlleva, a su vez, una interpretación de esos pueblos: las zonas imperiales con un desarrollo tecnológico mayor y estructuras socio-económicas complejas serán



entendidas como cercanas al modelo europeo (tienen religión, tienen leyes, tienen rey. O Fe, Ley, Rey como sintéticamente se definían). Las otras (y Brasil es el más claro ejemplo) estarán siempre en la frontera de una bestialidad adánica<sup>3</sup> o demoníaca, según convenga: «Calificar a un pueblo de antropófago es marcarlo con el signo más radical de «otredad», por lo cual no es sorprendente que se haya atribuido esta práctica a diversas tribus indígenas de las Américas, con o sin derecho, desde las primeras cartas de Colón» [Rich Greer, 2004: 161]

A este factor geográfico tenemos que añadir el temporal. Según Borobio [1992] la evangelización estaría dividida en cinco grandes periodos: la etapa de experimentación (1493-1524), la de ocupación (1524-1573), la de las grandes áreas misionales (1573-1650), la de las áreas complementarias (1700-1767) y, finalmente, la etapa de replanteamiento misional (1768-1824). Como toda caracterización generalista hay excepciones que se escapan a esta descripción (la labor jesuita desde la costa de Brasil al interior de Paraguay solapa alguno de estos momentos), pero ayuda a entender que el estudio del teatro evangelizador (que se irá agotando cuando su función aculturizadora pierda sentido) hay que situarla en las claves de una colonización continental y no sólo de afán misional. De cualquier modo, en la selección de testimonios reunidos por Gamba [1992] o la reciente edición de Schmidt-Riese [2010] podemos apreciar que las fronteras entre instrumentos de la evangelización e imposición colonial (en su construcción jurídica, económica o sociológica) son como escribe el último autor «borrosas».

En este sentido, las zonas que han contado con una mayor tradición crítica se corresponden con estas áreas mesoamericanas y andina en las que las órdenes misioneras solaparon la tradición religiosa europea con

---

<sup>3</sup> Mello e Souza [2003: 30]: «In 1555 Father José de Anchieta, the “gentle evangelizer of our jungles”, practically compared himself to a veterinarian. Serving as a doctor and bleeder, he describes his treatment of indigenous people’s illnesses: “Laying on plasters, raising stermuns, and other art of horse doctors that were necessary for those brutes, namely, for the Indian’s”»



representaciones sagradas y lúdicas indígenas precolombinas (que son interpretadas interesadamente como representaciones teatrales o parateatrales). El teatro náhuatl novohispano<sup>4</sup> representa una muestra valiosa de estas creaciones catequistas y sirven como modelo para caracterizar el teatro evangelizador en general: la conversión a la nueva fe y rechazo a las creencias propias como objetivo, la ejemplificación visual como recurso, el uso del espacio natural y las antesalas del espacio sacro como escenografía, la mezcla de lenguas (indígenas, europeas) como aglutinante comunitario, actores indígenas, utilización de la danza y la música junto con elementos iconográficos autóctonos como elementos para la asimilación del mensaje, participación directa del público o referencia a hechos contemporáneos como instrumento de integración de lo sacro y lo profano en un mismo plano. Estas obras nacen del bagaje espectacular religioso europeo pero se enfrenta a un público que asiste por primera vez al despliegue de esta teogonía. La mixtura en un mismo espectáculo de episodios escatológicos del Cristianismo (la caída de la Humanidad, los tiempos apocalípticos, la Eucaristía) con tradiciones más domésticas (hagiografías, historias populares) es una de las principales críticas que algunos eclesiásticos hicieron a esta herramienta de adoctrinamiento: la deriva hacia formas sincréticas no sólo en el espectáculo sino en el dogma eran inevitables, por mucho que gran parte de las obras terminaran con un exordio tan eficaz que numerosas fueron las conversiones y bautizos (o con «entusiasmo» como citan muchas fuentes religiosas contemporáneas).

Este sucinto panorama del teatro evangelizador, sin embargo, no es totalmente válido para el área tupí-guaraní. La evangelización de Brasil (y Paraguay), asumida casi exclusivamente por la orden jesuítica, estará

---

<sup>4</sup> Utilizo el clásico estudio de Horcasitas [1974] sobre el teatro en náhuatl en Nueva España. La selección de textos y el esfuerzo arqueológico de reconstrucción de los elementos espectaculares que acompañaron al texto (contrastando fuentes y aventurando hipótesis) sigue siendo un referente imprescindible. Algunas de las tensiones señaladas proviene de la lectura de estas obras. Para el área tupí-guaraní puede consultarse el estudio de Rela [1990].



marcada por dos hechos diferenciales con respecto a otras zonas americanas: por un lado, la población aborígen tupinambá «hablaban tupí; no conocían el uso de los metales y la escritura; eran sociedades sin estado, apenas con jefatura en momentos de guerra; había constantes guerras entre ellos; eran seminómadas, antropófagos, polígamos, etc.» [Dos Santos, 1997: 31] Por otro, la maquinaria misionera jesuítica poseía características propias frente a las misiones realizadas por las demás órdenes en el continente. Con respecto a la realidad indígena, por ejemplo, la actitud del misionero jesuita fue ambigua: si algunas relaciones e informes marcan este estado como «tabula rasa» favorable en la que inscribir el dogma, otros testimonios no dejan de expresar su desesperanza ante la imposibilidad de inculcarles la doctrina. Además, en nuestro caso concreto, la diferencia entre indígenas costeros/indígenas serranos hacía más difícil la labor, pues mientras los primeros por el contacto permanente con los europeos adoptaban rápidamente sus «vicios», los otros rechazaban cualquier intento bienintencionado de contacto (las cartas de Anchieta son, en ese sentido, un ejemplo de dicha ambigüedad).

Pero fue quizás la disonancia entre la teoría misional jesuita y la práctica cotidiana en el mundo tupí lo que mejor queda reflejado en el corpus teatral anchetiano que estudiaremos. La orden de Ignacio de Loyola es, en este momento, una recién llegada al panorama católico (aprobada por Paulo III en 1540). Mas su compromiso con la Contrarreforma y el intenso proyecto pedagógico que la caracterizó haría que pronto fuera considerada indispensable en ámbitos distintos al meramente eclesiástico. De la Flor [2009: 251] realiza una apretada síntesis de la elevación y caída de la orden que refleja muy bien esta vocación extrarreligiosa:

Aquellos antiguos pacientes constructores de una «telaraña» discursiva que habían teologizado la política y politizado la teología, comunicándoles a ambas una tensión mitopoética sin parangón en la historia de la hermenéutica y de las «maneras de hacer mundo» y construir representaciones del mismo, acaban siendo bruscamente desposeídos de su señorío simbólico y de su autoridad hermenéutica, y es en calidad de



educadores y de transmisores de una determinada manera de leer el mundo, por lo que son en realidad ahora rechazados, concluyendo en una simbólica expulsión y diáspora sus largos días de connivencia con los aparatos ideológicos del Estado, que por entonces se apresta a tener a otros servidores intelectuales.

La evangelización de Brasil por los jesuitas (que llegaron con el primer gobernador General, Tomé de Souza, hasta su expulsión por el marqués de Pombal en el siglo XVIII) responde a esa anuencia primera entre Estado-Orden [Castro Bruneto, 2001]. El teatro de Anchieta reflejará también en algunas de sus obras este vaivén político-religioso. Pero antes de adentrarnos en su producción nos gustaría destacar, brevemente, el papel que jugó el teatro en el programa pedagógico jesuítico [González Gutiérrez, 1997: 51-62].

El Colegio (tanto seglar como para hermanos de la Orden) es el núcleo vertebrador del proyecto jesuítico. Su pedagogía fomentaba lo que hoy en día llamaríamos «participación en el aula»: la composición, el debate público en el aula, la declamación. De ahí que el teatro, como recurso performativo de estas técnicas de expresión, tuviera ese éxito en los colegios de la orden. Pero no sólo se refuerzan los saberes disciplinarios vinculados a la lengua latina (gramática, oratoria, dialéctica), a su vez son, en feliz y exacta expresión, «sermones disfrazados» que consolidaban lo dogmático en el público escolar y en los invitados a estas celebraciones. No es este el lugar para discutir las fuentes de este teatro (el teatro medieval, los autos de Gil Vicente, el teatro universitario, la dramaturgia popular), pero no podemos olvidar alguna de las características que reproduce el teatro de Anchieta: la estructura en tres partes (una introducción prologal que desgana el motivo central de la obra, la obra en sí, un colofón muchas veces festivo de celebración), espacios remozados para su uso escénico (atrios, patios de la escuela, aulas), episodios musicales, corales y danzas (especialmente protagonizados por niños), el debate de ideas y doctrinas como eje de la tensión escénica, episodios bíblicos y hagiográficos a modo de repertorio, una llamativa maquinaria escenográfica, finalmente, la





alegoría como procedimiento básico de construcción discursiva [Menéndez Peláez, 1995]. Educado en el Colegio de Coímbra, José de Anchieta desembarcará en Brasil con este bagaje dramaturgico que aprovechará de manera muy distinta a la aprendida y vista en sus años de estudiante.

El acercamiento a una figura como la del Padre Anchieta no es fácil. Independientemente del contexto apostólico de su biografía, su labor artística se mueve en el movedizo campo de la obra puesta al servicio de un ideario férreo con claro contenido combativo. Esto lo sitúa en un cruce problemático entre la comprensión de la realidad indígena y colonial, por un lado; y la violencia salvífica que alimenta la puesta en escena de su discurso, por otro. Englobamos con esta rápida pincelada gran parte de su producción, no sólo la teatral. Pues pocos corpus tan heterogéneos conservamos de un misionero: cartas, informes, textos latinos, cancioneros espirituales en romance, poemas épicos, himnos, textos dramáticos. Si bien no en todos aparece el mundo indígena, si hay en todos ellos ese cruce problemático del que hablábamos antes entre su circunstancia vital en un mundo sólo esbozado y la necesidad imperiosa de ganarlo/construirlo a mayor gloria de Dios.<sup>5</sup>

Frente a otros jesuitas posteriores más imbuidos de pensamiento utópico [Armani, 1982] Anchieta pertenece a ese primer grupo de celosos misioneros que inaugura los primeros pasos de la colonia en el Nuevo Mundo: llegó a Brasil diecinueve años después de que lo hicieran los primeros colonos (1532), fue rehén de los indios durante una escaramuza diplomática, fundó o colaboró en la fundación de algunos de los primeros asentamientos y colegios, aprendió la lengua tupí y la difundió con la ayuda de gramáticas y composiciones, alcanzó nombramientos de cierto peso en la

---

<sup>5</sup> La bibliografía luso-española sobre nuestro autor es ingente. Tanto desde el campo de la investigación histórica, antropológica y literaria, como desde el ámbito estrictamente pastoral, los encuentros sobre la obra y figura del misionero no han dejado de abrir nuevas líneas de interpretación sobre su obra. Dos congresos organizados en ambas orillas para celebrar el IV Centenario han sido fundamentales a la hora de remozar los estudios anchetianos: González [2004] y [1998]. Muchas de las reflexiones y discusiones suscitadas en las ponencias y debates permean este trabajo.



vida de las Capitanías, en fin, hasta su muerte, cuarenta y cuatro años después de su llegada, todo su esfuerzo se centró en atraer al ámbito euro-cristiano a la masa indígena y evitar que los europeos de la colonia olvidaran sus raíces en contacto con ese mundo extraño que era América.<sup>6</sup>

El corpus teatral de Anchieta consta de doce obras («dentro de un único manuscrito contemporáneo, pertenente ao Arquivo Romano da Companhia de Jesus, ARSI, sob a sigla Opp. NN. 24, Opuscula poética Nostrorum nº 24» en la descripción de Cardoso<sup>7</sup>) que abarcan un período entre aproximadamente 1561 y el año de su muerte en 1597: *La Predicación Universal*, *Diálogo de Pedro Dias, mártir*, *Auto de San Sebastián* (fragmento del acto IV), *En la aldea de Guaraparim*, *En la fiesta de San Lorenzo*, *Recibimiento del padre Maçal Beliarte*, *El auto de Santa Úrsula*, *Auto del día de la Asunción en Reritiba*, *Recibimiento del padre Simões Pereira*, *Auto de San Mauricio* o *En la villa de Vitoria*, *Recibimiento del padre Marcos da Costa*, *Auto de la visitación a Santa Isabel*. Los diferentes intentos de establecer una cronología fiable de muchas de ellas topan con las circunstancias de su difusión: representadas en distintos puntos geográficos y celebraciones o recicladas algunas partes en distintas obras (ampliando o menguándolas), es con la ayuda de los testigos que, en ocasiones, describen el acto lo que permite establecer términos temporales aproximados.

No sólo la cronología es un problema: la adscripción tipológica de su producción resulta en gran medida problemática. A pesar de que los títulos parecen indicar tres posibles tipos, a saber, obras de recepción pastoral, obras catequistas, y una obra de carácter político-religioso (*En la villa de*

---

<sup>6</sup> El hecho de que Anchieta naciera en Tenerife (Islas Canarias) en la primera generación posterior a la conquista castellano-señorial ha permitido apuntar a una sensibilidad especial del misionero hacia el indígena (teniendo en cuenta que convivió con la población aborigen guanche de La Laguna en su primera juventud). Su obra, en tal sentido, no ayuda a esclarecerlo. Brito [1992] ha establecido una comparación de carácter literario entre la dramaturgia de recibimiento de Anchieta y la de otro autor canario contemporáneo, el escritor Cairasco de Figueroa.

<sup>7</sup> La edición de Cardoso [1977] puede parangonarse en esfuerzo a lo señalado anteriormente para la de Horcasitas del teatro náhuatl. Las citas de las obras, la traducción de los términos indígenas y algunas informaciones contextuales son tomadas de dicha edición.



Vitoria), la presencia en ellas del mundo indígena, o su ausencia, es la que estructurará los fines dramáticos de Anchieta [Hernández, 2004: 81-117]. Una propuesta metodológica de partida para el análisis de los mitos bíblicos en estas obras sería la división en tres grupos: las dirigidas prioritariamente al mundo indígena, las dirigidas a indios y colonos, las dirigidas prioritariamente al colono. Los solapamientos puntuales entre un grupo y los otros serán inevitables por cuanto desconocemos la composición real del público en cada momento. Ahora bien, aquellas en las que la manipulación del mito cristiano con la finalidad de convertir al tupí son muy diferentes a las que usan el mito cristiano para reforzar la fe del colono. Lo siguiente abordará principalmente aquellas obras en las que Anchieta priorizó los mecanismos de la conversión.<sup>8</sup>

El proceso de aculturación emprendido por la labor catequista de Anchieta comienza violando las percepciones animistas indígenas para insertarlas en un paradigma semántico ortodoxo: si Tupa ‘trueno’ es Dios, Tupansy ‘madre del trueno’ la Madre de Dios, Añanga ‘espíritu peligroso’ es el Diablo, Anga ‘espíritu de los antepasados’ es el alma. Este procedimiento de aparente traducción supone desde un principio una ruptura entre el mundo natural en el que son percibidas estas nociones por el indio y el artefacto conceptual que maneja Anchieta. La creación de nombres compuestos denigratorios para los ayudantes malignos es otro rasgo de control lingüístico-simbólico del evangelizador:

Iporausúba katu / Misericórdia é o teor  
Tupansy, Santa María, /da mãe de Jesus, María:  
Emonánamo, asausu, / amá-la é uma tirania  
Sesé guiñemoryryia. /submeto-me ao seu amor.  
(vv. 54-57, *En la aldea de Guaraparim*)

---

<sup>8</sup> *La Predicación Universal, En la aldea de Guaraparim, En la fiesta de San Lorenzo, Auto del día de la Asunción, Recibimiento del padre Marçal Beliarte, Recibimiento del padre Simoes Pereira.*



Otra herramienta de especial eficacia será la incorporación de la danza y la música interpretada por niños. Anchieta, perspicaz observador de las costumbres autóctonas, solapa sobre la función ritual, la celebración lúdica. El que sean niños los que protagonicen estos actos en sus obras a modo de clausura feliz de la lucha catequista contra el Mal, indican claramente que es el niño indígena (asimilado por la obra educativa jesuítica) el que simboliza el triunfo de una fe a la que sus padres o sus comunidades se muestran, muchas veces, reacios:

Eu ja não quero o pecado,  
amo a Jesus, meu patrão:  
bem dentro do coração  
que ele me guarde a seu lado  
(vv. 278-281, *Recibimiento al Padre Marçal Beliarde*)

La aparición de los ángeles guardianes de la aldea como protectores ante los demonios suele ser anunciado por una descripción zoomórfica: semejan grandes aves de la zona, posiblemente por el uso en el vestuario de plumas («Olha, parece urutaú...»), ‘ave nocturna de rapiña’). Inmediatamente adoptan el registro militar de su función protectora. Estos ángeles, junto a los santos (Mauricio, Sebastián, Lorenzo), asumen tal rol bélico no tanto para la protección espiritual de los aldeanos (aunque Anchieta insista en ese mensaje), sino como aviso de que el cielo cristiano está mejor pertrechado frente una comunidad indígena muy apegada a la guerra intergrupala. Estos personajes no sólo se expresan como capitanes de tropa, también actúan como tales cuando se enfrentan cuerpo a cuerpo con los demonios indígenas (no debemos olvidar que los santos citados, mártires, provienen del mundo militar romano o que muchas representaciones iconográficas de ángeles como San Miguel destacan por sus armaduras). Tras vencer a los diablos, se dirige el ángel a los indios espectadores de la aldea:

Alegrai-vos,  
Filhos meus, e levantai-vos!  
Para proteger-vos, eu



Aquí estou; vim do céu!  
Ao pé de mim ajuntai-vos:  
Dou-vos todo auxílio meu!  
(vv. 393-398, *La Predicación Universal*)

Las mujeres apenas aparecen en el teatro de Anchieta dirigido a la conversión (el dedicado a Santa Úrsula y las reliquias de la once mil vírgenes son una excepción). La opinión negativa sobre la mujer aparece en los términos habituales de la misoginia europea: tienen poca constancia, son de débil razonamiento, vehículo de la lujuria. Sin embargo hay un tipo de mujer que protagoniza los peores ataques del jesuita: la vieja. Aunque se ha intentado rastrear en la elaboración de su imagen por Anchieta un origen europeo (Celestina, las viejas vicentinas, las de las farsas), esta vieja hechicera responde al modelo real de las ancianas tupíes, encargadas de preparar con su masticación el *cauin*, la bebida de las reuniones y que producía la embriaguez ritual que el misionero combate reiteradamente. En este teatro lo viejo rara vez está cargado de los dones supuestos de la senectud (salvo en *En la villa de Vitoria*, pero ya hemos señalado que no es una obra catequista):

As velhas são más fato  
Fazendo suas magias  
Exaltam as fantasias  
Lançam a Deus desacato,  
E a mim enchem de honrarías  
(vv. 96-100, *Predicación Universal*, habla un diablo)

Lo viejo remite a las costumbres que se quieren desarraigar, a la memoria de la vida anterior al colono. Esta concepción nos lleva a uno de los temas centrales de la escatología misionera: la pugna entre la ley vieja/ley nueva y su variante la ley natural/la ley divinal.

Vivemos como selvagens,  
Somos filhos da floresta:  
Viemos a saudar-te em festa  
Dexamos libertinagens.



(vv. 47-48, *Auto de la Ascensión*)

La posición de Anchieta es la defensa de un binomio paradójico (argucia conceptual que nuestro autor simplifica a los ojos del indio): la ley divinal y la ley nueva aúnan la noción religiosa de un poder cristiano y la nueva situación temporal del colonialismo. La ley natural (en principio no negativa) y la ley vieja se relacionan con las costumbres y el estado que se pretende erradicar. Los mecanismos para esa redención extirpadora de lo anterior serán el bautismo y la confesión:

Eles mentem, os malditos:  
O padre me batizou.  
Depús os vicios proscritos,  
Seguindo os sagrados ritos:  
Batizado, cristão sou!

(vv. 503-507, *En la aldea de Guaraparim*)

Não! Somente os confessados,  
Mesmo muitos perdodaos,  
Deus os toma como seus.

(vv. 409-411, *En la aldea de Guaraparim*)

Entre esas costumbres que Anchieta expone con escándalo están prácticas de cierta complejidad simbólica como tatuarse («tingir-se de vermelho»), o decorarse con plumas («emplumar-se»), actividades como fumar, danzar, beber o luchar y rituales como devorar al enemigo (exo-antropofagia justiciera-bélica). Todas aparecen mezcladas en boca de los demonios, unos demonios que pese a tener nombres parlantes son continuamente superpuestos al panteón maléfico católico (Satanás, Lucifer, «la serpiente antigua»). Tal vez sea esta la mejor creación del teatro de Anchieta: su demonología.

Los principales diablos de nuestro autor (que repiten su presencia en distintas obras y/o mantienen un mismo patrón de comportamiento y lenguaje) provienen del contexto tupí. Las escasas veces que el Mal es personificado en las tradicionales figuras de Satanás y Lucifer será en las obras cuyo destinatarios principales o exclusivos son los colonos europeos.



En estos casos, la figura resulta grotesca, de escaso relieve escénico, casi cómica. Muy distinto será el tratamiento que Anchieta dará al demonio indígena.

Varios elementos destacan en la caracterización dramática de este diablo: sus nombres bien aluden a enemigos presentes en la memoria de la comunidad-público de la obra (Guajara), bien a rasgos ctónicos, zoomórficos o antropomorfos (cuando no humorísticos) cercanos a la iconografía demoniaca (Tatapitera ‘Sopra-fogo’, Caumonda ‘Lãdrao-de-Vinho’); en su histrionismo verbal (gritos de guerra, declaraciones altisonantes, provocaciones a los representantes de lo sagrado y al público) todas las señas de identidad aborígenes desplegadas se reflejan en un espejo deformante:

Enraivar, andar matando  
E comendo prisioneiros,  
E viver se amancebando  
E adulterios espiando,  
Não o deixem meus terreiros  
Para tal  
Vivo ao lado do pessoal  
Fazendo-me acreditar.  
Os tais padres afinal  
Vêm agora me expulsar,  
Pregando a lei divinal.

(vv. 37-47, *En la fiesta de San Lorenzo*)

La estructuración de sus intervenciones en un formato semejante a la homilía en clave pagana, cuando no como controversia escolar, recuerda al teatro de los colegios jesuíticos; las continuas alusiones a su poderío territorial (nombres de pueblos, ríos, zonas costeras y serranas) cumplen doble función puesto que ayuda a situar las amplias coordenadas de la acción catequista, por un lado, y, por otro, refuerza una de las estrategias fundamentales de la catequesis: aglutinar en «aldeamientos» (células espirituales y, a su vez, económicas de la colonización) a esta población seminómada a partir de la demonización del espacio no-colonizado:



Infesto Moçupiroca,  
Jequei, Guatapitiba,  
Niteroi, o Paraiba,  
Guajajó, Carijó-oca,  
Pacucaia, Araçatiba.

(vv. 126-131, *En la fiesta de San Lorenzo*)

Pero el demonio de Anchieta también funciona como síntoma de la maquinaria lectora con la que el misionero intenta traducir al indio; traducción que como indicábamos antes se construye principalmente por medio de una densidad sígnica que rara vez proviene de la experiencia in situ del evangelizador sino que se alimenta de su cultura libresca («As for the second type of Antipodes, those with their feet turned backwards, these are to be found in the figure of the Curupia, a type of demon first recorded in 1560 by José de Anchieta, who are situated in Brazil», Mason, 1990, p.127). De ahí que sus diablos tupíes no sólo recuerden al público la «vieja vida» y nuestras «leyes», también intenten robar almas para el infierno, mantengan discusiones dogmáticas sobre el matrimonio, los pecados, el bautismo o la confesión a modo de debate eclesiástico. También que aparezcan vinculados a los herejes europeos (como Lutero o Calvino), e incluso a la cósmica batalla de Dios contra Lucifer. Pero será en los duelos verbales entre los demonios y los representantes celestiales en los que encontramos la mejor ilustración de este mecanismo de apropiación y manipulación cultural: los demonios al no poder convencer a los espectadores indios para que vuelvan al orden antiguo, denuncian a estos ante el ángel o los santos, acusándolos de practicar en secreto las costumbres y ritos tradicionales [Ramos Arteaga, 2008: 35-53]. En otras palabras, la terrible figura del converso, de raíz europea, que parece contaminar ya esta nueva tierra apenas cristianizada:

Isso! Só está na boca  
Seu amor que em Deus confia.  
É sim: pois intimamente  
Só lhe sabem resmungar  
E a seu Deus desafiar:





«Tera Deus vista potente  
Para sempre me espíar?»  
(vv. 244-251, *La Predicación Universal*)

Son ansiedades (junto con la hechicería de las viejas y viejos tupíes) que reflejan la limitada visión del misionero con respecto a su realidad circundante. Si nos acercamos a la obra más conocida y estudiada de Anchieta, *En la fiesta de San Lorenzo*, podemos observar que la función dramática de los diablos alcanza momentos que podríamos calificar de delirantes si no supiéramos que responden más a una preocupación teológica concreta (la antropofagia), que a la libertad artística: en el tercer acto salen los emperadores romanos Decio y Valeriano, artífices de la muerte de San Lorenzo. Los diablos vencidos en el acto anterior por los santos protectores de la aldea son sacados del infierno por el ángel protector y como tropa aliada los envía a castigarlos permitiendo que hagan con ellos lo que censuraron poco antes: practicar el ritual caníbal. Las capas de lectura que subyacen en este breve encuentro desafían una explicación sencilla:<sup>9</sup> el martirio de San Lorenzo fue en una parrilla (primera imagen del ritual caníbal), se censura a los diablos por defender las viejas costumbres (especialmente, la antropofagia), son cómplices celestiales contra los emperadores a los que matan (mediante los instrumentos del sacrificio antropófago). Es posible que Anchieta no fuera consciente de esta complejidad especular (con toda seguridad, el espectador indígena interpretó algo distinto), es posible que sencillamente estemos ante un «tableau vivant» de alguna iconografía de la iglesia conocida por todos, o como comenta Wasserman [1999: 76]:

In the plays by Anchieta, the tension between disparate elements is manifest not along the axis of opposition between sacred and secular but

---

<sup>9</sup> En otra ocasión (*Auto del día de la Ascensión*) es un indio personaje-espectador el que arremete contra el demonio bajo el aplauso de las figuras santas y realiza una coreografía semejante al rito antropófago para expulsar (matar) al demonio de escena. Tales deslizamientos «mestizos» son intersticios que nos permiten atisbar la los cortocircuitos en la maquinaria lectora del misionero.



along a new axis of opposition between Christian and pagan content. While in their European counterparts that contrast could be handled (for instance, in the treatment of classical themes) on an allegorical or symbolic level, in the Americas the pagan was a present and immediate challenge, not part of a past already incorporated as «classical» into commonly accepted genealogy of European self. The translation of Christian doctrine into language of Ameridian beliefs was a potentially risky cultural enterprise threading its way between the dangers of remaining unintelligible to its targets and of granting, in representation, excessive respectability to their pagans views, even as they were being combated. There is no indication in the preserved texts of the plays that these translations, as of the Christian God into Tupã or of Roman into Tupinambá arrows, presented immediate problems of interpretation. On the other hand, there is also no record of how the plays were «read» by their audiences, other than that their representation was deemed an important occasion, and the spectacle was greatly appreciated.

El espectador tupí supuestamente articulaba estos solapamientos pagano-cristiano que ocupaban el lugar más dinámico de la obra (nudo de la acción) con los elementos más procesionales y devotos que abrían y cerraban la obra, en algunos casos adornados de modo amable por cantos infantiles, en otros con la presencia terrorífica de las figuras alegóricas de Amor y Temor de Dios:

Y tu ánima será  
 Sepultada en el infierno,  
 Donde muerte no tendrá,  
 Mas viva se quemará,  
 Con su fuego sempiterno?  
 ¡Oh perdido!  
 Allí serás consumido  
 Sin nunca te consumir.  
 Allí vida sin vivir,  
 Allí lloro y gran aullido,  
 Allí muerte sin morir.

(vv. 150-160, *En la fiesta de San Lorenzo*)

Otros aspectos del imaginario bíblico y religioso presentes en el teatro anquetiano son: la idea del nacimiento no «sangrante» de Jesús; los símbolos de regeneración en las alusiones al bautismo (sobre todo del indio) y la confesión (colonos e indios); la idea adánica y genesiaca de la caída del hombre (desarrollada en su primera obra y en la que podemos adivinar gran



parte de los recursos «lectores» de su producción posterior); la antítesis Eva/Ave como modelos real/ideal; la adoración de los Magos (que en el *Auto de la Ascensión* serán tres representantes indígenas y se celebrará frente a lo «salvaje» la llegada de la «ley bendita»); la idea de la vida como estación transitoria en la que probamos nuestra fe pero también acatamos el sufrimiento.

Mención aparte, finalmente, merece la utilización de las reliquias como objetos mágicos. Los autos en los que protagonizan la acción (*Auto de San Mauricio*, *Auto de Santa Úrsula*) no son estrictamente de conversión (el uso de la lengua portuguesa y castellana, exclusivamente; bien el diablo no tiene nombre, bien son Satanás y Lucifer). Parecen remitir a la idea de la fundación mítica y mística del orden religioso y civil de la ciudad (o la aldea) sobre la protección y cuidado de los restos sagrados. Son obras con una intencionalidad política clara.

La inserción del mundo indígena en la experiencia histórica y teleológica del Cristianismo que realiza Anchieta con su teatro parte de un objetivo muy concreto: su salvación. El reconocimiento del otro extraño no se sustenta en la negociación sino en la misión de «revelar» a los que han vivido fuera de la Historia (providencialista del Cristianismo) y en la ignorancia su lugar anagógico en el drama terrenal. En este sentido, la comprensión o no por parte del indígena siempre aparecerá por la mediación de la voz del misionero (desde sus informes y poemas a su teatro). Es un acto de ventriloquia nada inocente: la apropiación del «alma» tupí fue un acto de suplantación simbólica sin posibilidad de diálogo, dentro de una maquinaria imperial imberbe en ese momento de la primera Modernidad (portuguesa y castellana) y en la que una nueva realidad humana, el criollo, sustituiría al indígena. La eficacia del teatro catequista radicará en que su público identifica su cultura (por el uso de los elementos «folklóricos») pero en un soporte doctrinal que no los descontextualiza, los reinventa. La eficacia del teatro de Anchieta, por tanto, reside en una paradoja: su



extraordinario conocimiento del mundo tupí y el celo con el que asume su labor de «extrañarlo» a los ojos del propio indígena.

Leopoldo Zea [2006] reflexionaba sobre si no sería más correcto plantear que el descubrimiento del otro no fue más que la asimilación de lo ignorado a la propia y cerrada alteridad. Ante la imposibilidad de restañar ese abismo de extrañamiento que supuso América o las Américas, quizás sería de justicia, cuando nos acerquemos a ella, recordar lo que con aparente sorna escribió Andrade: «Tupí or not tupí: that is the question»

## Bibliografía

- ANCHIETA, José de, *Teatro de Anchieta*, P. Armando Cardoso S. J. (ed.), São Paulo, Loyola, 1977.
- ARMANI, Alberto, *Ciudad de Dios y ciudad del sol: el Estado jesuita de los guaraníes. (1609-1768)*, Mexico D.F. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BOROBIO, Dionisio, *La primera evangelización de América: contexto y claves de interpretación*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Orientales y Ecuménicos «Juan XXIII», 1992.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «El teatro del siglo de Oro en Canarias: J. de A. (1538-1597) y Cairasco de Figueroa (1534-1610)», Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (Coord.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1999, 99-118.
- CASTRO BRUNETTO, Carlos (Coord.), *El Brasil de Anchieta: siglo XVI*, La Laguna, Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2001.
- Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta» (1997, La Laguna)*, Francisco González Luis (ed.), La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, 2004.



- Congresso Internacional Anchieta 400 Anos (1997, São Paulo, Brasil)*, São Paulo, Comissão Iv Centenário de Anchieta, 1998.
- GAMBRA, Rafael, *La cristianización de América*, Madrid, Mapfre D. L., 1992.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): (su influencia en el teatro del siglo de Oro); Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fremiot, «El aborigen en el teatro Anchieta», Carlos Castro Brunetto (ed.), *Anchieta y los pueblos indígenas del Brasil*, La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna/ Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2004, 81-117.
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: época novohispana y moderna*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, D.L., 2008.
- MASON, Peter, *Deconstructing America: representations of the others*, New York, Routledge, 1990.
- MELLO E SOUZA, Laura, *The Devil and the Land of the Holy Cross: Witchcraft, Slavery and Popular Religion in Colonial Brazil*, United States of America, University of Texas Press Edition, 2003.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los Jesuitas y el teatro en el siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- RAMOS ARTEAGA, José Antonio, «De los inconvenientes de comer carne humana o la imposibilidad del otro absoluto», José Manuel Martín Morán (ed.), *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, Vercelli (Italia), Mercurio, 2008, 35-51.
- \_\_\_\_\_. «La literatura cronística en la conquista de Canarias: primeros esbozos del cuerpo colonial», Alfons Gregori (ed.), *Discurso sobre fronteras-fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e*



- iberoamericano*, Polonia, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza e Institut Ramon LLull, 2009, 283-292.
- RELA, Walter, *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglo XVI-XVIII*, Montevideo, Universidad Católica del Uruguay, 1990.
- RICH GREER, Margaret, «Imperialismo y antropofagia en la tragedia del Siglo de Oro», Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del barroco hispano*, Madrid, Universidad de Navarra, 2004, 161-175.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- SANTOS, Lavinia Cavalcanti Martino Teixeira dos, *Guerreros antropófagos: la visión europea del indígena brasileño y la obra del jesuita José de Anchieta (1534- 1597)*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1997.
- SCHMIDT-RIESE, Roland (ed.), *Catequesis y Derecho en la América colonial: fronteras borrosas*, con la colaboración de Lucía Rodríguez, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, 2010.
- WASSERMAN, Renata, «The Theater of José de Anchieta and the Definition of Brazilian Literature», 1999, *Luso-Brazilian Review*, XXXVI, 73-85.
- ZEAL, Leopoldo, «Cultura occidental y culturas marginales», David Sobrevilla (ed.), *Filosofía de la cultura*, Madrid, Trotta, 1998, 197-212.