



Panorama de la dramaturgia criolla del siglo XVII

Armando Partida T.

(Universidad Nacional Autónoma de México)

La dramaturgia novohispana del siglo XVII siguió el mismo curso de los modelos dramáticos del teatro áureo. Sin embargo, si por una parte, en la península ésta se vio determinada por la literatura renacentista; por otra, la propia ideología religiosa dominante de la contrarreforma postridentina, determinaría el desarrollo de una dramaturgia hispánica propia.

A su vez, los escritores novohispanos, en particular los dramaturgos, conformaron la producción dramática criolla, como manifestación de una realidad histórica y estética local, particular; utilizando casi por igual las mismas formas del teatro peninsular, tal como lo hiciera en el siglo XVI el primer teatro novohispano con el teatro de evangelización, al aprovechar las formas del teatro religioso medieval conocido por los frailes de las distintas órdenes mendicantes - franciscanos, dominicos y agustinos- quienes realizaron sus tareas de evangelización en la Nueva España.

Excepción hecha del Teatro escolar jesuita, ya que éste siguió inicialmente el modelo de la tragicomedia *El triunfo de los santos*¹, recién concebida en la segunda mitad del siglo XVI, que provocó gran alboroto en Italia –su cuna-, condenada por Torcuato Tasso por ser una especie dramática híbrida, “perche si come nelle specie de animali non se congiunge insieme il raggionevole così non par conveniente, che in una specie di Poesia si congiunga l’attione alta e bassa e la nobile e la popolare”.² Junto con la presencia de la égloga y coloquios en castellano y latín, fueron los prolegómenos del teatro barroco culto de estas tierras.

¹ Representada por la Compañía con los alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo, el domingo 2 de noviembre de 1578 con motivo de la recepción de las Santas Reliquias donadas a la iglesia novohispana.

² Othón Arroniz, *Teatro de evangelización en nueva españa*. Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz – Universidad Veracruzana, Primera edición facsimilar, 1994, p. 155. Al respecto Arroniz abunda a continuación “Es sabido cuánto la polémica alcanza toda su amplitud con el *Pastor Fido*, de Battista Guarini (compuesto entre 1580-1585, pero publicado hasta 1590), y la severa crítica que a esa obra enderezó Giason Denores con una fórmula lapidaria: el género es indeseable, ‘per essere mista, per essere doppia, per non essere uniforme’”.



Por desgracia, la estatura de los grandes dramaturgos del siglo XVII del teatro novohispano, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana, han opacado la obra del resto de los dramaturgos locales, muchas veces considerados como menores o segundones, por casi la totalidad de la crítica literaria, que dejó de lado o en un segundo plano las particularidades del arte dramático y del propio desarrollo teatral y de la espectacularidad en la Nueva España, además de la propia espectacularidad ya presente en el teatro de evangelización.

Por ello es necesario efectuar una reconsideración sobre esta producción dramática y sus autores, para poder establecer el desarrollo del género dramático en este período novohispano, sobre el que se puede encontrar un amplio panorama, que va de los coloquios y autos, pasando por las tragicomedias, apologías, hagiografías, loas, hasta llegar a la comedia barroca. De allí que los autores dramáticos presentados a continuación, de ninguna manera deben considerarse como supeditados al par antes mencionado, dado que ninguno creó a la sombra de éstos; sino simultáneamente a ellos, siguiendo los modelos asimilados, para así poner de manifiesto su propio ejercicio en la producción dramática de su tiempo.

Francisco Bramón (¿? 1664) es autor de la novela *Los sirgueros de la virgen sin original pecado* (1620), “una especie de novela pastoril entretejida en prosa y versos, en la que relata los plácidos escarceos bucólicos de algunos personajes bautizados con nombres pastoriles: Anfriso, Palmerio, Florinarda y Marcila”.³ Novela híbrida, en la que además de la prosa y el verso se incluye también el género dramático en el capítulo tercero, *El auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*, representado por los mismos protagonistas de la narración. Para Agustín Yañez, quien la editara en el siglo XX,⁴ la novela no resulta estilísticamente homogénea, en tanto Anderson Imbert considera

³ Humberto Maldonado, *La teatralidad criolla del siglo XVII*. Estudio introductorio y notas. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1992 (Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia VIII), p. 52.

⁴ Agustín Yañez, *Francisco Bramón Los sirgueros de la Virgen Joaquín Bolaños La portentosa vida de la muerte*. Prólogo y selección. México, Imprenta Universitaria, 1943 (Biblioteca del Estudiante Universitario 45).



[q]ue el libro tiene una cerrada unidad de autor y de estructura. No sólo la novela y el auto son interdependientes, sino que en esa interdependencia reside el mayor valor de *Los sirgueros*: es la novela de la creación de un "auto". Las diferencias de estilo... entre el relato y el "auto virginal" podrían explicarse fácilmente --sin necesidad de acudir a la hipótesis de dos autores-- por la sencilla razón de que esos estilos están funcionando en géneros diferentes. Aun así salta a la vista que la materia es común: los argumentos sobre el pecado original y la Inmaculada Concepción de María se repiten en la novela y en el auto con los mismos giros lógicos y expresivos.⁵

Si bien el modelo dramático corresponde, como obra apologética -entonces apenas en pañales-, al del auto tradicional y a las normas imperantes de la ideología católica hispánica, para imponer el dogma de la Purísima Concepción de María, introducido en Nueva España a principios de ese siglo, nos encontramos con referencias iconológicas e iconográficas locales: el personaje del Reino mexicano, el paisaje, "que el barroco resucita a través de la alegoría", "Mediante este recurso, el poeta idealiza el conformismo criollo que a él mismo lo domina, bajo la atmósfera de represión impuesta por España a sus colonias americanas".⁶

Como si lo anterior no fuera suficiente, la apoteosis del auto es celebrado con una "típica danza mexicana, el netoliztli o mitote, o tocotín, verdadera mojiganga o fin de fiesta, que pone término a la representación";⁷ que requiriera, para su representación, de la presencia de danzantes, músicos y acompañamiento indios.

Una obra anónima muy particular resulta *El coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*,⁸ por haberse considerado, durante largo tiempo, como escrito en el siglo XVI y por haberse atribuido su autoría a los más principales religiosos de ese siglo. Por otra parte, las opiniones vertidas sobre la calidad literaria -es decir, dramática- ha recibido las opiniones más opuestas.

⁵ H. Maldonado, ob. cit.; p. 52.

⁶ *Idem*.

⁷ A. Yañez, ob. cit.; p. XVII.

⁸ *Tres piezas teatrales del virreinato -Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. Edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y Juan José Arrom, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1976.



No obstante, las consideraciones al respecto, el investigador del teatro novohispano del siglo XVI, José Rojas Garcidueñas, ya había señalado su posible pertenencia al siglo XVII, por las características literarias que en éste encontrara:

En efecto, las tendencias al gongorismo no sirven para averiguar la fecha de origen de una pieza teatral como el Coloquio, pero cuando la forma está elaborada con ciertos alardes de trabajo y adorno, aumentan las presunciones, primero de que no pudo ser escrita por un fraile misionero cuya prosa conocemos y nada tiene de tales cuidados y, segundo, que más acercan la obra así escrita a la época en que está formando el gusto y el modo del barroco, que es, precisamente, el último cuarto del siglo XVI y sobre todo los años finales del mismo. (13)

En el *Coloquio de los Reyes de Tlaxcala* hay rasgos de cultismo y evidente laboriosidad en la versificación, tanto que no dudamos en suponer que algunos claros defectos de versos mal medidos más deben atribuirse a un descuidado copista que al propio autor. Ejemplo de esos cultismos se ven desde el primer soneto, que es el parlamento de Xicotencatl con que se inicia la obra.⁹

Pero no sería hasta 1976,¹⁰ cuando este investigador encontrara la fundamentación requerida para definitivamente considerarla como pieza escrita en el siglo XVII, gracias al estudio que Winston A. Reynolds: "El demonio y Lope de Vega en el manuscrito mexicano *Coloquio de la Nueva Conversión y Bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*".¹¹ Por medio del éste Garcidueñas se enteró de que el desconocido autor de este coloquio utilizó 32 versos pertenecientes a una obra de Lope de Vega: *El nuevo mundo descubierto por Colón*,¹² además de que, el tan inusitado nombre del demonio, Hongol, también corresponde al del demonio de esa *comedia*. Nombre tomado a su vez por Lope, de la *Araucana* de Alonso de Ercilla, publicada en 1569. En tanto la pieza de

⁹ Cf., José Rojas Garcidueñas, "Prólogo al *Coloquio de los Cuatro Reyes de Tlaxcala*", *Tres piezas teatrales del virreinato --Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. México, UNAM, 1976, p. 149-181.

¹⁰ Idem, p. 164.

¹¹ *Cuadernos Americanos*, Vol. CLXIII, Nº 2, marzo-abril 1969. México, p. 172 a 184.

¹² Arturo Souto Alabarce, *Teatro indiano, de los Siglos de Oro --Lope de Vega. El nuevo mundo descubierto por Colón y El Arauco domado*, Tirso de Molina: *Trilogía de los Pizarro*. Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*. Introducción. México, Trillas, 1988 (Lanternas Mágicas, 12), p. 59-106.



Lope, fuera publicada en 1614, aunque Menéndez y Pelayo apunta que dicho título ya aparecía en una lista de 1604.

Rojas Garcidueñas, en la presentación a la segunda edición del *Coloquio...*, sigue la génesis del origen del manuscrito, mostrándonos con que se encontró:

Entre los numerosos manuscritos del insigne bibliófilo mexicano Don Genaro García, que después de su muerte pasaron a la Universidad de Texas, se encuentra un manuscrito original de las tres obras inéditas de Cristóbal Gutiérrez de Luna citadas por Beristáin y Souza en su *Biblioteca* como tres manuscritos distintos (2).¹³

Entre los numerosos documentos, pertenecientes a Don Genaro Estrada, que antes pasaran por las manos de diversos eruditos, sin haberles prestado mayor atención; encontrados a su vez por el doctor Carlos E. Castañeda, en la Universidad del estado de Texas, se localizaron los pertenecientes a Cristóbal Gutierre de Luna --al parecer jesuita--, consignados con la fecha de 1619 y, en los que en la hoja 224:

...hay una pieza que parece ser de puño y letra del autor, pues la escritura se parece mucho a la de la dedicatoria. Ya sea de Gutierre de Luna o de otro, la letra es distinta a la del texto general, Esta pieza, que se denomina capítulo, lleva por título *Coloquio de la nueva conversión y bautizo de los quatro ultimos Reyes de Tlaxcala en la Nueva España*. El coloquio, que parece haber sido intercalado, termina en la hoja 246.¹⁴

Ahora bien, sea o no Gutierre de Luna el autor de este discutido coloquio, queda muy clara su pertenencia al primer cuarto del siglo XVII y, si bien, su escritura posiblemente no corresponda al año de 1619, lo más probable sería considerarlo como una obra de circunstancia, escrito para conmemorar el primer siglo de los sucesos escenificados.

Los versos que aparecen en el texto novohispano son los siguientes:

¹³ J. Rojas Garcidueñas, ob. cit.; p. 152.

¹⁴ J. Rojas Garcidueñas, ob. cit.; p. 154.



XICO:

¿Qué haré? ¿Dejaré mi Hongol
Por ese Cristo extranjero
Dios-hombre y Dios español?
¿Dejaré luna y lucero,
Noche y día, cielo, sol?
Pero sí lo dejaré;
Aunque la causa no sé
de que aventure su luz
Por eso que llaman cruz,
en que su martirio fue.
Mas no los puedo faltar,
Que si de su gusto excedo,
Temo que me han de matar...
Mas ¿quién busca a Dios por miedo
Si por amor se ha de hallar?
No hay cosa más imposible
Que dejar la antigua fe.
Pero si Hongol ángel fue,
y su costumbre terrible,
Cristo Dios es invencible.
Aquél, soberbio, impaciente,
que castigó su Hacedor
por rebelde e imprudente,
seguir a Cristo mejor
y estarle quieto obediente
(Sale Maxiscatzin Rey)¹⁵

De allí que consideramos no son del todo justas las objeciones de Elsa Cecilia Frost respecto a este auto, en la antología sobre el teatro profesional jesuita del siglo XVII:

...no es, a pesar de su título, una comedia histórica. El autor ni siquiera intenta una reconstrucción, por esquemática que fuera, del mundo prehispánico y de sus personajes puede decirse que carecen de

¹⁵ *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*, ob. cit.; p. 202-203. Los versos correspondientes a *La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristobal Colón*, de Lope de Vega, son los siguientes: (Vanse.) (Dulcallín solo.) ¿Qué haré? ¿Dejaré mi Hongol/Por ese Cristo extranjero/Dios-hombre y Dios español? ¿Dejaré luna y lucero,/noche, día, cielo, sol? / Pero sí lo dejaré;/aunque la causa no sé/de que aventure su luz/por eso que llaman cruz,/en que su martirio fue. / Mas no los puedo faltar,/que si de su gusto excedo,/temo que me han de matar;/mas ¿quién busca a Dios por miedo/si por amor se ha de hallar? / No hay cosa más imposible/que dejar la antigua fe/y a la costumbre terrible. / Pero si Hongol ángel fue,/y Cristo Dios invencible;/aquél, soberbio, impaciente,/que castigó su Hacedor/por rebelde e imprudente,/seguir a Cristo mejor. (Éntre en hábito de indio, el Demonio, y téngale.) *Teatro Indiano de los siglos de oro*, ob. cit.; p. 101-102.



cualquier relación con la realidad. Son enteramente unidimensionales y resultan sólo portavoces de ideas teológicas.¹⁶

¿Pero acaso en esa época puede hablarse de otro teatro que no reuniera estas características? Dada la circunstancia, ¿esto no vendría a ser una apología de la tarea de la evangelización? Es decir, una obra apologética, al igual que la anterior, características por igual determinantes del propósito de la escritura de esta obra, concluyentes en el propio estudio de esta investigadora:

Sin embargo, a pesar de todos los anacronismos y absurdos, es fácil ver que el coloquio se presta --no es otro su propósito-- a la exaltación de la fe, como se presta también la representación deslumbrante propia del teatro jesuita. ¿Qué importancia podía tener que los tlaxcaltecas no hablaran como indios sino como criollos barrocos, si se enaltecía la religión en un marco lujoso, con música y cantos? ¿Si había trajes exóticos y se oían disparos de arcabuz y el ronco batir de las cajas de Guerra?¹⁷

Por ello, no nos cabe la menor duda de que este texto fue escrito con el propósito de celebrar el primer centenario del proceso claro y abierto de la evangelización en Nueva España. Por su parte, el jesuita Matías de Bocanegra, nacido en la ciudad de Puebla de los Ángeles en 1612 y muerto en 1668 en la ciudad de México, fue un reconocido dramaturgo, además de confesor de monjas, profesor de retórica, auxiliador de reos y famoso predicador -el mismo obispo Juan de Palafox y Mendoza le mostró deferencia-. Además de haberse distinguido como autor de un famoso poema de su época, *A la vista de un desengaño*, tema que,¹⁸ de cierta manera, es el eje central de su *Comedia de San Francisco de Borja*,¹⁹ hagiografía del segundo capitán de la orden de los jesuitas, Francisco de Borja, duque de Gandía (1510-1572), principal en la corte de Carlos I -Carlos V de Alemania- (1500-1558), quien al abdicar a favor de su hijo Felipe II (1527-1598), se recluyera en el monasterio de Yuste, siguiendo, de cierta manera, los pasos de

¹⁶ Elsa Cecilia Frost, *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Estudio introductorio y notas. México, CNCA, 1992 (Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia V), p. 33.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cf. Juan José Arróm: "Matías de Bocanegra", *Tres piezas teatrales del virreinato --Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. Presentación. México, UNAM, 1976.



Borja, su favorito, quien antes renunciara al mundo y sus privilegios, para enlistarse en el ejército de la Compañía de Jesús.

A Matías de Bocanegra, en "su *Historia de la poesía hispano-americana*, Menéndez Pelayo lo menciona como 'humanista mexicano de vivo ingenio en el siglo XVII, versificador gongorino, Autor de la 'Canción alegórica al desengaño', que se hizo muy popular y fue glosada por muchos poetas'"²⁰.

Además de autor de este famoso poema y de sermones, lo fue también de escritos de circunstancia -como todos los poetas de su época-; entre los que podemos considerar *Viaje del marqués de Villena por mar y tierra a Nueva España* (1640), encontrado por igual entre los mismos documentos junto con *La comedia de San Francisco de Borja*, representada ante este virrey, a su llegada a México.

En su producción literaria se hace presente el pensamiento jesuita, al lado de las particularidades barrocas dominantes, en obras como *Arco triunfal de la catedral de México* (1640), *Teatro jerárquico de la luz, pira cristiano-política del gobierno*, escrita con motivo de la llegada del virrey Salvatierra, en 1642, además de "la descripción del auto de fe de 1649 y, al año siguiente, compuso versos sobre la fábula de Hércules para celebrar la entrada del nuevo virrey, el conde de Alba de Liste"²¹.

Como puede constatar, la perspicacia jesuítica resulta dominante en la producción literaria de este autor, definitiva para la escritura de su *comedia*, por prestarse:

[e]specialmente a la finalidad buscada por los jesuitas en su labor teatral. Con esta obra se engrandecía no sólo la religión y la Compañía misma, sino aun, en especial, la provincia mexicana de ella, pues / si desde España Borja / a México ha enviado / mis hijos, a él debe / la gloria de gozarlos²².

Si bien esta referencia es la única que establece el nexo dramático de la hagiografía del santo con Nueva España, por estar relacionada con el hecho de haber sido San Francisco de Borja, quien, como capitán de la Compañía de Jesús,

¹⁹ *Ibid.*, p. 221-379.

²⁰ E. C. Frost, ob. cit.; p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 33.



accediera al envío de sus representantes a nuestro país, gracias a las peticiones de Tata Vasco²³ y de cuya llegada ya no pudo ser testigo, ya que falleció en 1565, antes de la llegada del primer grupo de jesuitas (1572). En esta *comedia*, la apoteosis del final concluye, al igual que en el *Auto de la Virgen y gozo mexicano* de Francisco Bramón, con un rumboso *tocotín*,²⁴ incluido en la estructura de esa jordana teatral en que fuese representada la *Comedia de San Francisco de Borja*, además de

[u]n entremés en negro y dos danzas de diez niños estudiantes de lo más noble de México, en quienes campeó tanto el lucimiento en las galas y riquezas en las joyas, como en el aire y destreza en las mudanzas y tejidos que se formaron en un bran, que fue la primera y en unas alcancías que jugaron en la segunda.

Rematose toda la fiesta con un mitote o tocotín, danza majestuosa y grave, hecha a la usanza de los indios...

Mereció el lleno de esta fiesta la calificación que le dio el agrado de su excelencia, diciendo ser digna de que se hiciese a los ojos de su majestad en su real corte²⁵.

Don Julio Jiménez Rueda, al igual que Thomas Hanrahan, atribuye también a Bocanegra la *comedia Sufrir para merecer*, por haberse encontrado entre los demás manuscritos de este autor. Sin embargo, Elsa Cecilia Frost no la estima de su autoría, al igual que otros investigadores, por considerar que:

A decir verdad, resulta difícil aceptar que esta *comedia* de enredos amorosos, debidos no tanto a la necesidad de los personajes mismos sino a la moda de la época que el autor --fuera quien fuera-- siguió sin ningún discernimiento, pudiera servir a fin religioso alguno.

No hay en ella intervenciones milagrosas, ni crisis de conciencia, ni muchísimo menos largas disquisiciones teológicas. Tampoco parece poder dar pie a montar un buen espectáculo. De hecho, por su frívolo

²² *Idem*.

²³ Vasco de Quiroga (1470?- 1565). Oidor de la Nueva España y visitador y obispo de Michoacán (1534), fundó la comunidad indígena de Santa Fe, y fomentó la formación de oficios e industrias locales en Michoacán

²⁴ Cf. Armando Partida Tayzan, "El tocotin en la loa para el auto "El divino Narciso": ¿Criollismo sorjuanino?", en: bib.crevantesvital.com/FichaMateria.html?Ref=75021.

²⁵ *Tres piezas teatrales del virreinato --Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. Edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y Juan José Arram. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1976, pp. 377-379.



argumento, la pieza es una buena muestra de todo lo que la Compañía de Jesús combatía en el teatro²⁶.

Al respecto, por una parte, no olvidemos que estamos hablando de un teatro profesional jesuítico y, por tanto, tuvo que adoptar los parámetros, los mismos modelos del teatro profano, por lo que

probablemente en relación con esta serie de actitudes mas o menos dramáticas, se empezó a desligar de los recintos eclesiásticos y pudo afianzar sus fuertes raigambres peninsulares dentro de los escenarios abiertos en las ciudades de México y Puebla --los mayores del reino--, al socaire de las primeras incursiones o giras de algunas compañías teatrales profesionales...²⁷

Ya que, al igual que en la península, el modelo de la comedia fue adoptado también en Nueva España:

...los poetas y comediógrafos de ambos continentes buscan el placer no sólo en el acopio individual de abundantes adornos y rebuscamientos formales, sino también en el deseo de hacer partícipe al público en ese gozo sensorial que producía el ánimo de muchos de ellos la exuberancia ornamental.²⁸

Para satisfacer el gusto del público, el teatro barroco profano puso sobre el escenario situaciones, personajes y enredos, presentes en la realidad del momento, correspondientes a la vida cotidiana de las clases sociales dominantes; de allí que la iglesia novohispana consideraba la comedia como una amenaza para las buenas conciencias de sus feligreses. El mismo obisp, Juan Palafox y Mendoza las censuró en su *Epístola Exhortaría a los Curas y beneficiarios de la Puebla de los Ángeles* (1664):

[n]o son las comedias sino un seminario de pasiones, de donde sale la crueldad embravecida, la sensualidad abrasada, la maldad instruida... ¿qué cosa hay allí, que sea de piedad?... Ver hombres enamorados, mugeres engañando, perversos aconsejando... desenfrenan todos los apetitos sensuales... allí se recrean y se relajan los sentidos, allí se deleytan las potencias y cobran fuerzas los vicios... porque sin duda es

²⁶ E. C. Frost, ob. cit.; p. 35.

²⁷ H. Maldonado, ob. cit.; p. 30.

²⁸ H. Maldonado, *ibid.*, p. 42.



cátedra donde enseñan las maldades, en donde a la casada le advierten como engañará al marido, a la doncella a sus padres, de qué manera se harán sin pena los adulterios... ¿qué hace el Christiano donde se enseñan los vicios sino a prender a obrar lo que está mirando hacer?²⁹

Estos son algunos de los juicios expresados por Palafox respecto a la teatralidad entonces imperante, que casi podemos considerarlos como un posible reglamento para la representación o una preceptiva para la dramaturgia novohispana del siglo XVII.

Aunque, por otra parte, no podemos olvidar que, entre las expectativas del público, respecto a que el espectáculo debería brindar la mayor diversión y gozo posibles, se encontraba la identificación con lo que acontecía en las comedias barrocas, por lo que para satisfacer el gusto del espectador

Mientras el manierismo busca lo abstracto, ideal y dibujístico... El Barroco, por el contrario, busca su inspiración en la vida, en la naturaleza y en la realidad toda, dando un tirón hacia el plano de lo real a todos los temas ideales y mitológicos de la tradición clásica y manierista.³⁰

Pues no podemos olvidar el hecho de que la comedia barroca determinó su propio modelo, a partir de la *Comedia Nueva*. La *Comedia Nueva* engloba a toda la dramaturgia profana sin que se hagan distinciones entre los varios géneros; así, caben dentro de ella, tanto la tragedia y tragicomedia, como el género cómico al que hoy llamamos *comedia*. Pero las distinciones nunca fueron definidas claramente y esto vale tanto para los géneros mencionados como para un subgénero derivado del género cómico, la popular *comedia de capa y espada*, que sigue sor Juana para *Los empeños de una casa*.³¹

De allí que la comedia amorosa, como lo es *Sufrir para merecer*, resultara una manifestación profana, modelo seguramente también adoptado por el teatro profesional jesuita:

²⁹ Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México, UNAM, 1958, p. 168.

³⁰ H. Maldonado, ob. cit.; p. 42.

³¹ María Dolores Bravo Arriaga, *Sor Juana Inés de la Cruz, antología*. Estudio introductorio y notas. México, CNCA, 1992 (Teatro Mexicano, Historia y dramaturgia VII), p. 46-7.



Ignacio Arellano, un investigador español de nuestros días, asegura que "existe [...] en el siglo XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio. (34) Galanes y damas se persiguen a través de enredos y malentendidos para llegar al objeto de su deseo amoroso, pues la "comedia de capa y espada" concluye siempre felizmente con la concertación de la boda de los protagonistas³².

De manera que, si bien aún cabe la duda de que Matías de Bocanegra sea el autor de *Sufrir para merecer*, no podemos negar que esta comedia barroca corresponde a la primera mitad del siglo XVII y que ésta sigue el modelo propio de la comedia amorosa, de la comedia barroca de la época.

Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) es otro de los dramaturgos que si bien no del todo criollo, si podemos considerarlo como hispanomexicano por haber residido en Nueva España de 1647 a 1660 y haber regresado a Europa después de efectuar sus estudios en los colegios de estas tierras, cuando ya contaba con obra literaria, iniciada a los catorce años. De su comedia *Elegir al enemigo* (1664)³³ es particularmente significativa la loa, en la que aparece América, como uno de los cuatro continentes, entonces reconocidos. Sobre el particular, Maldonado apunta en su presentación a la edición:

La loa, como sabemos, es uno de los géneros dramáticos con mayor desarrollo, dentro del teatro, que se produce durante el Barroco. Una de estas curiosas muestras de la extravagancia imperante durante este período sirve como preámbulo a la puesta en escena del espectáculo poético-musical que el joven dramaturgo Agustín de Salazar y Torres concibe en ocasión del tercer onomástico del príncipe Carlos [Carlos II, el Hechizado, 1661-1700], hijo del rey Felipe IV, celebrado en 1664.³⁴

Esta loa es particularmente importante ya que en ella se ponen de manifiesto los estudios y conocimientos sobre humanidades, artes, cánones, leyes, teología y astrología, adquiridos en Nueva España, dominantes en la educación

³² M. D. Arriaga Bravo, ob. cit.; p. 47

³³ H. Maldonado, ob. cit.; p. 75-116.

³⁴ H. Maldonado, *ibid.*, p. 71.



jesuítica a mediados del siglo XVII, a los que por igual tuviera acceso Sor Juana Inés de la Cruz, como fácilmente puede comprobarse en la lectura de su obra.

Sobre las características de la construcción dramática de la Loa de este autor, Maldonado anotaría:

En la parte medular de esa loa, ahí donde Salazar y Torres justifica la acción y el efecto de loar --en su tiempo se exigían estos breves discursos dialogados de factura alegórica--, se halla una escena en la cual los principales personajes emblemáticos quedan reunidos en cuatro grupos. Conviene advertir, por varios motivos, que el autor, al imponer este orden, supuestamente simbólico pero en el fondo arbitrario, se deja llevar por los caprichos y convenciones de varios tratadistas, considerados como la máxima autoridad dentro del campo de la literatura de emblemas.³⁵

Estos tratadistas sin duda alguna fueron conocidos por Sor Juana, aproximando su estética a la de éste autor. Al respecto, después del estudio de la obra de Salazar y Torres, Humberto Maldonado arriesgaría en una conversación la conjetura de que el modelo de loa seguido por nuestra dramaturga correspondía más al de este dramaturgo que al de Calderón, como todos los estudiosos de su obra lo han señalado. Hipótesis que, por desgracia, Maldonado no pudo probar debido a su temprana desaparición; pero, de cierta manera, puede detectarse.

A su favor habla el conocimiento indudable que de la obra de Salazar y Torres tuviera la monja jerónima, al haber contribuido con el tercer acto de la comedia *El encanto es la hermosura o el hechizo sin hechizo*, dejada inconclusa por éste y hace poco tiempo editada, como *La segunda Celestina*,³⁶ a la cual la propia Sor Juana se refiriera en el segundo sainete de su comedia *Los empeños de una casa* (1683).

Maldonado encuentra la evidencia del criollismo de este autor en que no obstante aludir a la situación que se vivía en la monarquía de los Absburgo

La participación de América en la loa... no es sólo decorativa. Por otra parte, esta curiosa alegoría de las Indias tampoco se limita a danzar y

³⁵ H. Maldonado, *ibid.*, p. 72.

³⁶ Guillermo Schmidhuber, *Sor Juana Inés de la Cruz/Agustín de Salazar y Torres. La segunda Celestina*. edición y prólogo. México, Vuelta, 1990 (El gabinete literario).



cantar, uniendo sus gestos a las muecas de sus compañeras Asia, África y Europa ... Contrario de lo que imaginaba un ciudadano madrileño, aferrado a sus timbres y blasones, América desea imponer ante el Día y la alegría, su presencia perfectamente individualizada -- junto con la de Asia--, aunque sólo sea para ponderar los trabajos evangelizadores de los españoles que dirigieran la conquista espiritual en sus dilatados territorios.³⁷

Otra obra hagiográfica, la única conocida del bachiller Francisco de Acevedo (¿?-1718) hasta el día de hoy, es *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*,³⁸ debido al hecho de haberse conservado, gracias al proceso que en su contra siguió la inquisición, al día siguiente de su representación (4 de octubre de 1684). Dicha obra, una hagiografía sobre la vida de San Francisco de Asís, fue calificada por los jesuitas Diego Marón y Martín de Rentería como una comedia que, en su estructura, ofrecía: "un argumento muy repugnante" como "una invención idicentísima", además de "ofensiva" e "injuriosa". "Con esto, condenaban con la misma intensidad el plano ideológico y el plano técnico".³⁹

Lo anterior pone de manifiesto una particularidad más de la vida novohispana relacionada con las posturas intransigentes y radicales que las autoridades impusieron en tierra americana al teatro y a la dramaturgia:

Al ignorar de manera tajante las licencias que alcanzó en España el teatro hagiográfico, sobre todos con las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amézcuea y Pedro Calderón de la Barca, los calificadores de la colonia adoptan una postura más intransigente que la de los censores de la metrópoli....⁴⁰

Por otra parte, se impone hacer mención de que el destino de Acevedo está por igual relacionado con el destino de la dramaturgia criolla del siglo XVII, hecho por igual consignado por Sor Juana en *Los empeños de una casa*, representada en 1683, un año antes de la de Acevedo y acerca del cual también hace mención, en el sainete segundo de sus *empeños...*

³⁷ H. Maldonado, Maldonado 73.

³⁸ *Ibid.*, p. 123-167.

³⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰ *Idem.*



Asimismo, al capitán Alonso Ramírez de Vargas (1662-1696) podemos considerarlo como otro de los dramaturgos novohispanos distinguidos del XVII. Ampliamente apreciado como autor dramático en su momento por su reconocido auto *El mayor triunfo de Diana*, presentado hacia 1683, para la celebración de los festejos universitarios de ese año, ante el virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna. Esta circunstancia lo hace contemporáneo de Sor Juana -de quien el mismo año se representaran sus *empeños...*- y, del cual da noticia Sigüenza y Góngora en *Triunfo parténico*, quien, sin duda alguna, fue espectador de esta lujosa representación emparentada con el teatro palaciego:

El mayor triunfo de diana salió tan perfecto en las partes de que consta su primoroso artefacto, que juzgando no debérsele para su representación menos adornos que en los que su todo excedieron a cuantos aquí nos han vendido por grandes, se dispuso en el general uno: "Cual ya dio Atenas / Cual Roma teatro dio a sus escenas"...No se advirtió en su estructura laboriosa cosa alguna que no se admirase perfecta, siendo sus apariencias y mudanzas tan instantáneas que dejaban burlados en su presteza a los ojos linceas, admirándonos éstos de las costosísimas galas que a cada paso servían.⁴¹

Auto, por desgracia, desaparecido, pero sobre el cual, gracias a la reseña de Singüenza y Góngora, hoy tenemos noticias no sólo del hecho de haberse representado, sino de la representación misma y de sus características escénico-dramatúrgicas, al subrayar el

énfasis en los aspectos ornamentales y técnicos que prodigaba Ramírez Vargas, sobre todo cuando sigue a pie juntillas la "estructura laboriosa" de las producciones barrocas de aquella época, a las cuales, de manera obligada, se les calzaba con "jocosos sainetes", "graves saraos" y belicosos torneos" para satisfacer el gusto del espectador.⁴²

Por fortuna, contamos con la jornada teatral de los *empeños...* de sor Juana para poder apreciar las partes constitutivas de su composición dramática, además de su *barroca* estructura, permitiéndonos restablecer la dramaturgia y teatralidad de la

⁴¹ H. Maldonado, *op. cit.*, p. 171)

⁴² *Idem.*



segunda mitad del siglo XVII novohispano. Gracias a la crónica de Sigüenza y Góngora, se puede conjeturar sobre la escenificación del *triumfo de Diana*. Escenificación que, por igual, nos muestra las formas de representación de su momento, ya no en el teatro palaciego, sino en el Coliseo:

Con estos antecedentes, deducimos que el templo barroco en donde se cantaba a voz en cuello el "mayor triunfo" de Diana (María vista de modo temerario, como cazadora), no sólo tenía esos espectaculares anexos arquitectónicos, como ocurría en *Los empeños de una casa* de la monja jerónima, sino también ... "todo lo demás que era consiguiente a grandeza tanta". En la pieza había "músicas sonoras" que remedaban las armonías del cielo; surgían "mudanzas instantáneas" que de seguro harían palidecer a las tramoyas calderonianas; y, por supuesto, chorreaban "costosísimas galas" que con seguridad contrastaban con la pobreza periférica al coliseo [Coliseo] en donde se representó la obra. Por todo esto, *El mayor triunfo de Diana* se repitió durante tres tardes para deleite de virreyes, oidores, inquisidores, prebendados, clérigos y burgueses⁴³.

Entre otras obras desaparecidas, de este mismo autor, se encuentra la loa "Al arribo del virrey Gaspar de Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve, la Iglesia metropolitana manda que delante de un arco triunfal se recite una loa alusiva compuesta por Alonso Ramírez de Vargas."⁴⁴

Entre otros textos de carácter dramático, desaparecidos, pertenecientes a este autor, nos encontramos con otro ejemplo de teatro ultrabarroco como es *La elegía al capitán D. José de Retes Lagarche patrono del templo de San Bernardo en México* (1691),⁴⁵ en la que Maldonado encuentra "en exceso las disposiciones dramáticas, por el hecho simple de infundir dinamismo a las figuras alegóricas sobre las cuales descansa ese 'monumento barroco'." Gracias "a un aristocrático torneo de elegancias, lujos, hipérboles, retruécanos, juegos verbales y citas mitológicas, con el único fin de halagar la memoria de aquel "nuevo y más generoso Midas". Halago en el que las alegorías de México y Vizcaya, las dos patrias del capitán Retes Lagarche, presentadas como imágenes emblemáticas, a

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁵ *Ibid.* pp. 175-176.

la manera barroca, resultan “verdaderos gritos visuales”, como personajes escénicos.⁴⁶

Como hemos podido percatarnos en este panorama de la teatralidad novohispana del siglo XVII, la diversidad de géneros es riquísima y, tanto el texto dramático como el espectacular, correspondían a las expectativas del público novohispano. Por otra parte, la función estética y la social estaban determinadas por las propias condiciones entonces imperantes en Nueva España y por el desarrollo de la teatralidad peninsular, ya que los dramaturgos criollos seguían los modelos en boga, para poner de manifiesto sobre los escenarios la teatralidad de su propia vida social.

Y, finalmente, salta a la vista el hecho de que el catálogo de obras y de dramaturgos criollos de este siglo XVII es mucho más amplio y variado que la dupla hasta ahora sólo reconocida de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.

pata.unam@gmail.com

Abstract:

The idea that the Novohispanic theatre scene of the 17th Century was rather poor is largely mistaken. On the one hand, because there were many playwrights at the time, but they were overshadowed by the fame of Juan Ruiz de Alarcón and Sor Juana Inés de la Cruz. On the other hand, because the Novohispanic society needed means of entertainment, and Spanish or local theatrical performances were a big part of them. These performances included heroic tragedies, comedies of saints or comedies of errors with a romantic plot. In this article, we present some of the less known active authors of this century.

Palabras clave: Barroco, siglo XVII, novohispano, representaciones, censura.

Keywords: Baroque, 17th Century, Novohispanic, Representations, Censorship.

⁴⁶ *Ibid.* 172.