

Escenario novohispano

Germán Viveros

Prólogo
Vicente Leñero



Academia Mexicana de la Lengua

PN2312

V58

2014 Viveros, Germán

Escenario novohispano / por Germán Viveros. — México : Academia Mexicana de la Lengua, 2014.

172 p. — (Colección Horizontes)

ISBN: 978-607-95771-5-5

1. Teatro — México — Siglo XVI. 2. Teatro — México — Siglo XVII
I. t. II. ser

Primera edición: 2014

Fotografía de la portada: Jen Wilton/ Guerrilla Photography Collective

D.R. © Academia Mexicana de la Lengua

Liverpool 76, Col. Juárez

México, D.F. 06600

info@academia.org.mx

www.academia.org.mx

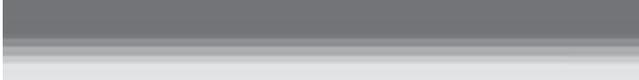
D.R. © Por el prólogo: Vicente Leñero

D.R. © Germán Viveros

ISBN: 978-607-95771-5-5

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México



Prólogo

Vicente Leñero

Toda reflexión cabal sobre el teatro mexicano de los últimos tiempos nos debe remitir forzosamente, por curiosidad histórica o por el afán de escarbar en los problemas que antes se padecían —¿semejantes a los de hoy?— a intentar entender la conflictiva que genera un arte efímero en lo que hace a su representación, perdurable en su dramaturgia como obra literaria e ilustrativo de los efectos que produce sobre los espectadores y sobre la comunidad toda de una ciudad, de un país, en un momento histórico preciso.

Germán Viveros, el autor de este libro apasionante para los teatreros inquietos por nuestro pasado —que es necesario averiguar para actuar en el presente—, nos conduce a través de trece capítulos a los tres siglos virreinales que antecedieron al verdadero nacimiento de nuestra nación: de los dos últimos tercios del siglo xvi hasta los finales del xviii.

Es verdad que algunas de las historias generales del teatro mexicano han abordado el periodo novohispano. Ninguna que yo sepa, sin embargo, lo ha hecho con la precisión, con la abundante documentación y la objetividad serena con que lo consigue aquí Viveros.

Doctor en filología, investigador emérito del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM desde 2007, miembro del Seminario de Cultura Mexicana y académico de número de la Academia Mexicana de la Lengua, el autor ha centrado buena parte de sus pesquisas en los fenómenos escénicos.

Algunas de sus obras —*Talía novohispana, Teatro dieciochesco de Nueva España, Teatro latino, Manifestaciones teatrales en Nueva España*— exhiben su pasión por la historia del teatro. Esa pasión, me atrevería a llamarla, se vuelca ahora en el desentrañamiento de un periodo en el que la cultura traída de la España peninsular se planta aquí y se va enfrentando, ante el criollismo creciente y el indigenismo soterrado, a una nueva visión y a una nueva problemática.

Las maneras de hacer teatro —en calles y en tablados y en corrales de comedias primero, en coliseos después—, los objetivos que se deben perseguir en las representaciones —desde el punto de vista de la autoridad—, las teorizaciones sobre el fenómeno de la dramaturgia —que mueven de pronto a risa contemporánea—, son expuestas por la investigación con el criterio imparcial que exige todo estudio serio sobre la realidad de esa época.

Para el virreinato, el teatro tiene una variada y precisa finalidad que no contempla de manera suficiente las exigencias primarias de un arte libre y dependiente sólo de la imaginación creativa, de la voluntad autoral. Sirve —se dice y se exige— a los religiosos franciscanos para evangelizar indígenas y en ello consigue su máxima eficacia. Sirve después para entretener a la población, para divertirla; sobre todo para evitar que las mentes desocupadas manifiesten descontentos privados o sociales, siempre peligrosos para la conservación del orden y la paz.

A eso parecen enfocarse los innumerables reglamentos oficiales que se emiten época tras época. En sustancia son los mismos disfrazados siempre con argumentos que se antojan despreocupados de las presiones ideológicas, como seguirá sucediendo en los siglos XIX y XX, hasta nuestros días. Con el pretexto de conseguir el profesionalismo necesario para que no se engañe ni estafe económicamente al público, todo debe ser vigilado y revisado por especialistas. Tales especialistas no son sino censores, rígidos censores —la palabra no era peroyativa en la época— que no permiten desplantes inconvenientes: desde que una actriz muestre el tobillo en escena, hasta que se utilicen en los parlamentos palabras malsonantes o vulgares ajenas al español correcto. Aún se está muy lejos de avizorar —eso será hasta el siglo XIX o más allá— lo que ahora entendemos como lenguaje coloquial.

La censura novohispana del virreinato es atroz y resulta históricamente fascinante observar, a lo largo del libro, cómo se mantiene durante los siglos con la firmeza implacable de los poderes políticos y religiosos: uno mismo fusionado, al fin.

La investigación de tales situaciones y problemas teatrales ilumina todo este libro que se lee con regocijo, a veces con escándalo.

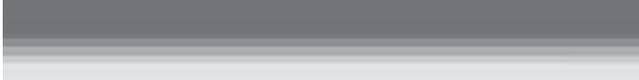
Hay capítulos notables. Cito dos.

Primero. El que alude a las representaciones callejeras o en tablados de la pasión de Cristo, claro antecedente de espectáculos como el de ahora en Iztapalapa, los jueves y viernes santos, o en muchas otras poblaciones de la República. La censura de entonces los vigilaba —a veces los prohibía— con preocupación extrema, ya sea por la involuntaria caricaturización de los sagrados personajes que hacía reír y chacotear a los espectadores, ya porque a veces se realizaban con indígenas en lengua náhuatl, ya porque nada tenían que ver con un teatro evangelizador.

Segundo. El relacionado con una célebre comedia dieciochesca con pretensiones de teatro histórico titulada originalmente *México rebelado*. El manuscrito de esta obra —dicho sea entre paréntesis y como lo explica el autor— es uno de los pocos que han sobrevivido hasta nuestros días y se conserva en la Biblioteca Nacional de México; no se conoce el autor.

Como otras de la época, la comedia versaba sobre la conquista de nuestro territorio por Hernán Cortés. Aunque se adulaba la gesta porque Cortés era el más grande héroe de la época, la censura calificó de inverosímiles algunas escenas y quiso ver en la representación de la avaricia de los soldados españoles y de algunos hechos calificados de falsos o de plagiados de otros autores, una expresión contraria al “carácter de la nación”. Se remendó la obra luego de extensas y disparatadas discusiones hasta que se aprobó y se escenificó con un nuevo título, por demás ambiguo: *México segunda vez conquistado*.

El libro de Germán Viveros es, en pocas palabras, un notable ejemplo de cómo una investigación a profundidad, concisa y escrita con claridad literaria indiscutible, puede convertirse, además, en lo que llamamos un libro deleitable que los teatreros de México necesitan conocer. Porque el teatro novohispano comparte con el teatro del presente, por desgracia, no pocos problemas en común.



Presentación

Las páginas siguientes pretenden ofrecer una visión de conjunto del teatro novohispano en sus aspectos evangelizador, de coliseo y de calle, a los que se añaden reflexiones en torno a su ambiente social y festivo, además de señalamientos referentes a teoría dramática y a sus antecedentes clásicos, todo ello acompañado de noticias en relación con la reglamentación y la censura que dificultaban el libre desempeño de la dramaturgia novohispana, particularmente la escenificada en coliseos.

Propósito esencial ha sido el discurrir sobre cuestiones no del todo consideradas hasta ahora que podrían coadyuvar a conocer y comprender a cabalidad los antecedentes y la evolución de una parte importante de la dramaturgia de este país.

Es oportuno decir que en estas páginas se ha puesto énfasis en obras y en acontecimientos propios de la dramaturgia y que son escasamente conocidos o del todo ignorados, como es el caso de las Pasiones, de los reglamentos teatrales, de la preceptiva dramática novohispana y sus antecedentes en la antigüedad clásica, y el modo en que fueron reelaborados algunos de sus mitos en el ámbito novohispano.

Varios componentes de este libro provienen de escritos breves del autor, algunos de ellos impresos en publicaciones poco accesibles y que aquí aparecen revisados y actualizados. Se ha querido unificar en un solo volumen el resultado de investigaciones realizadas sobre todo a partir de fondos documentales novohispanos que aún hacen esperar

conclusiones originales y reveladoras en torno a la dramaturgia novohispana, e incluso textos representables que permanecen inéditos.

Por lo demás, con este volumen el autor ha querido participar del homenaje que los integrantes del Seminario de Cultura Mexicana hacen a esta honorable institución con motivo de su septuagésimo aniversario.

Abreviaturas

- AAP Archivo del Ayuntamiento de Puebla.
ACCM Actas de Cabildo de la Ciudad de México.
AGN Archivo General de la Nación.
BNM Biblioteca Nacional de México.
INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Reflexión teatral y espectáculo novohispano

Desde el siglo xvi, el teatro español peninsular dispuso de una preceptiva dramática que en alguna medida orientó la creación teatral. Recuérdense nombres como los de Bartolomé de Torres Naharro, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Cascales o Ignacio de Luzán, por ejemplo. Este último, al inicio del segundo tercio del siglo xviii, escribió *La poética* concebida como un auténtico tratado, que no sólo se ocupó de la dramaturgia, sino del resto de los géneros literarios. Este libro repercutió de modo evidente en el ámbito peninsular español y en el trasatlántico novohispano, particularmente durante la segunda mitad del siglo xviii y hasta los inicios del siglo xix, ya en la época independiente. La razón de su influencia en Nueva España ha de buscarse en la corriente de pensamiento de los ilustrados, algunos de cuyos fundamentos teóricos coincidían con otros de los esgrimidos por los neoclásicos, como aquellos que invocaban el uso del raciocinio, el apego a la realidad sensible o la coherencia en las acciones.

Las ideas y las reglas expuestas por autores y preceptistas procedían a su vez de la antigüedad clásica, en particular de la *Poética* de Aristóteles y de la horaciana *Epístola a los Pisones*, a las que se sumaba algo de teóricos como Francesco Robortello (1516-1567) y Ludovico Castelvetro (1505-1571), a quien, en buena medida, se debe la mala interpretación del concepto de las “tres unidades”, pues a partir de la publicación de su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (1570) ya no dejó de hablarse de las supuestas tres unidades aristotélicas aplicables al drama. Así,

en la España peninsular se dio una preceptiva dramática adoptada que se desarrolló con algunos matices propios. Al respecto, ténganse presentes, por ejemplo, versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en donde Lope de Vega afirma: "...y cuando he de escribir una comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves;/ saco a Terencio y a Plauto de mi estudio,/ para que no me den voces, que suele/ dar gritos la verdad en libros mudos,/ y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto." O bien: "mas pues del arte vamos tan remotos/ y en España le hacemos mil agravios,/ cierran los doctos esta vez los labios."

Ignacio de Luzán, por su parte, también toma distancia de sus paradigmas clásicos, aunque no con el énfasis que lo hizo Lope. A lo más a que se atreve el zaragozano es a interpretar pasajes aristotélicos, pero no transgrede su línea preceptista. En un pasaje del capítulo quinto del libro tercero de su *Poética*, Luzán sostiene que "venera mucho" a Aristóteles, pero que su sola autoridad "no hace fuerza cuando hay una razón clara en contrario"; por lo mismo, Luzán considera que el texto de Aristóteles ha de tomarse "no como comúnmente se ha entendido hasta aquí, sino según la explicación que [antes] le he dado".

Derivada en gran parte de la preceptiva dramática clásica, la hispánica centraba su interés y hasta su preocupación en algunas ideas que le parecían fundamentales. Entre éstas se hallaba la de imitación de hechos de la vida humana. En el caso de la comedia, se le pedía que imitara acontecimientos particulares ocurridos entre gente sencilla, pero, en buena medida, en medio de alegría y regocijo. A la tragedia se le exigía imitación de una acción "grave" en la que intervendrían personajes de "gran calidad y dignidad", cuyo comportamiento suscitaría terror y compasión en el auditorio. También se hablaba de la cualidad de verosimilitud que debían tener los hechos escenificables. Se admitía la ficción, pero dentro de los límites creíbles y aceptados por la razón. Esta exigencia repercutía en la comedia histórica, aunque su influencia no fue generalizada, como puede advertirse en comedias de José de Cañizares (1676-1750) o de Fernando Zárata (*ca.* segunda mitad del siglo xvii).

Una idea importante dentro de la preceptiva teatral hispánica se refería a la finalidad que se le atribuía al espectáculo escénico de coliseo, al que se le pedía corregir vicios y exaltar virtudes, es decir, ser útil a la sociedad. Esta intención —en ocasiones una exigencia— fue muy buscada por hacedores de teatro y las autoridades correspondientes, en particular durante el siglo XVIII y en el ambiente de los seguidores del neoclasicismo, uno de cuyos representantes, Leandro Fernández de Moratín, exaltó de modo escénico dicha corriente en su obra *La comedia nueva*.

El lenguaje teatral también fue objeto de examen por parte de la preceptiva dramática. Éste debía ser acorde con la índole y el nivel social de los personajes. Los de la tragedia hablarían con estilo grandilocuente y figuras retóricas; en cambio, los de la comedia lo harían con llaneza y sin artificio excesivo.

La estructura externa del drama interesó por igual a los preceptistas, quienes pedían partes evidentes en la pieza teatral: inicio, enredo y solución, elementos que correspondían a las respectivas tres jornadas o actos, entre las que se intercalarían los habituales entremeses.

Criterio fundamental de la preceptiva era el de las tres unidades erróneamente atribuidas a Aristóteles que, con dificultad muy explicable, eran puestas en ejecución.

Hubo, pues, una elemental preceptiva dramática española que iba, en el siglo XVI, desde el proemio de la *Propalladia* (1517), de Bartolomé de Torres Naharro, hasta *La poética* de Ignacio de Luzán (1737 y 1789), pasando por los entremeses de Cervantes, de Lope de Vega y de Francisco Cascales, entre varios autores más. El interés por teorizar fue importante, aunque su aplicación no lo fuera tanto.

En Nueva España el asunto de la preceptiva dramática no fue objeto del mismo grado de atención que se le dio en la España peninsular. En ese virreinato no hubo sino expresión de algunas ideas aisladas manifestadas en “disposiciones [...] providencias, bandos o noticias” expedidos por autoridades civiles y por empresarios y comediógrafos, como fue el caso, en el siglo XVIII, de Juan Manuel de San Vicente. Hubo que aguardar hasta fines del setecientos para disponer de un texto que contuviera algún concepto relacionable con preceptiva dramática. Se trató del *Discurso sobre los dramas*, de Silvestre Díaz de la Vega, quien

a modo de apéndice, le adicionó el *Reglamento* que, según él, serviría como instrumento para la puesta en práctica del contenido de su *Discurso*. Esto ocurrió entre enero y abril de 1786. Hay que decir, por otra parte, que dicho *Discurso* estuvo muy influido por el ensayo sobre el teatro (París, 1733) escrito en latín por el jesuita francés Charles Porée (1675-1741), quien entre otras cosas dichas en favor del teatro, sostenía que éste era “la mejor escuela de virtud” y que él la “preferiría a la filosofía moral, [a] la historia y demás estudios humanos”, ideas estas muy gustadas en Nueva España por sus gobernantes ilustrados dieciochescos y por los censores y jueces de teatro. Pero antes de ahondar en esta especie de preceptiva dramática, me detendré un poco a considerar los antecedentes que tuvo ésta en años anteriores.

Desde 1555, en la ocasión del Primer Concilio Provincial Mexicano, celebrado entre junio y noviembre, se hablaba ya de la censura, un elemento que se haría indispensable en la incipiente preceptiva novohispana. En efecto, en el canon número 27 surgido de ese concilio se dijo que las comedias sobre “materias graves eclesiásticas” (más tarde llamadas *comedias de santos*) debían ser objeto de censura antes de su posible escenificación. Esta decisión fue confirmada por la real cédula del 10 de diciembre de 1574, que prohibía cualquier especie de esas comedias sin que hubieran sido aprobadas por la Real Audiencia o por el oidor que estuviera asignado para el caso.¹ Esta costumbre y la ley serían aplicadas a todo lo largo del siglo XVI e inicios del XVII, como lo confirma numerosa documentación de la época, sobre todo la que atañe a dogmas eclesiásticos, como era el caso del referente a la limpia concepción de la Virgen María.² Pero no sólo los temas de la mayor trascendencia eclesiástica eran sancionados, también los triviales, como el hecho de que algún personaje llevara en su ropa insignias inquisitoriales y más si era un indio.³

Al teatro profano se le asignó, desde sus inicios en Nueva España, una finalidad moralizadora, por lo que no podía tolerarse que en una

¹ AGN, *Reales Cédulas Duplicadas*, t. 46, exp. 12.

² AGN, *Inquisición*, caja 168, carpeta 3, exp. 26.

³ AGN, *Inquisición*, t. 399, exp. 15; t. 339, exp. 81.

casa de retiro para prostitutas éstas actuaran en una comedia sólo porque la puesta en escena ocurriría el día de Santa Magdalena.⁴

Los temas teatrales vinculados de algún modo con cuestiones eclesiásticas eran los que con mayor facilidad y frecuencia se volvían objeto de censura y de incorporación en bandos y providencias gubernamentales que asumían tono preceptista. Evidencia de ello se tuvo a lo largo del siglo xvii. Aspectos teológicos en piezas teatrales estaban en la primera línea de lo censurable. Al poeta Luis de Sandoval Zapata no se le concedió el permiso que solicitó, en 1668, para representar su comedia *Lo que es ser predestinado*, por considerar que el desarrollo de la trama lindaba con lo teológico.⁵ El sólo suponer que en una comedia se injuriaba algún sacramento era también motivo para impedir su escenificación. Esta experiencia la padecieron, en 1680, Cristóbal Lozano y su pieza *El estudiante de día y galán de noche*.⁶ Situación equiparable ocurría con las paráfrasis o abusos de textos bíblicos. Una muestra de esta situación se dio en 1682 con la pieza *El valor perseguido y traición vengada*, de Juan Pérez de Montalbán, cuya obra fue calificada de interpretación incorrecta de textos sagrados.⁷ A este hecho se sumaba la misma clase de acusación hecha contra el *Entremés del sacristán*, de Pedro Becerra, cuya pieza acompañó a la de Pérez de Montalbán.⁸ A punto de concluir el siglo xvii (1699), seguía vigente la misma actitud censora. En ese año fue denunciada la pieza de Francisco de Rojas, *Lo que son las mujeres*, “por abusar de la sagrada escritura”.⁹ En realidad, el sólo hecho de acercar una escenificación al espacio sagrado de un templo constituía motivo de impedimento, máxime si entre el auditorio había indios. Un caso así ocurrió en 1680, en Tuxpan, en la jurisdicción de Guerrero.¹⁰

En general, durante el periodo virreinal, la autoridad gubernamental se esforzó más por controlar el espectáculo teatral que por ofrecer

⁴ AGN, *Inquisición*, t. 583, exp. 2.

⁵ AGN, *Inquisición*, t. 497, exp. 2.

⁶ AGN, *Inquisición*, t. 667, f. 38.

⁷ AGN, *Inquisición*, t. 667, exp. 14.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ AGN, *Inquisición*, t. 710, exp. 8.

¹⁰ AGN, *Tierras*, t. 2778, exp. 2.

criterios propios de una preceptiva. A tal grado llegó el control, que más se puede hablar hoy de un modo de represión, pues se obstaculizó o de plano se impidió la actividad escénica. Esta situación se presentó desde años muy próximos a la consumación de la conquista, y ya en 1565 el cabildo se vio en la necesidad de ofrecer premios a los poetas para estimularlos a escribir para el teatro, ya que muchas veces no se atrevían a hacerlo por miedo a las consecuencias.¹¹

Lo más injusto y desagradable de esta situación era que sucedía sin criterio establecido en reglamento alguno y sólo considerando el arbitrio de un funcionario de gobierno, incluido el virrey mismo, quien podía asumir el papel de factótum teatral.

Las disposiciones que a lo largo de los siglos XVI y XVII se referían al teatro de manera lateral paulatinamente fueron acercándose a su esencia, aunque sin alcanzar a cabalidad la integración de una auténtica preceptiva. Lo más cercano a ésta fue el *Discurso sobre los dramas* que, por iniciativa del virrey Bernardo de Gálvez, escribió en 1786 Silvestre Díaz de la Vega, un funcionario administrativo, que se asesoró para el caso por un pequeño grupo de personas, todas ellas también funcionarios, cuya relación con la actividad teatral era la de meros espectadores y algunos ni siquiera eso, así que el *Discurso* y el *Reglamento* salidos de su pluma en la mayoría de sus partes resultaron referidos a cuestiones laterales a la esencia teatral. A pesar de esto, esos documentos fueron básicos para regular la actividad escénica novohispana en los coliseos, incluida la de los inicios del siglo XIX, así que para entenderla y valorarla en su contexto es preciso hacer otro tanto con los documentos suscritos por Díaz de la Vega, quien con ellos pretendió “desterrar los abusos del teatro”, actividad que, por otra parte, era el principal soporte financiero de los hospitales, lo cual hacía que el gobierno virreinal se viera forzado a sostenerlo, aunque a veces no hubiera simpatía o voluntad para hacerlo.

El *Discurso* comienza con la definición de los géneros dramáticos: tragedia, comedia, melodrama. Lo hace basándose en autores de su tiempo: Tarazona, Bielefeld, Ponz, Lampillas y Porée, en particular en los

¹¹ Rodolfo Usigli, en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, pról. de R. Usigli, SRE, México, 1933, p. xx.

dos últimos, por insistir estos jesuitas en la finalidad moralizadora que, según ellos, debía tener el teatro. Esta idea fue fundamental en Díaz de la Vega y a ella se refiere más de una vez con claro énfasis. Luego el autor establece diferencias entre tragedia y comedia: temas de una y otra, clases de sus personajes y de sus respectivos lenguajes; aborda además el asunto de las famosas tres unidades, todo ello con matices aristotélico-horacianos pero evidentemente no asumidos de modo directo a partir de las fuentes antiguas, sino de los autores contemporáneos dieciochescos ya mencionados. El tono del *Discurso* de Díaz de la Vega carece de hondura reflexiva y se mantiene en el plano de la transmisión de ideas y no de su generación.

Al continuar su exposición, Díaz de la Vega habla fugazmente de lo que él llama “otra clase de dramas”: la ópera, la zarzuela y el auto sacramental. A la primera la define como espectáculo inventado por los italianos “para deleite del oído” pero “con sacrificio de la razón”. Carga además —según el preceptista— con el peso de muchas inverosimilitudes, extravagancias y la imposibilidad de conservar la unidad de lugar. A la zarzuela Díaz de la Vega apenas alude para decir que es un drama con actuación y música que sólo tiene el mérito de ser acorde con el genio español. El auto sacramental, por su parte, es definido como drama, cuyo objeto era “el de instruir y edificar al pueblo en la piedad y religión”, así que Díaz de la Vega le concede espacio únicamente en lugares sagrados, de ninguna manera en coliseos. En esta disposición tuvo su origen la real cédula que prohibió la llamada “comedia de santos” (9 de junio de 1765).

El elenco de dramas formulado por Díaz de la Vega concluye con su definición de entremés y sainete, piezas cortas concebidas por el preceptista para diversión, burla y para romper posibles momentos de tensión. Ambas debían caracterizarse por su ridiculez e impertinencia, así que carecerían de la pretendida finalidad moralizadora. De este modo, entremés y sainete compartían idiosincrasia sólo diferenciada por las partes líricas que debería incluir el sainete al término del segundo acto de la comedia.

Concluida la enumeración de clases de drama, Díaz de la Vega discurre sobre la necesidad de que se realicen. Curiosamente deja al lado el beneficio financiero de los hospitales (al que vagamente se refiere

en el artículo 40 de su *Reglamento*) para enseguida hablar de lo indispensable que es, en “ciudades de inmensidad de habitantes”, una política de diversiones públicas que considere necesarios el descanso y el entretenimiento, pero sobre todo la influencia del teatro en la formación de conciencia cívica y en la corrección de las llamadas “malas costumbres”, que —según Díaz de la Vega— debían ser orientadas a la práctica de virtudes, que en el *Discurso* no quedaron especificadas, aunque sí asimilables a directrices generales del pensamiento ilustrado, en particular lo referente a licitud y a honestidad y dignidad humanas, además del desarrollo intelectual de la población, sin considerar en ésta a mestizos ni mucho menos a indios.

Los principios básicos del pensamiento de Díaz de la Vega requerían de instrumentación que los pusiera en práctica, como la censura, pero ya no relacionada casi exclusivamente con aspectos religiosos, como en los siglos XVI y XVII, sino tocante a cuestiones como la verosimilitud, las tres unidades, los personajes y su lenguaje, es decir, aspectos que mencionó en los inicios de su *Discurso*.

Para resolver sus propios planteamientos, Díaz de la Vega redactó un *Reglamento* que lamentablemente no se atuvo a cuestiones esenciales de la creación teatral, sino a lo accesorio, haciendo ver con esto que su interés como preceptista no radicaba tanto en el arte dramático por sí mismo como en lo que él consideraba indispensable para la educación de los espectadores asiduos a los coliseos. A partir de esta convicción, Díaz de la Vega enunció una serie de exigencias que más correspondían a las circunstancias en que se produciría una escenificación que a las cualidades que habría de reunir una creación dramática.

El *Discurso* de Díaz de la Vega propuso que los poetas dramáticos compusieran sus obras a partir de un “arte”, es decir, de una teoría o ciencia al modo aristotélico, además de que buscaba la profesionalización de los hacedores del teatro: empresarios, directores, actores, músicos, bailarines, cantantes, tramoyistas, etcétera. Pero el propósito quedó en eso, porque el *Reglamento* y sus 41 artículos se refirieron en su mayoría a lo accesorio e intrascendente para el arte dramático.

Desde el preámbulo del *Reglamento* —expedido en México el 11 de abril de 1786— se habla de las dos preocupaciones principales de su autor: a) que el “teatro de esta capital se hiciese con la decencia, decoro

y arreglo debido a las buenas costumbres” y *b*) “que la indicada diversión se ejecute con la pureza y rectitud que exigen la santidad de nuestra religión y lo resuelto por su majestad a este fin”. Sigue la enumeración del *Reglamento* y sus preceptos, que podrían resumirse de la siguiente manera: 1. Prohibición de materias sagradas y comedias de santos (artículo 1); 2. Aplicación de censura a cualquier texto escenificable, circunstancia ya prevista para Nueva España desde abril de 1793 (artículo 2); 3. Que las escenificaciones no concluyan a horas avanzadas de la noche por razón de inseguridad (artículo 3); 4. Que durante la representación de algún modo se impida que se vean los tobillos de las actrices (artículo 4); 5. Que los actores, en su papel, se expresen con modestia y recato y que su lenguaje no ofenda al espectador (artículo 5), y que se vistan con ropas “decentemente arregladas” (artículo 6); 6. Que, como personajes de una obra, los actores no dialoguen con nadie del público (artículos 7 y 23); 7. Que nadie ajeno a la compañía teatral ingrese en el área destinada exclusivamente a los actores (artículo 9); 8. Que ningún poseedor de billete de acceso se haga acompañar de más de un asistente (artículo 10); 9. Que no se haga ruido próximo al apuntador (artículo 11); 10. Que los actores ensayen con regularidad sus papeles y que, junto con cantantes y bailarines, estén en el teatro a tiempo para la escenificación, pero sin dejarse ver por los espectadores y evitando el consumo de alimentos en su lugar de trabajo (artículos 13, 14, 15 y 18); 11. Que la venta de golosinas en el interior de la sala se haga con discreción (artículo 17); 12. Los actores sólo podrán ausentarse de su responsabilidad por enfermedad u otra causa justificada (artículo 20); 13. Que las manifestaciones de apoyo a los actores sean moderadas (artículo 24).

El *Reglamento* consideraba también otros aspectos todavía más alejados de una preceptiva propiamente teatral. Fueron los casos de la vestimenta y la conducta de los espectadores (artículos 30, 32, 33 y 35), de las reglas para el pago de entrada en el coliseo (artículo 39) y hasta del modo de maniobrar los coches en los alrededores del teatro (artículos 28 y 29).

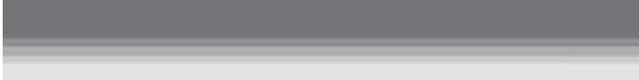
La que podría llamarse preceptiva dramática novohispana consideró, sobre todo en los siglos XVI y XVII, las implicaciones religiosas. Se pre-

sentaba sin criterios estables y algunas veces suscitada por la denuncia de una comedia o por circunstancias escandalosas en que hubiera tenido lugar una escenificación. Entonces surgían las “disposiciones”, las “providencias”, los “decretos” o los bandos, sin visión ni fundamento teóricos que derivaran en una auténtica preceptiva. Los involucrados en asuntos teatrales se concretaban a asumir directrices peninsulares, en ocasiones matizadas por peculiaridades del ambiente novohispano y que quedaban plasmadas en documentos virreinales y hasta en alguna “noticia” escrita y hecha pública por algún empresario teatral.

La situación descrita evolucionó poco al entrar el siglo XVIII y a lo largo de la centuria, pues como queda dicho, la que podría considerarse preceptiva atendió aspectos generales de la creación dramática, al modo de los que interesaron a Díaz de la Vega. No hubo una reflexión ahondadora sobre la naturaleza plena del arte teatral. No interesaba el asunto o no eran los más idóneos los ocupados en él. Lo que se proponía estaba pensado en general para solucionar circunstancias específicas, como seleccionar las obras programables para cada mes de la temporada u ofrecer líneas de acción a censores y jueces del teatro.

Consecuencia de lo anterior fueron los espectáculos muchas veces desordenados que se veían en los coliseos, montados incluso a partir de textos tan distantes de su original que se ofrecían con otro nombre. La misma desorganización daba pie a una censura arbitraria, que ocasionaba litigios posteriores.

Así, la ausencia de estructuradas directrices ideológicas referidas al teatro de coliseo hizo de éste un espectáculo novohispano no paradigmático, que ya a finales del siglo XVII hizo decir al viajero italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri que él hubiera preferido pagar para no presenciar la escenificación a la que había asistido.



Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano

La actividad escénica novohispana, de esencia europeizante, surgió hacia fines del primer tercio del siglo XVI por medio de la dramaturgia cultivada por los franciscanos para evangelizar a los indios apenas introducidos en el cristianismo. Se trató, pues, de una teatralidad didáctico-religiosa que no pretendió ofrecer un espectáculo por sí mismo ni mucho menos con un propósito estético-literario, aunque en ocasiones y marginalmente la tramoya franciscana haya derivado hacia el atractivo visual por medio de elementos de la naturaleza (animales vivos y vegetación), del vestuario y de la utilización de fuegos artificiales, todo ello con el afán de atraer indios a la evangelización. No obstante, el teatro franciscano en ningún momento perdió su idiosincrasia sacra y formadora de indios cristianizables que, por otra parte, intervenían fundamental y directamente en la creación teatral como actores, músicos, danzantes o escenógrafos, además de ocuparse tal vez de la traducción, redacción o revisión de los textos al náhuatl que resultaban imprescindibles para satisfacer la intención evangelizadora.¹

¹ El teatro evangelizador novohispano que hicieron los franciscanos es un tema que ha sido desarrollado por reconocidos especialistas. Por otra parte, éste no es objeto de estudio en este capítulo. Por ello, aquí me concretaré a registrar dos notas de bibliografía fundamental correspondiente: Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, 2ª ed., UNAM, México, 2004, y María Sten, Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (eds.), *El teatro franciscano en la Nueva España*, UNAM/Conaculta/Fonca, México, 2000. Este mismo grupo de editores publicó el tomo II de *Teatro náhuatl* de Fernando Horcasitas (UNAM, México, 2004).

Los textos escenificables en lengua náhuatl ofrecen perspectivas diversas para su estudio, además de su mera función evangelizadora. Pueden ser considerados testimonios de una sociedad novohispana naciente, de su integración y de sus modos de organización, de sus costumbres en general, de su expresión lingüística o bien de su repercusión en posteriores maneras de hacer teatro en Nueva España. Pero el propósito de estas páginas no es discurrir acerca de estos temas, respecto de los cuales ya se han ocupado los especialistas. Aquí la intención es estudiar el teatro profano del siglo xvi, que muy poco tuvo que ver con el teatro evangelizador franciscano, concebido y realizado para indios hablantes de náhuatl que eran nuevos cristianos.

Poco tiempo después de decaer la actividad escénica franciscana apareció en Nueva España la que se aproxima más a la noción de teatro occidental moderno y que ha perdurado hasta el presente. Fue ese el teatro que inicialmente se escenificó —sobre tabladros o carros— en calles, plazas e incluso atrios, pero sin propósito doctrinario alguno, sino más bien con motivo de celebración de fechas y acontecimientos de importancia para el conquistador español, que buscaba distraer al populacho de las preocupaciones (o “pensiones”, como se decía en la época) que podían derivar en inquietud social. No hubo más que estos dos motivos en el teatro novohispano del siglo xvi, puestas en lugar aparte las escenificaciones franciscanas.

Fechas importantes para la celebración dramatizable eran los días de *Corpus* y de San Hipólito, la primera del calendario litúrgico y la segunda de conmemoración de la caída de Tenochtitlan a manos del conquistador español. Esta última ya se festejaba desde muy pocos años después del acontecimiento bélico.² Se trataba de fechas establecidas institucionalmente y con intención cívica, pero que muy pronto asumieron también un propósito de entretenimiento popular. Éste adquirió la máxima jerarquía, no sólo en el siglo xvi, sino a lo largo de todo el virreinato, incluso en las dramatizaciones representadas en coliseos.

El teatro profano del quinientos se dio mayormente en calles y plazas, y menos veces en alguna casa de comedias, como la que fue de

² ACCM, 31 de julio de 1528.

Francisco de León.³ Esta actividad escénica se dio con regularidad e hizo posible la representación de numerosas comedias, pero de todas ellas hoy día apenas son conocidos unos cuantos títulos; se trata, pues, de hacer una historia de ausencias que, sin embargo, permitirá tener una idea general de lo que fue, en su conjunto, el teatro profano del siglo XVI.

Como es de esperarse, el teatro europeizante que se ofreció en Nueva España no tuvo aquí antecedente alguno, sino que le fue impuesto incluyendo las peculiaridades con las que se presentaba en la península por esa misma época. En ambos escenarios geográficos había interés de las autoridades y algo de profesionalismo organizado, aunque no el mismo afán artístico-literario. En Nueva España éste se hallaba muy desatendido, para solamente dar motivo de entretenimiento o de distracción a los sectores menos cultivados de la población. Lo que sí quedaba muy claro a las autoridades virreinales y a los hacedores del teatro (autores, empresarios, directores, actores, músicos, cantantes) era la finalidad asignada a ese espectáculo. A mediados de 1599, los organizadores de la fiesta teatral dejaban ver la importancia que le concedían a las escenificaciones atractivas por la ostentación y el lujo que las hacía espectaculares⁴ y, por lo tanto, pasatiempos de interés popular. Pero a la vuelta de los años esa cualidad fue sustituida en Nueva España por el empeño en la formación cívica y moral de los espectadores, quedando en segundo término el propósito del entretenimiento. En efecto, a la tragedia se la definía como el “arte de hacer a los hombres humanos y buenos”, y a la comedia se le asignaba el objeto de “corregir las ridiculeces de los hombres”. Estos dos propósitos habían sido considerados desde los inicios de la actividad teatral novohispana, y adquirieron calidad esencial reglamentaria en el *Discurso sobre los dramas* publicado por Silvestre Díaz de la Vega en 1786;⁵ más aún, la preceptiva dramática allí contenida se mantuvo vigente hasta la primera década del siglo XIX aproximadamente. No obstante, durante el último tercio del siglo XVI, el teatro subvencionado por el erario público, y que

³ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, 2ª ed., SEP, México, 1973, pp. 171 y 184.

⁴ *Ibidem*, pp. 145 y 178.

⁵ AGN, *Correspondencia de Virreyes*, t. 150, exp. 103.

era representado en plazas y calles, se proponía que “la ciudad se alegre y regocije”, entreteniéndolo al “público ocioso, y alejándolo de otras malas ocupaciones”.

Ya se dijo que los días de *Corpus Christi* y de San Hipólito eran las fechas principales que daban ocasión a fiestas populares que incluían escenificaciones teatrales. En vísperas de esos días, las autoridades civiles se disponían a organizar la fiesta dramática, que incluía diversas etapas. Para empezar, el alguacil mayor de la capital novohispana (a veces uno de los regidores) decidía la celebración del día de *Corpus* y cómo debía llevarse a cabo. Tal festejo podía incluir una procesión, “danzas, gigantes y juegos”⁶ y, desde luego, una escenificación. El mismo funcionario se encargaba de formular el presupuesto correspondiente y de hacer los pagos a que daba ocasión el festejo público.⁷ Esto implicaba el arreglo previo con los “autores” que se responsabilizarían de las puestas en escena. Es pertinente decir que el vocablo “autor” tenía una connotación distinta a la actual. En efecto, a lo largo de más de dos siglos, “autor” se entendía como la persona que cuidaba los intereses profesionales de una compañía teatral y quien decidía qué obras se escenificarían y con qué actores. Con mucha menos frecuencia, el vocablo “autor” se refería al que escribía una obra. Esta situación, por otra parte, hoy día ocasiona ambigüedad e incluso confusión, como en el caso de la “autora” María de Celis, quien, hacia fines del siglo xvii novohispano, posiblemente obtuvo ese “título” oficial por haber hecho “los más y mejores papeles” en medio de un “miserio” ambiente de comediógrafos, en el que —según ella— “no había hombres”. En todo caso, la documentación respectiva de la época no permite aclarar si María de Celis escribía comedias o sólo se desempeñaba como empresaria, actriz y directora teatral.

Antes de que las autoridades del cabildo ordenaran cualquier pago, revisores inquisitoriales o regidores del propio cabildo debían leer los libretos representables para dar su visto bueno, lo que, hacia la mitad del siglo xvi, a veces sólo se concretaba a aspectos formales del texto en cuestión, como la métrica utilizada, que era juzgada de “buena y

⁶ ACCM, 5892, 8 de mayo de 1598.

⁷ ACCM, 5027, 10 de abril de 1589.

apacible y se puede admitir”.⁸ Alcanzada esta meta, había que resolver la cuestión del financiamiento, que en la segunda mitad del siglo XVI oscilaba entre 850 y 2000 pesos,⁹ cantidades que dependían de la robustez o debilidad del erario público, pero también de la habilidad negociadora de los “autores”, como fueron el bachiller y maestro del Colegio de San Juan de Letrán, Arias de Villalobos, Luis Lagarto y los integrantes de la familia Riancho. El monto del financiamiento también dependía del número de piezas representables, que podían ser una comedia, o hasta tres autos, que eran los que mayor presupuesto requerían, como los que ofreció Luis Lagarto para las fiestas de *Corpus* de 1593.¹⁰ Cuando el monto de la inversión era elevado, se hacía necesaria la autorización del virrey, tal como ocurrió con el contrato o “escritura” que se firmó con el bachiller Arias de Villalobos en marzo de 1595.

El presupuesto total que ejercía el cabildo para la celebración de las fiestas teatrales incluía la manufactura del tablado sobre el que se realizaría la puesta en escena y que debía dar espacio privilegiado para la asistencia del virrey, de su corte y de funcionarios públicos.¹¹ Los tablados debían ser móviles y aprovechables para diversas clases de festejos organizados por el cabildo, aunque esto último al parecer ocurrió hasta los inicios del siglo XVII (1603).¹² Más aún, hubo años en que fueron construidos tablados que concedían espacio únicamente “a damas”,¹³ a modo de anticipación de las “cazuelas” que en los posteriores coliseos se destinaban exclusivamente a las mujeres. Los espacios escénicos del quinientos solían construirse frente a la primitiva catedral¹⁴ o ante la casa del cabildo.

Hechos los preparativos necesarios, era el momento de realizar el pago de lo acordado por autoridades virreinales y “autores”. Era una etapa difícil de ajustes y en ocasiones de conflicto entre los involucrados

⁸ ACCM, 5604 y 5605, 14 y 17 de abril de 1595.

⁹ ACCM, 5305 y 5595, 25 de febrero de 1592 y 6 de marzo de 1595.

¹⁰ ACCM, 5431, 14 de mayo de 1593.

¹¹ ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

¹² ACCM, 291, 15 de septiembre de 1603.

¹³ ACCM, 5635 y 5637, 5 y 11 de agosto de 1595.

¹⁴ Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*, UNAM, México, 1958, p. 14.

en un programa teatral. El primer escollo lo constituía el ajuste presupuestal, pues se suscitaba un regateo entre el cabildo y los empresarios o “autores”, que solían pedir más de lo que les era ofrecido y, sobre todo, que se les pagara oportunamente y no en vísperas de la puesta en escena. En abril de 1592, por ejemplo, Arias de Villalobos ofreció montar una comedia no representada antes en Nueva España cuyo costo presupuestaba en 1 100 pesos, pero el corregidor no autorizaba más de mil.¹⁵ Este tipo de situaciones fue frecuente durante el siglo XVI y hay numerosas pruebas documentales de ello.¹⁶

Los asuntos presupuestarios en ocasiones derivaban en conflictos o hasta en litigios, como el que protagonizaron, en 1595, Gonzalo de Riancho y Arias de Villalobos. Éste había obtenido contrato con el cabildo para hacerse cargo de la fiesta teatral del día de *Corpus*; no obstante, intervino Gonzalo de Riancho argumentando que él había estado en La Habana y que por ello no había presentado oportunamente su solicitud de contrato. Añadía que traía consigo “comedias y coloquios divinos compuestos en España por los más famosos hombres de ella”. Esto correspondía a un teatrero como él, que actuaba por “propio oficio y entretenimiento”; además —argumentaba—, en esa ocasión había conseguido “ropas y aderezos muy costosos” para la escenificación y se comprometía a presentar sus libretos ya aprobados por la autoridad inquisitorial. Por añadidura, Riancho ofrecía su trabajo profesional a un costo menor que el inicialmente destinado por el cabildo, por lo que se le rescindió el contrato a Arias de Villalobos para otorgárselo a Riancho, después de prolongadas y molestas discusiones.¹⁷ Todo lo anterior deja ver aspectos, gestiones, personajes y finanzas relacionados con el teatro profano de Nueva España en la centuria del quinientos.

Realizados los preámbulos necesarios para cada montaje, se requería de un espacio propio que, desde el segundo tercio del siglo XVI, fue casi siempre de índole mudable y hecho *ex profeso*, como lo evidencian numerosas actas de cabildo de la época¹⁸ que dan cuenta de tablados hechos por carpinteros o por el obrero mayor, que se llevaban aproxi-

¹⁵ ACCM, 5319, 6 de abril de 1592.

¹⁶ Por ejemplo, ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

¹⁷ ACCM, 5594, 2 de marzo de 1595; 5595 y 5596, de 6 y 9 de marzo de 1595.

¹⁸ *Id.* ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

madamente un tercio de la cantidad destinada a manufacturas exigidas por la escenificación. En ocasiones esos tablados se construían en el interior de algún colegio, con motivo de la visita que allí hacía un virrey.¹⁹ En medio de estos preparativos materiales se daba la organización de “danzas, gigantes y juegos”, que eran elementos acostumbrados particularmente en el día de *Corpus*.²⁰

La presentación de un espectáculo teatral necesitaba una licencia previa y una censura oficial que si bien no fue tan rigurosa como en los dos siglos posteriores, resultó indispensable en el quinientos. La licencia debía ser concedida por uno o dos miembros del cabildo, quienes al mismo tiempo podían actuar como censores, pero estas eran cuestiones no reglamentadas que quedaban al arbitrio de los funcionarios en turno. Esta ausencia de reglamentación formal, al modo de la que se dio en 1786, fue una de las peculiaridades con las que ocurrió el quehacer escénico novohispano. En marzo de 1595, por ejemplo, Gonzalo de Riancho se mostró dispuesto a representar comedias, pero debió solicitar el permiso correspondiente al cabildo, cuya reducida asamblea encomendó la tarea a los regidores Guillén Brondat y Gaspar de Valdez;²¹ no obstante, la licencia sólo era el primer paso para lograr autorización definitiva, la cual era concedida por la censura. El proceso censor disponía que uno o dos miembros del mismo cabildo (tampoco aquí había criterio establecido) “vieran” las comedias previamente para que todo “se haga con la decencia que convenga”. El acta de cabildo no precisa el concepto “vieran” ni qué quería decirse con “decencia”, por lo que puede deducirse que el “vieran” ha de entenderse como “leyeran”. En ocasiones, además, el o los censores tenían autoridad para decidir si una comedia debía representarse o no con entremeses pero esto hasta después de que hubieran calificado de “buena” la pieza teatral.²² Esta clase de encomiendas recaía a veces en un oidor de la Real Audiencia, quien, con competencia teatral o sin ella, daba el dictamen definitivo.²³

¹⁹ ACCM, 4999, 12 de diciembre de 1588.

²⁰ ACCM, 5892, 8 de mayo de 1598.

²¹ ACCM, 5599, 16 de marzo de 1595.

²² ACCM, 5793, 2 de mayo de 1597.

²³ AGN, *General de Parte*, t. 3, exp. 144.

Concedida la licencia de representación y superado el procedimiento censor, quien había solicitado el permiso necesitaba reunir a los integrantes de su compañía para distribuir papeles e iniciar los ensayos. Durante el siglo XVI novohispano, el responsable del grupo —más tarde llamado asentista— era, en general, casi el único profesional de la compañía. La mayoría de los actores eran aficionados que gustaban del teatro, pero que más bien veían en éste un modo de subsistencia; por lo mismo, no gozaban de mucha respetabilidad en la sociedad y a veces ni en su propia compañía. Como quiera que haya sido, hubo pequeños grupos de individuos dedicados a la escenificación de modo eventual, como el de Luis Lagarto y, de manera destacada, el de Gonzalo de Riancho.²⁴ También sobresalió el bachiller Arias de Villalobos, que se desempeñó en esta actividad entre 1589 y 1594.²⁵ Además de la ciudad de México, también la de Puebla contaba, al menos, con una compañía; no sería extraño que otras ciudades, como Veracruz o Valladolid, dispusieran de grupos de escenificación, pero hasta hoy no se cuenta con documentación que apoye esta suposición, sólo se tiene información documental indirecta, como aquella que habla de actores que para escapar de una situación personal conflictiva se mudaban de ciudad para desempeñar su trabajo,²⁶ hecho que hace ver la posible existencia de compañías en el interior de Nueva España.

No obstante el escaso profesionalismo de los actores, éstos recibían un salario que les permitía vivir con decoro en el contexto social novohispano,²⁷ aunque a veces se les negaba el total de la cantidad solicitada por su trabajo.²⁸

Las compañías teatrales solían incluir entre sus miembros a músicos, cantantes y bailarines, pues las piezas representables solían requerirlos. Téngase presente que las partes líricas de las comedias atraían la mayor cantidad de espectadores, lo que fue intensificándose conforme se desarrolló el virreinato novohispano. Hacia fines del siglo XVI, por ejemplo, ya era común escuchar, como parte de una comedia, a

²⁴ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pp. 114 y 126.

²⁵ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 68.

²⁶ AGN, *General de Parte*, t. 13, exp. 59.

²⁷ ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

²⁸ ACCM, 168, 21 de mayo de 1602.

los niños que integraban el coro de la catedral.²⁹ Esto no ha de extrañar, pues desde el tiempo del teatro evangelizador novohispano hubo participación de los pueblos indios en él, con sus cantos e instrumentos propios,³⁰ cosa que evidencia la tradición que ya existía en el virreinato. Pero no sólo esto, en el último tercio del siglo XVI radicaban en la metrópoli novohispana algunos músicos procedentes de la península ibérica, que además de ejecutar un instrumento, “cantaban en las comedias”. Fueron los casos de Antonio López, de Martín de Núñez y de Juan Bautista de Torres.³¹ Noticias como éstas indican que la actividad escénica del quinientos no careció de músicos ni de cantantes, pero sí de una escuela en donde pudieran formarse al respecto los novohispanos; esto debió esperar hasta la década de 1780, cuando surgió en Puebla una escuela de danza y baile de la que egresaban personas que luego podían desempeñarse profesionalmente en el teatro. El esfuerzo, sin embargo, fracasó pronto, por acusaciones de inmoralidad hechas contra el director y fundador, José Savella y Morali.³²

En vista de las limitaciones profesionales que enfrentaban los actores y, en general, quienes intervenían en las puestas en escena, los organizadores del espectáculo ofrecían estímulos a aquellos que tuvieran un buen desempeño, como “una joya que valga cincuenta pesos” o dinero al actor que había hecho su papel de magnífica manera.³³ Este hábito de premiación parece que tuvo su antecedente en la costumbre jesuita de corresponder al buen trabajo escénico que hacían algunos novicios durante representaciones en colegios, como el Máximo de San Pedro y San Pablo o el de San Gregorio, en los que en ocasiones de excepción, se obsequiaba a los estudiantes “breviarios y otros libros” que, por añadidura, apoyaran su formación eclesiástica.³⁴ Pero la premiación que se hacía, tanto a actores profesionales como a estudiantes de órdenes religiosas, se relacionaba con el trabajo individual, no

²⁹ Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. de J. Rojas Garcidueñas, t. I, Porrúa, México, 1958, p. 114.

³⁰ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 62.

³¹ *Ibidem*, p. 92.

³² BNM, ms. 1411, ff. 25-26.

³³ ACCM, 4053 y 4953, 21 de abril de 1578 y 17 de junio de 1588.

³⁴ ACCM, 3930, 17 de agosto de 1576.

con la comedia o el coloquio en sí mismos, o por su mérito artístico-literario, que importaba poco o se subestimaba, sobre todo si eran piezas surgidas en el ámbito novohispano; éstas —decía Arias de Villalobos— “aprueban mal” y por ello él prefería “las comedias de Castilla”.³⁵ El panorama decepcionante que observaba Arias de Villalobos se prolongó durante muchísimo tiempo, pues todavía a fines del siglo XVIII el principal responsable del reglamento teatral publicado en 1786 —Silvestre Díaz de la Vega— afirmaba que en el teatro novohispano no se daban elementos esenciales en la creación dramática, como “acciones, voz, declamación, inteligencia, expresión, sentimiento, terneza, fuerza, furor, entusiasmo, nobleza, majestad, práctica, gracia, lo que se llama muda y teatral representación, tiempo, fuego y elección”.³⁶ No obstante, el propio Díaz de la Vega y otros funcionarios sostenían que había “que pasarla” con los autores y obras disponibles entonces, pues los habitantes de Nueva España necesitaban divertimiento, además de que los hospitales dependían financieramente de los ingresos obtenidos en los coliseos.

Movidas por la conveniencia pública de que hubiera teatro profano, las autoridades virreinales apoyaban que se difundiera ampliamente mediante carteles fijados en áreas públicas, en los que se mencionaba la comedia representable, así como otras partes de la jornada teatral: loa, entremés o sainete. Había, sin embargo, un inconveniente para el público, pues no era infrecuente que, en vista de la mezcla o refundición de que eran objeto las piezas teatrales, éstas se mencionaran con títulos diversos, por lo que el espectador potencial ignoraba si ya había presenciado o no una escenificación. Sea lo que haya sido, la actividad teatral del quinientos gozaba de amplia difusión popular.

Todo el aparato de representación del que hasta aquí se ha hablado se daba a partir de autores y obras elegidas por el asentista quien, en la medida de sus posibilidades procuraba ofrecer comedias “nuevas”, es decir, no puestas en escena con anterioridad en Nueva España.

Dado el escaso interés por el valor intrínseco de las comedias representables, es muy poco lo que se sabe acerca de los autores y las obras

³⁵ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 184.

³⁶ AGN, *Historia*, t. 473, exp. 9.

llevados a los tablados. De ese casi vacío de información surgen nombres de los que incluso no se tiene certeza de si en verdad fueron autores, en el sentido que hoy se le da al vocablo, o si fueron meros asentistas o incluso se desempeñaron profesionalmente en ambas actividades. En este último caso hay que mencionar, por ejemplo, a Alonso Ávila, quien en 1539 probablemente fue organizador de alguna fiesta pública que incluía representación teatral.³⁷

Hacia la mitad del siglo XVI aparece la figura del presbítero Fernán González de Eslava, cuya creación dramática podría considerarse “profana”, pues en algunos de sus *Coloquios* se nos ofrece como creador de temas no precisamente religiosos o eclesiásticos. Tal es el caso del entremés que precede al *Coloquio X*; además, alguna de sus piezas dramáticas fue representada en los festejos callejeros que se organizaron en la capital novohispana con motivo de la celebración del *Corpus* en 1588, según uno de los editores y estudiosos de la obra de González de Eslava.³⁸ Por estas razones queda mencionado aquí el presbítero, citando una de las ediciones de que ha sido objeto, que ayudará a precisar la o las modalidades teatrales en las que es ubicable la obra dramática de este “clérigo presbítero”, que vivió entre 1534 y 1599, y de cuyos 65 años de vida la mayor parte transcurrió en la metrópoli novohispana.

Aproximadamente en 1560 aparece la figura del autor y actor toledano Juan Bautista Corvera, quien a sus 30 años de edad llegó a Nueva España procedente de Perú, en donde había residido. Al año siguiente de su arribo escribió y escenificó una pieza de corte pastoril llamada por algunos *Coloquio*. También compuso una *Comedia alegórica* (título dado por un editor reciente) y el texto inicial de un *Coloquio* creado para la festividad del *Corpus*. Un estudioso de la literatura novohispana también le atribuye la autoría de “chansonetas y motetes”.³⁹

Poco más de 10 años después de la presencia de Corvera se conoció en el virreinato a Juan Pérez Ramírez, un presbítero que para algunos fue el “primer autor de comedias nacido en Nueva España”.⁴⁰ De él,

³⁷ ACCM, 935, 27 de marzo de 1539.

³⁸ Fernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Vid.* Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. I, UNAM, México, 1942, p. XXIII; Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, pp. 32-57.

⁴⁰ Fernán González de Eslava, *op. cit.*, p. 20.

sin embargo, sólo se tienen escasos datos, como aquellos que informan que en 1574 comedias suyas fueron representadas en la ciudad de México, junto con entremeses de su autoría, por el comediante Navijo. Además, Pérez Ramírez escribió un texto titulado *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, que compuso con motivo de la designación del doctor Pedro Moya como arzobispo en el mismo año de 1574.⁴¹

Luego de perderse el rastro documental de Pérez Ramírez, aparece el del comediante malagueño Marco Antonio Medrano, nacido en 1575, quien fuera aproximadamente contemporáneo del conocido Gonzalo de Riancho, ambos en el último tercio del siglo xvi. De Medrano no se sabe más, a no ser que se trate del ejecutor de la Audiencia novohispana, quien en marzo de 1591 fue beneficiado con la donación de dos solares en el barrio de San Pablo de la ciudad de México para que allí construyera su casa.⁴²

Durante el *Corpus* de 1586 se mencionó el nombre de Alonso Buenrostro como “autor” de una comedia hoy desconocida.⁴³ Posiblemente tuvo alguna relación de parentesco con un tal Diego de Buenrostro, quien ese año fue encargado de realizar los festejos correspondientes a esa fecha, entre los que se hallaba la escenificación de una comedia.⁴⁴

Hacia los últimos veinte años del siglo xvi aparece la figura teatral del bachiller Arias de Villalobos, quien fue uno de los más destacados “autores”/actores que trabajaron en Nueva España. Era de origen extremeño y había arribado al virreinato hacia 1584 con 16 años de edad aproximadamente. De su obra dramática no se sabe mayor cosa, a pesar de que él mismo afirmaba que tenía compuestas “muchas comedias divinas y de historia..., con las que pretendo mostrar ingenio y ayudar al entretenimiento público de esta ciudad”. Otra información documental habla de sus conflictos con el cabildo de la ciudad de México respecto de contratos establecidos con él para representar comedias en el marco de festejos públicos.⁴⁵

⁴¹ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 148; Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. xx.

⁴² ACCM, 5208, 14 de marzo de 1591.

⁴³ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁴ ACCM, 4748, 9 de junio de 1586.

⁴⁵ ACCM, 5039 y 5549, 19 de julio de 1589 y 16 de septiembre de 1594, respectivamente.

Durante los años 1592 y 1593, Luis Lagarto, otra personalidad de la dramaturgia novohispana de la que no se conocen obras en las que haya tenido participación autoral, se comprometió con el cabildo de la metrópoli virreinal a presentar en público tres autos con motivo del día de *Corpus*. También solía hacerse cargo de organizar danzas de gigantes durante fiestas callejeras; no obstante, en ocasiones incumplía sus compromisos y se hacía acreedor a vigilancia y control del propio cabildo. Este hecho es el que ha marcado la huella documental de Luis Lagarto.⁴⁶

Otro comediante de desempeño novohispano fue Navijo, hombre del que incluso se ignora su nombre completo. Información de 1595 indica que él representaba comedias y entremeses en la ciudad de México, y que también intervenía en escenificaciones hechas por González de Eslava y por Pérez Ramírez. Más aún, se ha dicho que en el mismo 1595 pidió ayuda económica al cabildo para representar una “comedia de la conquista”.⁴⁷

El apellido Riancho tuvo tradición en el ámbito teatral novohispano desde los años últimos del siglo XVI hasta los primeros 19 del XVII. El apellido identificaba a toda una familia constituida por Alonso, Pedro y Gonzalo; este último destacó sobre sus parientes, o acaso sólo se tiene mayor documentación acerca de él. Se sabe que el cabildo de la ciudad de México solía encargarle las representaciones de la celebración del *Corpus* o del día de San Hipólito. Además, era responsable de una compañía digna de respeto, pues al menos en dos ocasiones (ya en 1612) fue premiado por su buen trabajo escénico. No obstante, este “autor” ha de ser considerado más bien como organizador y responsable de fiestas teatrales novohispanas.⁴⁸

La ciudad de Puebla fue una plaza teatral importante durante todo el virreinato; allí se desempeñó Rodrigo de Chávez, actor y al parecer también empresario, quien en 1598 solicitó autorización para el mon-

⁴⁶ Por ejemplo, ACCM, 5305, 5435, 5517 y 5530, 27 de febrero de 1592, 28 de mayo de 1593, 2 de mayo de 1594 y 13 de junio de 1594, respectivamente.

⁴⁷ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, Porrúa, México, 1961, p. 12; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ Hay amplia información documental acerca de Gonzalo de Riancho, en numerosas actas de cabildo, redactadas desde 1595 y hasta 1619.

taje de una comedia, pero el contrato correspondiente fue ganado por su colega Marco Antonio Ferrer. No obstante, dos años después, en mayo de 1600, logró su propósito y se le autorizó representar una comedia, con entremeses y música, en la misma ciudad de Puebla, donde probablemente desarrolló su labor escénica.⁴⁹

Hubo autores, en el sentido actual del vocablo, de los que al menos se conoce el título de alguna pieza. Fue el caso de un tal Farfán, quien escribió una *Comedia del recibimiento que hizo la Nueva México [sic] a la Iglesia*, pieza que probablemente se representó en abril de 1598 en el distante y poco conocido septentrión novohispano,⁵⁰ hecho que de corroborarse plenamente evidenciaría la pronta difusión que tuvo el teatro por diversas y alejadas regiones del país.

De la segunda mitad del siglo xvi —sin poder precisarse años—, hay noticias escasas, como las que se refieren a Antonio López Regalón y a Francisco Maldonado. Del primero se sabe que fue comediante y cantor sevillano de ascendencia portuguesa y judaizante, que ejerció su oficio en Puebla y en la ciudad de México, pero se ignora si realmente fue escritor dramático.⁵¹ De Francisco Maldonado se conoce una cita contemporánea que afirma que escribió para el teatro, pero no se fundamenta la aseveración. Por otra parte, las Actas de Cabildo de la Ciudad de México mencionan a dos individuos con este nombre, pero es imposible precisar que alguno se haya desempeñado como comediógrafo. Rodolfo Usigli lo menciona como “autor ambulante [...], de ignoradas obras”.⁵²

Tenemos noticia de que en los primeros años del siglo xvii ejercía Juan Ortiz de Torres, un teatrero que colaboraba con la compañía de Gonzalo de Riancho, pero además se desempeñaba como actor y empresario independiente, pues en abril de 1617, en un acta de cabildo, se menciona que solicitó permiso para representar comedias; en ese año Ortiz de Torres ya tenía su propia compañía.⁵³ Olavarría se refiere a él como autor cómico que se desempeñaba en 1645.⁵⁴

⁴⁹ Hildburg Schilling, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 160.

⁵¹ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁵² Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, SRE, México, 1933, p. xxviii.

⁵³ ACCM, 498, 14 de abril de 1617.

⁵⁴ Enrique Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 15 y 25.

Otros actores y empresarios, o simplemente gente de teatro ubicable en el último cuarto del siglo XVI, fueron Diego Juárez, Diego Lozano, Diego Díaz y Andrés Laris Durango. Juárez fue premiado con 50 pesos por una obra que presentó en la ciudad de México el día de *Corpus* de 1575.⁵⁵ A Lozano se le menciona como un empresario teatral poblano al que en su ciudad le fue pedido el montaje de una comedia en marzo de 1588.⁵⁶ En la misma Puebla se ubicaba Diego Díaz, un actor y empresario que en mayo de 1590 fue contratado para llevar al tablado una comedia.⁵⁷ Caso muy parecido fue el de Laris Durango, quien en el *Corpus* de 1597 logró que se le autorizara representar unas comedias, para lo cual el cabildo le otorgó 600 pesos.⁵⁸

Si de los “autores”/actores novohispanos del quinientos se tienen escasas noticias, de las obras representadas y representables se sabe menos, lo que dificulta una valoración justa. Más bien hay datos relacionados con piezas de índole religiosa o escritas “a lo divino”, como *Cristóbal de Sabadiano*, *San Eustaquio y sus hijos y mujer*, *Nuestra Señora del Rosario*, *Las profecías de Daniel* o la *Comedia de la república angélica*;⁵⁹ sólo de algunas comedias de tema histórico se encuentra registro documental: *La conquista de Rodas*, *La conquista de México* y alguna más, de índole profana: *Entremés del alcabalero*.⁶⁰

Hasta ahora esta escasez de información no permite precisar quienes fueron realmente escritores teatrales ni mucho menos de qué fueron autores. De lo que hay certeza es de que existió una actividad teatral pública y callejera de cierta consideración, respecto de la que espectadores y autoridades se mostraban despreocupados de su mérito artístico-literario y, en cambio, se interesaban en el mero entretenimiento, de espaldas a asuntos trascendentales para el individuo común. No obstante, lo poco que se sabe al respecto permite concluir que la vida teatral novohispana del quinientos, de esencia profana, era muy se-

⁵⁵ ACCM, 3850, 15 de julio de 1575.

⁵⁶ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ ACCM, 5795, 9 de mayo de 1597.

⁵⁹ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pp. 138, 142-143; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁰ Enrique Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 4; José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 128; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 67.

mejante a la de la península, sobre todo por los “autores” y el material escenificable venidos de allá, pero matizados acá por la exigencia de un ambiente social y un público diferentes, que en los siglos xvii y xviii (en particular este último) derivaría en una teatralidad novohispana propiamente dicha. Uno de esos matices diferenciadores fue tal vez el carácter mayormente profano de la teatralidad del *Corpus* en México, a diferencia de la España peninsular, aunque allá “la completa fusión de la vida religiosa y la secular”, sobre todo a fines del siglo xvi, también repercutió en el espectáculo teatral ofrecido durante las públicas celebraciones eucarísticas.⁶¹

Dado que el teatro profano del quinientos novohispano fue en gran medida imitación, adaptación o fusión del realizado en España, no hay que esperar originalidad en sentido pleno. Ésta habría que buscarla en la recreación de temas adaptados a la circunstancia del virreinato, o bien en el planteamiento escénico de temas relacionados con lo que a fines del siglo xvi ya era parte de la historia del país, como la caída de Tenochtitlan a manos del conquistador, tema desarrollado, por ejemplo, por Gonzalo de Riancho, quien en 1595 consiguió aprobación del cabildo para teatralizarlo, aunque sin otorgarle ayuda económica.⁶² Desde luego, hasta hoy no se conoce el texto ni el título y se ignora si la pieza fue de la autoría de Riancho. Otra noticia equiparable es la que habla del regreso de Cortés de su expedición bélica por las Híbueras, entre 1524 y 1526; más que un tema, el asunto dio ocasión, en 1539, para un festejo cívico en el que hubo representación teatral. Como en el caso de la pieza montada por Riancho, de ésta tampoco se conoce el título, el texto ni el nombre del autor. Esta clase de temas escénicos fue muy gustada, incluso hasta finales del siglo xviii, y así lo demuestran textos como *Hernán Cortés en Cholula*, de Fermín del Rey, o *México rebelado*, aunque de este último sólo es conocida una parte pero no el nombre de quien la escribió.⁶³

⁶¹ Melveena Mckendrick, *El teatro en España. 1490-1700*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1994, p. 260.

⁶² ACCM, 5634, 31 de julio de 1595.

⁶³ El primero ha sido recientemente estudiado por Felipe Reyes Palacios; acerca del segundo, véase la referencia del artículo de G. Viveros: “Censura de una comedia histórica...”. El tema ha dado ocasión para diversos ensayos; el lector interesado hallará

La información documental que se tiene respecto del teatro profano del quinientos es relativamente amplia en lo que se refiere a cuestiones laterales (actores, espacio teatral, censura, etcétera), pero no se da la misma situación tocante a los elementos intrínsecos de esa dramaturgia. En la España peninsular se encuentran obras de la misma época que evidencian una intriga bien llevada, con estructura coherente y personajes bien trazados; tal vez por esto en Nueva España los profesionales del teatro preferían las comedias originadas allá, pues en alguna medida garantizaban el éxito y evitaban la preocupación por elegir textos originales no representados anteriormente en ningún sitio. Por otra parte, en el virreinato probablemente había más atención a la espectacularidad o al atractivo visual, como eran la tramoya y el vestuario. La vistosidad de los montajes era el imán mayor para un público constituido por toda clase de personas.

Hay que reiterar, sin embargo, que respecto de la creación dramática laica ofrecida en el quinientos novohispano habrá que disponer de nuevos hallazgos documentales que permitan justipreciar su mérito literario y no sólo el sociohistórico.

información pertinente en: Demetrio Brisset, J. E. Englerkirk, P. Spinato. Véanse las referencias en la bibliohemerografía.

Contenido

| | |
|---|----|
| Prólogo | |
| <i>Vicente Leñero</i> | 5 |
| Presentación | 9 |
| Abreviaturas | 11 |
| Reflexión teatral y espectáculo novohispano | 13 |
| Espectáculo teatral profano en el siglo xvi novohispano | 23 |
| Teatro y fiesta novohispanos | 41 |
| Ojeada al teatro catequístico o de evangelización | 49 |
| Representaciones indias de la Pasión en un pueblo novohispano: Xochitlán | 55 |
| Escenario novohispano a finales del setecientos | 61 |
| Teatro, público y sociedad en la dramaturgia novohispana dieciochesca | 73 |
| Teatro y poder novohispanos a finales del setecientos | 81 |

| | |
|--|-----|
| Reglamentación, censura y preceptiva en el teatro novohispano del setecientos | 93 |
| Historia y teatralidad en una comedia novohispana dieciochesca: <i>México rebelado</i> | 105 |
| Teatralidad novohispana de coliseo y de calle | 113 |
| Fundamentos clásicos en la preceptiva dramática novohispana | 127 |
| El mito de Giges y la comedia <i>El anillo de Giges</i> , de José de Cañizares | 143 |
| Bibliohemerografía | 151 |
| Índice onomástico y temático | 155 |



Escenario novohispano de Germán Viveros se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2014, en los talleres de Ingramex, S.A. de C.V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, México, D.F. 09810. La encuadernación se realizó en Digraf, Prolongación Mieses 290, Col. Valle del Sur, México, D.F. 09810. El tiraje consta de 2000 ejemplares.

Edición y tipografía: Ediciones de Buena Tinta

Coordinación editorial: Luis Cortés Bargalló

Diseño: Pablo Labastida

Producción: Jorge Valdés López