



***Del contexto histórico al contexto  
literario: Observaciones sobre los  
«Coloquios Espirituales» de Fernán  
González de Eslava***

Beatriz Mariscal Hay

El Colegio de México

La producción poética novohispana y de manera especial la dramática está, como sabemos, íntimamente relacionada a la fiesta pública en su vertiente religiosa o cívica. La producción poética novohispana y, de manera especial, la dramática está, como sabemos, íntimamente relacionada a la fiesta pública en su vertiente religiosa o cívica. Este hecho ha mantenido encasilladas durante mucho tiempo a la poesía y dramaturgia novohispanas bajo el rubro peyorativo de «poesía de circunstancia».

Efectivamente, tanto los días marcados por el calendario litúrgico: el nacimiento, la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo y, de manera muy particular, la fiesta de *Corpus Christi*, así como las fiestas dedicadas a diversas advocaciones de la Virgen, a su Anunciación y a su Asunción, al igual que aquellas ocasiones en que se celebraba la llegada de un virrey, de un jerarca de la Iglesia, o bien el nacimiento de los reyes y príncipes, o inclusive celebraciones de carácter menos público como la profesión de alguna religiosa, eran motivo para la elaboración de poemas que se recitaban durante las fiestas correspondientes o eran «publicados» en carteles, túmulos o arcos triunfales y de piezas dramáticas que eran representadas después de misas o procesiones.

La ocasión para la que había sido compuesta una pieza dramática determinaba lo mismo el tema que las posibilidades de su puesta en escena, lo que nos lleva a

interesarnos de manera muy especial en el contexto y circunstancias de la representación de obras teatrales creadas para ocasiones determinadas. Cabe recordar además que la composición de una obra dramática para ser difundida por la letra impresa, lo que pudiera proporcionar una mayor libertad creativa, hubiera sido un caso excepcional en ese tiempo.

Los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava (Toledo? 1534-México 1603?<sup>1</sup>) constituyen una muestra privilegiada de la producción dramática de «circunstancia», tan importante en el México virreinal. Pero a pesar de ser una de las obras mejor conocidas, ya que gracias al interés de su amigo, el agustino Fernando Vello de Bustamante, los *Coloquios* fueron publicados en 1610, pocos años después de la muerte de González de Eslava<sup>2</sup>, además de que contamos con las ediciones modernas que publicaron José Rojas Garcidueñas (1877)<sup>3</sup> y Othón Arróniz (1998)<sup>4</sup>, son escasos los datos precisos sobre su representación, como también lo son los referentes a las fechas de composición. Aunque para eso de las fechas, el hecho de que sean piezas de «circunstancia» en algo ayuda.

Entre los coloquios de Eslava que la crítica ha considerado fácilmente fechables está el «Coloquio Quinto»: *De los siete fuertes que el Virrey Don Martín Enríquez mandó hazer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para evitar los daños que los Chichimecas hazían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino passavan.*

Por un lado, al ser dedicado al Virrey Enríquez de Almanza, con quien González de Eslava tuvo serios enfrentamientos que lo llevaron a prisión en diciembre de 1574, a pesar de sus alegatos de inocencia<sup>5</sup>, es casi imposible que haya sido compuesto después de esa fecha, mientras que en el otro límite está la construcción de los fuertes que ordena el Virrey en 1570, lo que nos da un par de años para su composición y representación.

Se trata de un aprovechamiento ingenioso de la estrategia de defensa -la construcción de fuertes- ordenada por el Virrey para la guerra en contra de los chichimecas. El importante conflicto, que resultaba de esta «segunda conquista» española, proporciona a González de Eslava la alegoría que sirve de apoyo al tema doctrinal de su Coloquio.

El avance de españoles y criollos hacia los yacimientos de plata que había, o se creía que había, en lo que ahora son los estados de Zacatecas, Nuevo León, San Luis Potosí, Guanajuato y Aguas Calientes, territorio habitado por tribus nómadas y semi-nómadas de indios guachichiles, zacatecos, guamares, cazcanes, pames y otomíes, llamados genéricamente «chichimecas» (término peyorativo que significaba «perro sucio») provocó la resistencia de los chichimecas que atacaban con sus arcos y flechas a comerciantes, mineros y administradores que transitaban en la ruta de México a Zacatecas. El Virrey Martín Enríquez de Almanza, después de varios años de ataques guerrilleros, declara formalmente la guerra a los chichimecas y ordena la construcción de los fuertes de Ojuelos, Portezuelo, Las Bocas, Ciénaga Grande, Palmillas, Atotonilco y San Felipe<sup>6</sup>. Es a estos fuertes a los que hace referencia González de Eslava en su coloquio.

Eslava dedica el coloquio al Virrey y explica que los fuertes construidos para la defensa de la ruta de la plata aparecen en el escenario como representaciones de los siete sacramentos, bastiones éstos de defensa del alma humana. Para su alegoría Eslava pone en escena a los chichimecas armados con sus temibles arcos y flechas. Estos personajes, considerados por la sociedad novohispana no sólo peligrosos sino malignos, constituyen personificaciones ideales de seres abstractos como el *Demonio*, el *Mundo* y la *Carne*. Se trata además de una buena solución económica, ya que el disfraz de indio tenía la ventaja de no costar gran cosa, lo que era una consideración de no poca importancia dado el elevado costo que podían tener los trajes necesarios para representar figuras abstractas en escena.

Tampoco los elementos escénicos con los que se representaron los fuertes/sacramentos parecen exigir mayores recursos. El primero de ellos, el fuerte que representaba el *Bautismo*, la acotación dice que en él «ha de estar San Iuán bautizando a Christo». El segundo fuerte, el de la *Confirmación*, debe ser «una hermosa torre con la insignia de un Obispo que está confirmando», pero no se especifica que se trate de una torre de piedra -simulada o no- o bien de madera, como se acostumbraba en representaciones de la época. En el tercero, de la *Penitencia*, se nos dice que debe aparecer «una figura vestida de silicio» -nada en cuanto al fuerte-; en el del *Sacerdocio*, nuevamente la indicación hace referencia sólo a una imagen: «un sacerdote *figurado*<sup>7</sup> y Obispo que le ordena». En cuanto a lo que debería de ser el centro escénico del Coloquio, el fuerte correspondiente al *Sacramento del Altar*, se señala que debe aparecer «pintado un cáliz y una Hostia con sus candeleros». Finalmente, en el fuerte de la *Extrema Uncción*, la imagen correspondiente sería la de «un sacerdote y un enfermo»<sup>8</sup>. En suma, una serie de elementos escénicos poco elaborados, muy probablemente consistentes en pinturas sobre lienzos.

En la «loa» al Virrey con la que se inicia el Coloquio, el autor explica la «traza» o sentido doctrinal de la obra: se trata de la representación de la trayectoria vital del hombre que nace en el pecado original «chichimeco embravecido», es redimido por el *Bautismo* y, cuando en ese *Estado de Gracia* es indefectiblemente atacado por el *Plazer Mundano*, deberá ser auxiliado en el fuerte de la *Confirmación*, acogerse en el fuerte de la *Penitencia* para recuperar la Gracia que le dará la *Eucaristía* y así proseguir por el camino en que se encuentra el *Matrimonio*, las *Órdenes Sacerdotales* y, finalmente, la *Extrema Uncción*.

Cuando el *Ser Humano* -en figura de pastor- es herido por los chichimecas aparece *Socorro Divino*, capitán del fuerte de la *Penitencia*, para auxiliarlo. *Socorro Divino*, al igual que *Buen Estado* y *Voluntad*, capitanes encargados de los fuertes/sacramentos que, aunque no se especifica, imaginamos estarían vestidos como soldados españoles, tenían a su cargo la lección doctrinal, son ellos quienes explican la función de cada uno de los Sacramentos y recomiendan al *Ser Humano* que se acoja a los «fuertes» cuando lo acechen sus enemigos.

La acción principal de la obra -el ataque de los chichimecas al *Ser Humano*- tiene lugar frente a un elemento escenográfico ajeno a la convención alegórica fuerte = sacramento ya explicada en la loa, frente a una «casa colgada como en el ayre», que se encuentra en el valle del *Mundano Plazer*. De esa casa volante, regentada por la *Voluntad*, salen el *Demonio*, el *Mundo* y la *Carne*, indios chichimecas armados, como ya señalé, con arcos y flechas.

Sobre esta peculiar casa volante, que suponemos sería un espacio tridimensional colocado en un segundo nivel bien en un tablado, bien en un carro (me inclino por la segunda posibilidad)<sup>9</sup>, llama la atención que se trate precisamente de un espacio en alto de donde salen nada menos que el demonio y sus aliados, siendo que, de acuerdo con las convenciones espaciales que prevalecían, lo alto correspondía al dominio de Dios. De lo alto descienden Dios y sus ángeles, mientras que al demonio y las fuerzas del mal corresponde lo bajo, el espacio inferior<sup>10</sup>.

¿Por qué colocaría Eslava el dominio del mal en un espacio en alto? Me inclino por una explicación teatral destinada a maximizar el efecto dramático, a buscar el sensacionalismo propio de un espectáculo ideado para divertir al público a la par que ilustrarlo sobre el dogma que no parece haber llamado la atención de los censores. Por otro lado, al colocar el origen de las tentaciones en lo alto, quedaban señaladas como algo que podía ser atractivo para los hombres, y por lo tanto peligroso, sobre todo cuando hay de por medio juventud, según señala el *Demonio*:

¿Quién, con edad floreciente  
passa por aquesta venta  
y un poquito no se sienta?

(vv. 456-458)

La efectividad doctrinaria de una obra teatral podía depender más de los recursos escénicos empleados que de la originalidad de la alegoría ideada por el dramaturgo. En este coloquio, Eslava aprovecha al máximo las circunstancias históricas para presentar un espectáculo a la par sencillo y efectivo.

Como contraste a esta especial utilización del contexto histórico para lograr transmitir la enseñanza dogmática adecuada a la fiesta de *Corpus*, paso ahora a comentar el «Coloquio Diez y Seis», *Del Bosque Divino, donde Dios tiene sus aves y animales*, el más ambicioso de los coloquios de González de Eslava, que tiene igualmente como tema los siete sacramentos.

La «circunstancia» de la obra es también la fiesta de *Corpus Christi*, pero no tenemos información sobre el año de su composición o representación, si bien el texto contiene algunas pistas. Está por ejemplo la mención que hace el personaje *Murmuración* de que «como quitaron los coches, ando entregada a la gente de la tierra; como carga de vasura voy en su poder», que Rojas Garcidueñas señala hace referencia a una pragmática fechada 24 de noviembre de 1577, junto con la mención a «el año avieso» y a la falta de pan, que hace *Halagüeña*, lo que tendría como referente la epidemia de cocolixtle de 1576 y la hambruna que le siguió<sup>11</sup>. Estas pistas, sin embargo, sólo señalan que el coloquio no se escribió antes de 1577, mientras que las pruebas que señala Othón Arróniz de que González de Eslava lo compuso para ser representado en la Fiesta de las Reliquias organizada por los jesuitas en 1578, según ya he escrito en otra parte, no me parecen aceptables<sup>12</sup>.

Veamos una de ellas: la mención que se hace en el diálogo entre *Príncipe Mundano* y *Guiñador* de la llegada de la flota a Nueva España, una circunstancia que Arróniz considera históricamente identificable con la venturosa llegada de la flota que tiene lugar en octubre de 1578, misma que consignan el padre Pedro de Morales en su relación de la mencionada Fiesta de las Reliquias<sup>13</sup> y el padre Florencia, historiador de la Compañía de Jesús<sup>14</sup>. Pero el diálogo entre *Príncipe Mundano* y su criado que aparece en el «Coloquio Diez y Seis» no tiene, en mi opinión, valor testimonial.

Por una parte, podría ser una referencia a cualquier otra ocasión similar; el tema de la llegada de la flota estaría constantemente en la mente y conversación de los novohispanos, la más de las veces como conjetura de cuándo llegaría a puerto y, por otra, la forma en que aparece el dato en el coloquio no me parece asimilable al dato histórico.

En el pasaje en cuestión, *Guiñador* llega con algo en la boca, y cuando su amo le pregunta qué es lo que saborea, se da el siguiente intercambio:

GUIÑADOR.- *Una moxca era, que, como abrí la boca para responder, halló la entrada sin puertas, y diome en el gallillo. Esto era, por vida de vuestra señoría.*

PRÍNCIPE MUNDANO.- *Jura, vellaco, por la tuya, que assí es esso verdad como lo que dizen cada día: que está la flota en el puerto.*

La respuesta de *Príncipe Mundano* a la patente mentira de *Guiñador* descalifica la posibilidad de que se esté haciendo referencia a un hecho coetáneo a la representación del coloquio. Lo que sí es evidente es que se trata de una composición bastante posterior al «Coloquio Quinto», dado el tratamiento que da el dramaturgo a la representación de los sacramentos, lo que nos lleva al contexto literario en el que podría insertarse ese coloquio.

El desarrollo del arte escénico que exige el «Coloquio Diez y Seis», junto con la complejidad métrica y dramática de la obra, apuntan a una importante madurez en el arte de González de Eslava quien debía «competir» por el contrato para elaborar la pieza dramática que se representaría en la fiesta de *Corpus* con un número cada vez más elevado de «autores». En este coloquio aparece el tan citado consejo que da *Murmuración* a *Remoquete* de que debe buscar un oficio que no sea el de escribir poesía, ya que: «Poco ganarás a poeta, que ay más que estiércol»<sup>15</sup>.

Metros novedosos como la terza rima y las octavas heroicas intercalados con quintillas, glosas de cantarcillos populares y fragmentos en prosa daban muestra de la habilidad poética de Eslava, mientras que su «ingenio» quedaba probado con la utilización de emblemas con los que habrían de adornarse cada una de las «puertas» de los sacramentos.

La trama es un poco más complicada que en el «Coloquio Quinto»; además de que intercala un entremés, exige la aparición en escena de un elevado número de personajes

que incluía, junto a *Fe, Esperança, Charidad, Prudencia, Sinceridad, Iusticia, Fortaleza, Templança, Buen Zelo, Entendimiento, Voluntad, Memoria, Príncipe Mundano, Princesa Halagüeña, Princesa Carnal, Murmuración, Coxín, Ángel de la Guarda, Sinceridad, Pastor Cuydadoso, Espiñón, Azechança, Ocasión, Remoquete y Guiñador*, «una gran multitud de caza, aves, y animales, ciervos y corderos, becerros, conejos, liebres, palomas, tortolillas y otros géneros de aves y animales», estos últimos en representación de los humanos.

La acción incluye numerosas entradas y salidas de personajes, el vuelo de aves y una escena de caza en la que participarían todos los animales arriba mencionados junto con los halcones y gavilanes que debían ser soltados para que hicieran «gran presa en las avejillas del Señor», una escena tan complicada que ha llevado a la crítica a poner en duda que se haya representado el coloquio.

En cuanto al escenario, al no contar con el valor referencial de los fuertes contruidos contra los chichimecas, la mera ilustración de lo que constituye cada sacramento: «San Iuan baptizando a Christo», por ejemplo, no sería muy original, por lo que para representar escénicamente a los sacramentos, Eslava se vio en la necesidad de contar con recursos significativos adicionales que le proporcionó la emblemática, ese complejo sistema de representación, tan de moda en esa época en España y Nueva España, en el que se integran texto e imagen. Un medio considerado de gran utilidad para la explicación de conceptos abstractos y para la enseñanza en general.

Un emblema, recordemos, estaba constituido por una pintura o grabado y un epigrama o texto que comentaba o explicaba, en verso o en prosa, el sentido del emblema; solían además tener un breve mote o lema arriba de la imagen. En las pinturas o grabados podían aparecer toda clase de figuras, reales o imaginarias, históricas o legendarias, enteras o fragmentarias, perfectas o monstruosas. De toda esta gama de posibilidades, Eslava selecciona siete animales para representar a los siete sacramentos: para el *Bautismo* utiliza un unicornio, para la *Penitencia* una leona bramando sobre su hijo muerto para resucitarlo, para el *Altar* o *Eucaristía*, un carbunco con un rubí en la frente, para el *Matrimonio*, un águila bicéfala, para el *Orden Sacerdotal* una grulla con una piedra en la mano y para la *Extrema Unción* un elefante con un castillo sobre el lomo. No se trata, obviamente, de símbolos inventados por él, cada una de las «hieroglíficas» que utiliza tenía una larga historia como símbolo cristológico, cuyo sentido era bien conocido por los segmentos cultos del público, o cuando menos no les era totalmente extraño; menos sentido tendrían para el pueblo llano que asistía a las representaciones, el cual incluía a indígenas, aunque no por eso dejarían de tener para ellos un atractivo visual. El «exotismo» mismo de animales contrahechos y maravillosos bastaría para fijar su atención.

Veamos como ejemplo dos de los emblemas ideados por Eslava, el utilizado para representar el sacramento del *Altar* y el del sacramento del *Matrimonio*.

Para la puerta del *Altar*, es decir de la Eucaristía, Eslava selecciona uno de los símbolos de Cristo menos comunes, el *carbunco*, un animal fantástico que no aparece frecuentemente en bestiarios medievales o renacentistas. La acotación dice:

*Puerta del Sacramento del Altar, donde está la templança, porque han de venir a él templados como*

*halcones a comer la carne y sangre de Christo. Aquí ha de estar una figura Hieroglíphyca, que es el animal que llaman Carbunco, que tiene la piedra preciosa en la frente, y cúbrela con una cortina natural que tiene, y dezía assí la letra:*

*Carbunco es el Redemptor*

*de admirable propiedad,  
que cubrió su humanidad  
el Divino resplandor  
que da su Divinidad.*

*Y aquí, por nuestro consuelo,*

*Aquel carbunco Divino,  
porque assí a la Fe convino,  
se cubre con aquel velo  
de especies de Pan y Vino.*

De cada uno de los símbolos que se utilizaban en un emblema, el autor debía seleccionar los atributos que convenían a su enseñanza, el carbunco portador de un rubí<sup>16</sup>, piedra preciosa de gran brillo es equiparable a la divinidad de Cristo que quedó oculta cuando adquirió la naturaleza humana, y representa al sacramento del Altar ya que en él pan y vino son los medios materiales por medio de los cuales se manifiesta la divinidad. Se trata, explica Templança de «pan que es carne gloriosa». La necesidad de utilizar estos símbolos corresponde a la concepción de que nuestros sentidos requieren de signos y de medios materiales para poder comprender lo inmaterial, lo sublime:

*Por similitud le vienen,*

*que no por las propiedades  
que las cosas en sí tienen.*

*Y qualquier cosa que sea*

*vista, o sin poderse ver,  
avéis claro de entender  
que está en el divina idea  
más perfeta que en su ser.*

Ya Santo Tomás había señalado que «Es natural al hombre que entienda las cosas a través de los objetos sensibles, ya que todo el conocer tiene su principio en los sentidos» (*Summa Teológica I*, cuestión 1).

La puerta del *Matrimonio*, nuestro segundo ejemplo, debía llevar el siguiente emblema:

*Puerta del Sacramento del Matrimonio, donde está por guarda la Iusticia que es la ygualdad que se deve guardar entre los casados. En esta puerta está una águila con dos cabezas, que significa las dos naturalezas de Christo en un supuesto, y el Matrimonio que contrajo con nuestra naturaleza. Tenía esta Hieroglíphyca la letra siguiente:*

*Christo es Águila de Imperio,*

*do se muestra manifesto  
Dios y hombre, en un supuesto,  
y el Sacramento y misterio  
del Matrimonio en aquesto.*

*Si a la Iusticia y razón  
el casado no repugna,  
no será carga importuna,  
si son dos y un corazón,  
digo, dos en carne una.*

(vv. 1301-1310)

El águila, considerada la más noble de las aves, había sido utilizada como emblema de los cristianos a partir de la conversión de Constantino en 314, un símbolo del triunfo del cristianismo sobre la persecución a la que habían sido sometidos. Eslava utiliza no el águila ordinaria, sino el águila bicéfala, emblema del imperio español, que se ajusta bien a la representación de la doble naturaleza de Cristo -divina y humana- y que sirve igualmente para representar al sacramento del matrimonio que según Eslava debe tener dos caras, debe estar compuesto a la vez por «Iusticia y Misericordia».

Frente a la puerta del *Matrimonio* que es guardada por la *Iusticia*, debe llegar *Buen Zelo* en busca del «arco Divino» con el que puede defender «la caza de Dios», y que deberá utilizarse igualmente para que «ofenda a los cazadores infernales». La larga explicación de lo que representa ese «arco Divino» es el preludio de la gran escena de caza en la que deben participar todo el elenco de animales que representaban a los hombres que serían perseguidos por los halcones, perros y demás aliados del demonio.



Como podemos ver en estos ejemplos, los emblemas con los que se representan los sacramentos tienen un papel importante en el desarrollo del coloquio. No se trata simplemente de ambientar la acción; las figuras de animales fantásticos y las explicaciones de lo que representaban, que nos proporciona el autor por medio de los epigramas son punto de partida de complejas disquisiciones doctrinales y de las acciones que se desarrollan en escena. Las «hieroglíficas» ideadas por Eslava eran complejas piezas escenográficas que jugaban un papel esencial a la comprensión de la obra y que requerían del público conocimientos que iban más allá del mero contexto histórico o social.

El «Coloquio Diez y Seis», con su complicada puesta en escena, representa una etapa de desarrollo teatral que corresponde a la profesionalización de autores y actores que se da a medida que avanza el siglo XVI<sup>17</sup>. Semejante espectáculo tendría que tener detrás un autor con la experiencia y renombre suficientes para inspirar la confianza de los patrocinadores de la fiesta de *Corpus*, lo que en el caso de González de Eslava nos lleva a los años finales de su vida y del siglo, tal y como propusiera Vello de Bustamante con el orden editorial que da a los *Coloquios* de su amigo<sup>18</sup>.

En su adaptación escénica de un dogma esencialmente estático, los siete sacramentos, González de Eslava, en el primero de sus coloquios sobre ese tema, echa mano de un conflicto histórico conocido por el público, logrando divertirlo a la vez que transmitía, con limitados recursos escenográficos, la lección dogmática. Pero a medida que adquiere mayor control de los recursos dramáticos, dirige su ingenio a un despliegue de teatralidad a la vez más intelectual y espectacular, con el que integra plenamente su obra a los demás elementos de la celebración de la fiesta de *Corpus*, a los arcos con sus emblemas que adornaban las calles por las que pasaban las procesiones y coloca su representación en el centro indiscutible de su «circunstancia»: la fiesta pública.

México Tenochtitlan, abril de 2002.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

