

PROYECCIÓN DEL TEATRO ÁUREO EN EL TEATRO DE LA NUEVA ESPAÑA

Intento, en este trabajo, empezar por el principio: el teatro de evangelización en la Nueva España, para ir desbrozando el fenómeno del teatro novohispano a partir de algunos ejemplos, y establecer su deuda con la escena peninsular, renacentista y barroca. O lo que es lo mismo, definir la proyección de ésta en algunos de los autos, coloquios, églogas, loas y comedias que se representaron en la Nueva España durante los siglos XVI y XVII.

Por lo que toca al teatro que se empieza a representar en la Nueva España años después de consumada la Conquista —el teatro de evangelización— constituye, digámoslo de una vez, y de nuevo, proyección del drama religioso que se escribe y se actúa en la Península, aun cuando su razón de existir, más que la reafirmación de un celo religioso relajado con anterioridad a la Reforma, o una mera batalla contrarreformista (lo han señalado desde Pedroso y Balbuena Prat hasta Marcel Bataillon, Bruce Wardropper y Jean Lous Flecniakowska, pasando por Pfandl, Cotarelo), como sucede en España, esté determinada por un motivo propio y específico: la necesidad de adoctrinar a grandes masas de población indígena, de inculcarles un celo religioso nuevo, con el propósito práctico de dominación y pacificación. Sobre esto y el fenómeno teatral a que esto dio lugar, han escrito trabajos también clásicos Fernando Horcasitas, José Rojas Garcidueñas y Othón Arróniz. Son ellos los pilares de una exégesis en la que, quienes nos acerca-

mos al hecho teatral tal como se dio en los albores de la vida novohispana, debemos forzosamente apoyarnos para matizar y derivar nuevas conclusiones.

Una cuestión preliminar consiste en establecer, hasta donde es posible, las fuentes europeas del teatro novohispano primitivo y puntualizar si se trata de fuentes anteriores o fuentes contemporáneas a él. Glosando a Othón Arróniz en su libro *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*¹ se puede hablar, además, de "la deuda con España" (él habla de la deuda de España con Italia) y de "los vehículos de relación" entre dos teatros. Ateniéndonos a las fuentes antiguas, Arróniz ha señalado, en otro libro, la presencia de elementos de la tramoya francesa medieval en la tramoya de autos misioneros representados hacia 1533. Cita un ejemplo de tramoya francesa del año 1496, el *Misterio de San Martín* en el que el "fainctier", algo así como un fabricante de ilusiones visuales, Germain Jacquet fabricó ídolos y otras cosas, que pudo haber sido antecedente de efectos tramoyísticos en autos representados en América hacia 1533, 1538, en Tlaxcala, Tlaltelolco, etc. Respecto a lo que en las representaciones de los autos pudiera haber impresionado a los indios, al punto de aceptar mansamente el posterior bautizo colectivo "por aspersión", estaría "la pólvora, el ruido, el uso de los contrapesos para hacer descender a los ángeles del cielo, y los escotillones para hundir a los condenados en el infierno (...). Es muy posible que se haya construido un escenario tridimensional...". Y añade: "En Francia, en algunas puestas en escena medievales, el teatro transitoriamente hecho para la representación de un misterio estaba formado por varios pisos superpuestos..."². queda pues, documentada la deuda del teatro de evange-

¹ OTHÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, 236 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos).

² *Ibid.*, p. 16 y ss.

lización con los misterios franceses medievales a través de la intermediación de la tramoya española, respecto a la cual Arróniz menciona un festejo real celebrado en Zaragoza en el año de 1399, en el que entre otros elementos había una roca o peña "al natural" semejante "a la que veremos reproducida en Tlaxacala en 1538"³. El enunciado no permite deducir si se trata de una representación del mismo auto o ejemplo, del *Juicio Final* (al que supone "la primera obra conocida" del teatro de evangelización, p. 19) o de otro auto.

Entre las fuentes estrictamente peninsulares posiblemente anteriores a este teatro que surge a partir de la tercera década del siglo xvi (aunque Arróniz presume la existencia de un virtual espectáculo teatral ya en 1525, reseñado por algún cronista que habla de "invenciones" en ocasión de la instalación del Santísimo Sacramento en la iglesia de San Francisco, en la ciudad de México) podemos citar algunas de las obras contenidas en el llamado *Códice de Autos Viejos*. Figuran ahí piezas que fueron representadas en México en época temprana, como el *Auto del sacrificio de Abraham*⁴. Por lo que respecta a la presencia ocasional de elementos alegóricos en el teatro misionero, llevados a América por los frailes mismos en el temprano siglo xvi, y por supuesto en el teatro posterior, habría que señalar la virtual proyección de la *Danza de la Muerte* con personajes como el llamado "Sanno Consejo"; el teatro de Gómez Manrique, quien en su *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* crea alegorías tales como Justicia, Prudencia, TempranÇa, Fortaleza, Fe, EsperanÇa, Caridad, y en alegorización sorprendentemente sofisticada, convierte a objetos en personajes alegóricos que hablan, como la Cruz, los Clavos, la LanÇa, que alternan con Josef, María y pastores, en fusión temprana de lo bíblico popular con la

³ *Ibid.*, p. 20

⁴ *Loc. cit.*, p. 20

abstracción teológica. Juan del Encina, de principios del siglo xvi y Lucas Fernández⁵ (quien, como sabemos, escribe entre 1502 y 1526) con sus representaciones de la *Pasión y Muerte del Redentor* (en la que figuran el Hijo, el Padre, Madalena, Joseph, Lucas, Cleofas, el Angel) y las *Farsas y Églogas*, y *Auto de la Pasión*, respectivamente, serían posibles fuentes de inspiración a través de las referencias que de ellas traían los misioneros, verdaderos "autores" en el sentido amplio de adaptadores, traductores, directores, escenógrafos, que José Rojas Garcidueñas ha dado al término "autor" en la época (por lo menos, cuando se refiere al siglo xvii). Es necesario señalar aquí que resulta problemático documentar con rigor cronológico las obras del teatro de evangelización y sus equivalentes peninsulares, y podemos deducir que eran los temas, los asuntos, los personajes, relacionados siempre con el dogma, los que se reprodujeron en el ámbito novohispano; los que estaban en la mente de los frailes —franciscanos, dominicos—, y que fueron ellos los eficacísimos vehículos de transmisión, o "vehículos de relación", para emplear la expresión antes mencionada.

Otros nombres de autores peninsulares que pudieron haber llegado, en la primera mitad del siglo xvi, a Nueva España en la retentiva, o en las alforjas de algún fraile-dramaturgo, o bien en cargamentos de libros (y aquí estamos ya en el espinosísimo terreno del tráfico de libros y de las prohibiciones respectivas tratado por Francisco Fernández del Castillo en su obra *Libros y libreros del siglo xvi*) son Micael de Carvajal, que nace en Plasencia hacia 1480 y escribe su *Tragedia Josefina* hacia 1535; Diego Sánchez de Badajoz, que muere hacia 1552 y cuya *Farsa militar* parecería emparentada con los coloquios de Hernán González de Eslava. Micael de Carvajal pudo ser, de acuerdo con José Sánchez Arjona, el autor

⁵ Cf. GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Antología mayor de la literatura española*, tomo II, Barcelona, Labor, 1958, p. 395.

de *El primero Adán y Eva* —temáticamente relacionado con el *Auto de Adán y Eva* novohispano— del cual el propio Sánchez Arjona documenta una representación en Sevilla, año de 1559⁶. La obra, que ha sido relacionada con los misterios levantinos, fue representada en Tlaxcala en 1539, a lo largo de lo que se ha considerado, en sentido amplio, una especie de primer festival de teatro en suelo americano.

Con el objeto de establecer la posible simultaneidad entre representaciones de un mismo auto aquí y allá, cabe reproducir los datos proporcionados por Sánchez Arjona respecto a representaciones en Sevilla, y dos impresiones, del auto titulado *El sacrificio de Abraham*. Las versiones del tema proliferan en España. Con la variante en el título de *El sacrificio de Isac* se representa en 1559; como *Farsa de Abram*, por la compañía de Alonso de la Vega y en atribución probable a Vasco Díaz Tanco, en 1560; como *Convite de Abram*, por Diego de Berrio, 1571; con el título de *El sacrificio de Abram* y fecha 1589 figura en el Códice de la Biblioteca Nacional; como *El sacrificio de Isac*, por la compañía de Luis López, en 1637. Y un auto sacramental *Isac divino*, o *Divino Isac*, impreso como del Dr. Philippe Godínez —en el que “sale el divino Abraham de blanco y con barba larga, y el divino Isac también de blanco, sin velo encarnado y sin potencias...” sin fecha, se conserva, de acuerdo con Sánchez Arjona en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷.

Por lo que toca al auto mexicano, fue representado en Tlaxcala en 1539 durante la procesión del Corpus

⁶ Cf. JOSÉ SÁNCHEZ-ARJONA, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo xvii*. Pról. de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 6. (Col. Clásicos Sevillanos, 6).

⁷ Para todo lo relativo a este auto en Sánchez-Arjona, ver *op. cit.*, p. 2; pp. 18-19; p. 44; p. 79; p. 110 y p. 162.

Christi, sobre una montaña artificial. Al respecto dice el cronista fray Antonio de Ciudad Rodrigo: "Pasando adelante el Santísimo Sacramento había otro auto y era el Sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya tarde no se dice más que fue bien representado. Y con esto volvió la procesión a la iglesia". Arróniz considera que el incluido por González Pedroso en su *Colección de autos sacramentales* "puede ser de la época si se hace excepción de los elementos introducidos en fechas posteriores. Es (...) muy corto, y salvo en la parte concedida a las impertinencias del bobo, va directamente a la anécdota con una sencillez que no debe ser ajena a su antigüedad"⁸. Concluyendo, si este *Auto del sacrificio de Abraham* realmente pertenece a los años cercanos a 1539, fecha de su representación novohispana, y en caso de tratarse del mismo que se escenificó en Tlaxcala, vendría a ser muy anterior a las versiones escenificadas en la Península, por lo menos a las de Sevilla de que da cuenta Sánchez-Arjona. Cabría especular sobre la manera en que el texto primigenio pudo haber llegado a América: ¿en la mente de algún fraile; en las alforjas de un soldado; en algún cargamento de libros permitidos? ¿Impreso o manuscrito? Lo que sí es posible suponer es que haya seguido representándose a lo largo de los años, como sucedió con el de la Península, en Sevilla. Aun cuando se ha sugerido la relativamente corta vida del teatro de evangelización (primera mitad del siglo XVI), es factible localizar algunas obras en copias realizadas durante los siglos subsecuentes que pueden llegar, incluso, al siglo XVIII. En lo personal, considero que este teatro pudo haber sobrevivido en representaciones realizadas en poblados remotos, en ocasión de festividades religiosas, a través de versiones más o menos adulteradas. Ejemplos de esta transmisión escrita se encuentran,

⁸ Para esta cita y la anterior, ver OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, pp. 89-90.

por lo menos, en la Biblioteca Newberry, de Chicago, en donde existen algunas piezas en lengua náhuatl. Una búsqueda detenida en la Biblioteca del Arsenal de París, que guarda un riquísimo acervo teatral podría, quizás, dar resultados positivos, amén de la rebusca en fondos como Benson Collection de la Universidad de Texas, en donde se sabe que existen ejemplos de teatro colonial (por ejemplo, el auto titulado *Desposorios del pastor Pedro*, de Pérez Ramírez).

Si algo distingue los autos novohispanos de los que se producen en la Península, esto es, entre otros rasgos pertinentes, el sincretismo. Si en el *Auto de Adán y Eva* la escena se puebla de animales (a veces dotados de una connotación maniquea) y plantas americanas que en cuanto a símbolos plásticos refuerzan el dogma recién importado, en el *Ejemplo del Juicio Final* nos encontramos ante un sincretismo de finalidad pragmática, ya que a la teología cristiana se le superpone —como se colocaba el templo católico sobre el cú indígena— una intención de una practicidad inmediata: combatir mediante la acción escénica el problema concreto de la poligamia. Anterior, quizás, a supuestas fuentes escritas peninsulares (no he encontrado en esta investigación ninguna que la anteceda, aunque pudiera existir); procedente probablemente de la pura y rica imaginación de los frailes franciscanos, el auto adapta el dogma cristiano a una situación que debía forzosamente ser condenada y corregida: el adulterio, la fornicación, y por ende, la existencia de mujeres públicas llamadas “alegradoras”. Lucía, que ha cohabitado, se nos dice, sin estar casada, cuatrocientas veces (con diversos hombres, se entiende), representa a la mujer que transgrede, a la alegradora que contraviene el séptimo mandamiento cristiano pero que junto con la concubina era aceptada dentro de una sociedad indígena que veía en ella a una mujer destinada al esparcimiento masculino, de regular instrucción, que había rechazado el matrimonio y elegido

simplemente, otra alternativa de vida. La visión de un personaje tal cambia radicalmente en ambos mundos. En el hispánico será una prostituta, ganga, ganforra, galopeadora del gusto, bullidora del deleite, según el léxico al uso. En el mundo indígena será simplemente eso: "alegradora". Parecida a la hetaira griega. Un reto para la religión recién implantada y sus ministros. Difiero de Othón Arróniz en el sentido de que este auto es una embestida doctrinal contra la poligamia, por la sencilla razón de que ésta era practicada básicamente por hombres. El hecho de que el personaje sea femenino nos indica que se trata más bien de una diatriba contra la libre práctica del sexo fuera del matrimonio, en general; contra la prostitución, contra las mujeres descarriadas. Lucía, pese al arrepentimiento final, será arrastrada hasta el infierno por los diablos mismos, al tiempo que, mediante una elaborada tramoya, la parafernalia cristiana estalla y los cohetes que han sido colocados en sus aretes le queman la piel del rostro. Míñina premonición del terrible destino que dentro del orden cristiano aguardaba a las mujeres de mala vida: en el mejor de los casos, internadas en recogimientos por clérigos piadosos; en el peor, secuestradas en esos mismos recogimientos con ventanas y puertas tapiadas por sacerdotes enloquecidos, tal un Domingo Pérez de Barcia que, en el siglo xvii, en la época en que la misoginia encarnada en el obispo Aguiar y Seyjas, en Antonio Núñez de Miranda y otros, se ceba sobre Sor Juana Inés de la Cruz, administra el recogimiento de Belén para mujeres perdidas, un verdadero antro del espanto.

Resumiendo, primera hipótesis: el auto del *Juicio Final* no implica, como casi todo este teatro, imitación de un modelo concreto sino adecuación de algunos elementos de la dramaturgia peninsular preexistente (el maniqueísmo del que ya hablamos, el dogma cristiano, la visión del mundo) al contexto indígena con el objeto inmediato de acabar con la "disolución moral" de ese

mundo que, al menor descuido, se les iba a los conquistadores de entre las manos. Recordemos, si no, el enorme problema que en años posteriores a la Conquista significó para las autoridades virreinales el consumo desmedido del pulque, de lo cual queda constancia en las críticas severas de autores ya de fines del XVII, como Carlos de Sigüenza y Góngora.

Otro auto que como el del *Sacrificio de Abraham*, podría tener su correlativo peninsular es el *Auto de cuando Santa Elena halló la cruz de nuestro Señor*, México, siglo XVI, documentado por Francisco del Paso Troncoso-Rojas Garcidueñas⁹.

Sánchez-Arjona menciona un *Auto de Santa Elena* de 1597, posiblemente de Melchor de León, autor de comedias, quien ganó con él un primer premio en las fiestas del Corpus de Sevilla¹⁰.

Segunda hipótesis respecto a la transmisión de este teatro: cuando se localizan dos piezas que recrean el mismo asunto, tanto en la Península como en la Nueva España, habría que pensar más en representaciones simultáneas, o casi simultáneas, que en antecedentes cronológicos de lo peninsular respecto a lo novohispano. Obras que por vías diversas, ya lo dijimos, influyen en los autores locales, proyectando la escena peninsular en la escena novohispana. Una excepción vendría a ser *El bautismo de San Juan Bautista*, escenificada en España en ocasión del nacimiento de Felipe II y posteriormente en México, en caso, claro, de que se trate de la misma versión.

Por lo que respecta a un autor novohispano temprano (el primer nombre que encontramos después del aluvión de obras anónimas del teatro de evangelización) como Juan Pérez Ramírez, su *Desposorio espiritual*

⁹ JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*, 2a. ed., México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 43 (Septentias, 101).

¹⁰ JOSÉ SÁNCHEZ-ARJONA, *op. cit.*, p. 95.

del pastor Pedro con la Iglesia mexicana (una copia del manuscrito original se guarda en Hispanic Society of America) festeja la llegada a la Nueva España del arzobispo Pedro Moya de Contreras, se escenificó cuando éste recibió el palio, el 8 de diciembre de 1574, y es claro que incorpora elementos del teatro de Juan del Encina o de Gil Vicente en lo que toca a la presencia de pastores rústicos como Justillo, Robusto y Modesto, amén de las alegorías al estilo de Gómez Manrique y otros. Por otra parte, teatro de colegio, catequístico, teatro culto vendría a ser *El triunfo de los Santos*, que ha sido atribuido por Leroy Johnson y Rojas Garcidueñas a los jesuitas Lanuchi y Sánchez Barquero, y sobre cuya representación, en 1578, el padre Pedro de Morales escribiera una crónica que permitiría pensar que él pudiera haber sido el autor. Se celebraba la llegada a México de algunas reliquias de los mártires cristianos, y la obra se representó en el curso de "un festejo ambiciosísimo capaz de mostrar a la Colonia la importancia adquirida por la Orden (de los jesuitas) en los pocos años de su presencia en México". Es, en cierto modo, teatro de circunstancias a la manera peninsular.

Sobre el teatro de Hernán González de Eslava, español en cuanto a los asuntos, la teología, la intención moralizante, la profusa y madura incorporación de la alegoría; mexicano por la asimilación de nahuatlismos, las presencias indígenas identificadas simbólicamente con el mal, el uso de topónimos nahuas que se explican mediante ingeniosas, y fantasiosas, etimologías, los giros coloquiales y las alusiones que revelan la identificación de Eslava con el mundo novohispano, se puede decir que en cierta manera es un producto híbrido. Por otro lado viene a ser, quizás, el único caso en el siglo XVI de teatro que incorpora al teatro religioso el teatro profano. Los dieciséis coloquios son de carácter sacramental a la manera de algunos del *Códice de autos viejos* (*Farsa del Entendimiento niño*, por ejemplo) en tanto que los

entremeses intercalados en los coloquios —de los fuleteros, de los dos rufianes— guardarían estrecha relación con los pasos de Lope de Rueda. Sin embargo, el teatro de González de Eslava es un producto único en la medida en que al reseñar sucesos y momentos específicos del acontecer novohispano se convierte, como bien ha señalado Carlos Solórzano, en una especie de teatro-crónica¹¹. La entrada a México de algún virrey (*Coloquio sexto del conde de la Coruña*); la llegada de un obispo (*Coloquio tercero*, en honor de Pedro Moya de Contreras, el mismo personaje elogiado por el dramaturgo Pérez Ramírez): la construcción de baluartes defensivos contra los bárbaros chichimecas, encarnación maniquea del demonio (*Coloquio quinto, de los siete Fuertes*), se configuran como efemérides consignadas en la obra de Eslava. Nacido hacia 1534, llegado a Nueva España hacia 1558, muerto en 1601, vive una larga vida caracterizada por una curiosa disidencia inicial (escribe unas décimas consideradas heréticas sobre la validez de la ley mosaica; da en prisión por causa de un pasquín, del que supuestamente es autor, contra el virrey Martín Enríquez de Almanza); una ominosa, aunque explicable, sumisión posterior al sistema que lo convierte en dramaturgo oficial; una estrecha relación con conventos de monjas para los que escribe abundante poesía, y una amistad significativa, también, con otros escritores locales como Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma, Corvera. Algunas composiciones suyas figuran en el código *Flores de baria poesía*, que se recopiló en la ciudad de México en 1577, junto con poemas de Terrazas y Cetina, Juan Luis de Ribera, Martín Cortés y otros novohispanos¹². Líder in-

¹¹ CARLOS SOLÓRZANO, Estudio Introdutorio a *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 19.

¹² *Flores de baria poesía*. Ed. crítica, pról. y notas de Margarita Peña, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1980, 559 pp. Los poemas de Eslava llevan los números 187, 253, 254.

telectual, dramaturgo, poeta, protegido del arzobispo Alonso de Montúfar, que tolera sus décimas sin considerarlas heréticas; poco querido del arzobispo Moya de Contreras, al que no gusta el coloquio que le dedica a su llegada a México; presbítero, prestamista (como lo ha revelado su testamento, que exhumó Humberto Maldonado), tío de la primera mujer —Catalina de Eslava— que publica un soneto en la Nueva España, es no sólo el autor más importante del siglo xvi, sino una de las personalidades más interesantes de ese siglo, en esa parte del mundo colonial.

Una proyección *sui generis* de la literatura peninsular en obra de autor novohispano es la de la novela pastoril en el teatro de Juan de Cigorondo, poeta y dramaturgo de la segunda mitad del siglo xvi. Su *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* que incorpora verso y prosa, recrea dramáticamente la peregrinación de los pastores hacia Belén. El tema del camino, del viaje, da pie a Cigorondo para poner en escena a pastores de filiación arcádica que tañen el rabel, muy diferentes de los personajes de pastorela por ejemplo, de pieza citada de Gómez Manrique, la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*. Son cortesanos sofisticados —tal el Cetina-Vandalio que cantaba sus cuitas ante las ondas del divino Reno— y se llaman Andronio, Floribo, Ursapio, Nereo, Galindo, Placindo. El niño recién nacido viene a ser mero pretexto para desarrollar la retórica pastoril de moda. Hay que recordar que Jorge de Montemayor era uno de los autores recurrentes en las listas de libros prohibidos en la Nueva España. Recordemos también que Bernardo de Balbuena, por la misma época de Cigorondo, redacta su *Siglo de oro en las selvas de Erífite*, lo más aproximado a una novela pastoril producido en tierra novohispana. Cambia también la perspectiva. En la pieza de Gómez Manrique, el autor presencia, ve, la escena del pesebre; a los ángeles, los arcángeles y los Reyes Magos. Estos últimos no apare-

cen en Cigorondo, quien no es testigo presencial en el pesebre, sino narrador de un viaje cuyo punto final será Belén y el pesebre mismo, como en la Diana lo sería el palacio de la Maga Felicia. Perteneciente a la Compañía de Jesús, rector del colegio de San Pedro y San Pablo en la ciudad de Puebla, español venido a Indias con sus padres a los ocho años de edad, hacia 1568, Cigorondo es, por lo menos en esta égloga, no un autor criollo —como se ha sugerido— que incorpora presencias locales como las de Balbuena en su *Grandeza mexicana*, o en algunos pasajes del poema épico *El Bernardo*, sino un autor netamente peninsular que convierte una obra de devoción en alabanza del Niño Jesús en ameno y colorido diálogo de pastores que podría ocurrir a orillas del Pisuegra o del Darro. Hay que añadir que Juan de Cigorondo nació en Cádiz en el año de 1560. Se sabe, por lo demás, que un auto con el tema del de Cigorondo y Gómez Manrique, un *Auto del Nacimiento*, de Gaspar de Mesa, se representó en Sevilla en 1607¹³.

Cabe decir que, por lo que respecta a los “vehículos de relación”, estuvieron dados en los finales del siglo xvi no sólo por dramaturgos aislados, sino por compañías de comedias que dirigían “autores” venidos de la Península como el bachiller Arias de Villalobos y Gonzalo Riancho (quienes llegaron a trabar una encarnizada competencia por la obtención de contratos, según ha hecho notar José Rojas Garcidueñas)¹⁴, además de Luis Lagarto, el miniaturista, poeta de las *Flores de bari poesía* (que ahí aparece, por error, como “Lagareo”) de quien se sabe que compuso, entre otras cosas, unas “chansonetas” para recibir, en 1608, al nuevo obispo de Puebla, Alonso de la Mota y Escobar¹⁵. Reci-

¹³ JOSÉ SÁNCHEZ-ARJONA, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴ JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵ GUILLERMO TOVAR Y DE TERESA, *Un rescate de la fantasía, el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos xvi y xvii*, México, Fomento Cultural Banamex, 1988, 239 pp. En la página 44 repro-

bieron alternativamente encargos remunerados de los cabildos y condenas provenientes del alto clero. La oposición, desde Fray Juan de Zumárraga hasta Francisco de Aguiar y Seyjas, pasando por Fray García Guerra y Juan de Palafox y Mendoza y más allá, hasta el siglo XVIII, en la persona del obispo Fabián y Fuero, es proverbial. Ninguno de ellos gustaba de las comedias, aunque Fray García Guerra fuera un entusiasta de las corridas de toros, al grado de mandar construir una plaza junto al palacio arzobispal en la ciudad de México, misma que se vino abajo en el temblor de 1611¹⁶. La oposición se vertirá en largos índices de comedias prohibidas —de los cuales han sido explorados los del siglo XVIII— que se conservan en el ramo Inquisición del Archivo General de la Nación, de la ciudad de México.

Un caso singular en la trayectoria del teatro novohispano es el de Juan Ruiz de Alarcón. Si lo dejáramos fuera de este trabajo por considerar su obra eminentemente española (ambientes, temas, escrita y representada en la Península) nos estaríamos adscribiendo a la crítica decimonónica (Alberto Lista, Mesonero Romanos, el propio Hartzenbusch que editó sus comedias) que lo incluía dentro de la historia de la literatura pe-

duce un fragmento de las Actas de Cabildo de la catedral de Puebla que dice textualmente: "Que al dicho Luis Lagarto se le den otros cincuenta pesos más, por lo que al presente ha de componer en las chanzonetas que se han de cantar a la llega (*sic*) del Sr. Obispo".

¹⁶ Cf. MARGARITA PEÑA, "La fiesta barroca y su representación textual", en *Literatura entre dos mundos*, México, El Equilibrista-UNAM, 1992, pp. 167-176. (Se estudian los *Sucesos de Fray García Guerra*, de Mateo Alemán, quien viajara en la misma nave que el prelado al venir a América, y fuera luego nombrado contador mayor del reino). Hay que hacer notar que el obispo, y posteriormente virrey interino de la Nueva España, gustaba asimismo de la música, que solían interpretar para él, en el laúd, las monjas Mariana de la Encarnación e Ynés de la Cruz, más tarde fundadoras ilustres del primer convento de San José del Carmelo Descalzo en la ciudad de México.

ninsular y para la que el nacimiento mexicano del dramaturgo era un detalle pintoresco, un mero accidente. Por otro lado, queda claro que no se le puede colocar al lado de los autores que hemos citado, por el hecho de haber realizado toda su producción en la Península, en donde reside permanentemente de 1613 a 1639, año de su muerte y en donde había vivido también entre 1600 y 1608, cursando estudios de Derecho en la Universidad de Salamanca. Así pues, si se le quisiera colgar un marbete de identificación habría que considerarlo como un escritor novohispano entre dos mundos, que "hace España", como Eslava, Cetina, Eugenio de Salazar y Alarcón, Mateo Rosas de Oquendo, Agustín de Salazar y Torres, Mateo Alemán, y otros. "hacen las Indias". Un mexicano avecindado en España, así como González de Eslava fue un español avecindado en México. Y aquí me pregunto, ¿habría quien considerara a Eslava un escritor español desde un punto de vista historiográfico? No se le incluye en las historias de la literatura española. Sí se incluye, en cambio, a Ruiz de Alarcón en historias y diccionarios de la literatura española. Cuestión de perspectiva historiográfica que quizás habría que reconsiderar, para favorecer la presencia de Eslava, como escritor español, en el ámbito de la historia de la literatura peninsular.

Cabe hablar de proyección del teatro áureo en la comedia que intenta el recién llegado a la Península en 1613. Proyección y asimilación automáticas. Alarcón llega a España para residir allí, con la actualidad teatral novohispana fresca en la memoria, y de inmediato escribe de acuerdo con las modas peninsulares imperantes. Alguien ha dicho —¿Antonio Castro Leal?— que *La cueva de Salamanca* pudo haber sido escrita en México, de regreso del primer viaje a España, con el recuerdo del ambiente salmantino fresco todavía, entre 1608 y 1613. Por otro lado, se ignora qué pudo absorber Alarcón del teatro que se veía en México en este período; al menos

no se han detectado huellas de él en sus comedias. Por lo que toca a presencia mexicana, también es escasa. Apenas alguna referencia a cosas que sucedían en la Nueva España hacia 1608, como la construcción del acueducto en Huehuetoca, en *La industria y la suerte*; referencias a América en algún personaje de *El semejante a sí mismo*; transposición de la persona del constructor del acueducto mencionado, y virtual astrónomo, autor de la obra *Reportorio de los tiempos*, Enrico Martínez, en el personaje del mago Enrico en *La cueva de Salamanca*. Por lo demás, México está ausente de la comedia alarconiana como si el escritor hubiera querido borrarlo propositivamente. Las presencias, si las hubiera, son pura sutileza, se leen entre líneas. Jaime Concha ha querido ver en *El Anticristo* (el único drama entre más de veinte comedias), en la relación incestuosa que termina con la muerte de la madre por el hijo, la representación inconsciente de posibles problemas del dramaturgo con su propia madre, y una identificación personal con el antihéroe, deforme como él mismo¹⁷. No parece descabellada la hipótesis si tenemos en cuenta que venciendo el reto de la deformidad física, Alarcón es el único entre varios hermanos que se aventura a cruzar el océano en dirección a la Península en dos ocasiones, huyendo muy probablemente de una atmósfera familiar opresiva, quizás del rechazo materno. Por lo demás, México lo trata mal, más como madrastra que como patria amorosa. En los cinco años que pasa ahí, a su regreso de España en 1608, consigue el grado de licenciado a raíz de un retorno aparentemente feliz. Los años se irán oscureciendo cuando no logra obtener una cátedra en la Real y Pontificia Universidad por razón de su defecto físico, y se ve obligado a aceptar un puesto de ayudante del Corregidor, encargado de determinar el grado de alcohol que contiene el pulque que ingiere

¹⁷ JAIME CONCHA, "El Anticristo, de Ruiz de Alarcón", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9, 18 (1983), pp. 51-77.

la población indígena. ¿Se quiere un empleo más burocrático para un joven que había frecuentado las aulas de Salamanca, y participado en festejos literarios como las Fiestas de San Juan de Alfarache de 1607 en los cuales pudo haber conocido a Cervantes? De ello se han ocupado Luis Fernández Guerra y Orbe y Willard F. King en sus respectivas biografías de Ruiz de Alarcón, separadas por más de un siglo de distancia. Se ha llegado a sugerir, incluso, que Cervantes pudo haber sido el autor de la crónica de las fiestas en que se alude al buen humor alarconiano. El contraste con la mediocridad americana debió haber sido fuerte, determinante para que Alarcón cediera prácticamente su lugar en la obtención de un puesto en la Universidad a su amigo venido con él de España, Bricián Diez Cruzate; para que hubiera interrumpido las gestiones encaminadas a lograr el grado de doctor. De su nacimiento novohispano, estudios en México y Salamanca, estancia transitoria de cinco años en la Nueva España, afincamiento posterior en la Península y vicisitudes en la escena española, han tratado Antonio Castro Leal, Julio Jiménez Rueda, Francisco Pérez de Salazar, Nicolás Rangel, Dorothy Schons, y los propios Guerra y Orbe y King, entre otros...¹⁸. Se ha hablado sobradamente de la escasa ventura que le esperaba en España. Se ha hablado poco, sin embargo, de la ventura que pudo haberle deparado, por ejemplo, su amistad con Luis Belmonte y Bermúdez, autor de la famosa comedia *El diablo predicador* (prohibida aquí y allá, en México y España, en el siglo siguiente, en las ciuda-

¹⁸ Entre otros:

GERMÁN BLEIBERG y JULIÁN MARIAS, *Diccionario de literatura española*, 3a. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1964, 1036 pp.; Juan Ruiz de Alarcón, pp. 707-708.

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, *Historia de la literatura española*, New York, 1962. JRA: pp. 425-434 y *passim*.

FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, 2 vols., 2a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1971-1975. JRA: pp. 167, 182, 235, 241-253, 425, 489.

des de Puebla y Córdoba), quien lo invita a participar en el grupo de nueve ingenios españoles que escriben una macarrónica comedia titulada *Algunas hazañas de las muchas del Marqués de Cañete*¹⁹. Amistad que se trabó en México, hacia 1608, cuando Alarcón regresaba de Salamanca y Belmonte de un viaje de reconocimiento por las regiones australes. Amistad que debió prolongarse en el tiempo y que más tarde dio lugar a una curiosa comedia titulada *Don Juan Ruiz de Alarcón*, editada en el siglo XIX por un autor anónimo que celebra a ambos personajes de la escena española del XVII, la cual anda por ahí, perdida en alguna biblioteca alemana. Ventura, también, su relación afortunada con damiselas sabias como Clara Bobadilla y Alarcón, que le atrajera la crítica aceda de Suárez de Figueroa en *El pasajero*, y que ha sido revisada en un artículo fundamental para la desmitificación alarconiana por Ruth Lee Kennedy²⁰. Ventura, sin duda, haber logrado una familia armoniosa integrada por Angela de Cervantes y su hija Lorenza. Ventura, haber contado con la estimación de los amigos que habitaban cerca de su propiedad de la Mancha, y con el hijo de alguno de los cuales casó a Lorenza, después de haberle enseñado a leer y escribir; de haber podido reunir a su alrededor, en los años finales, una tertulia en la que participaba nada menos que Antonio de León Pinelo, compañero en el Consejo de Indias, quien quedaría como albacea testamentario. Juventud desasosegada en los ires y venires a través del Atlántico; en el espeso caldo de la escena madrileña. Madurez y vejez tranquilas en el modesto empleo de relator, a partir de 1628, del Consejo de Indias; en el retiro madrileño de la casa de la Calle de las Urosas en donde muere un 4 de agosto

¹⁹ Cf. MARGARITA PEÑA, "Las amistades literarias. Luis Belmonte y Bermúdez y Juan Ruiz de Alarcón", en *Literatura entre dos mundos...*, pp. 177-186.

²⁰ RUTH LEE KENNEDY, "Contemporary Satire Against Ruiz de Alarcón As a Lover", *Hispanic Review*, XIII (1945), pp. 145-165.

de 1639. ¿Qué importaba que a su muerte Pellicer hubiera escrito en sus *Avisos* un obituario poco caritativo que decía "...murió don Juan Ruiz de Alarcón, famoso por sus comedias y sus jorobas..."? Alarcón había logrado escapar, gracias a su talento, de un negro destino que prefiguraba, de entrada, el encierro y ocultamiento de los hijos deformes por sus mismas madres, en el lejano Taxco, en patios traseros, cuevas y tapancos semejantes quizás al de *La cueva de Salamanca*; de una Nueva España que no le había obsequiado más que pulque para catar y, en su primera juventud, quizás también la frialdad de un padre autoritario y gélido como el Don Beltrán de *La verdad sospechosa*, y otros padres de esta laya que proliferan en sus comedias. ¿Qué de extraño tiene, entonces, que haya borrado a México y se haya asimilado en cuerpo, alma e intelecto a España y su teatro?

La recepción de la obra de Juan Ruiz de Alarcón en los fines del xvii, el xviii y el xix en España y, a través de traducciones y refundiciones, en otros países de Europa, es un tema amplio, y da cuenta de su asimilación al canon de la comedia áurea. Sus comedias se reproducen en forma de "suetas", en colecciones o desglosadas, impresas en Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Barcelona, junto con las de los ingenios españoles contemporáneos, anteriores y posteriores: los obligados Tirso de Molina, Mira de Amescua, Valdivielso, Calderón de la Barca; Ricardo de Turia, Agustín de Rojas Villandrando; Juan Pérez de Montalbán, Matos Fragoso, De la Hoz y Mota, Antonio Zamora, Juan Bautista Diamante, Felipe Godínez, Cubillo de Aragón, Agustín Moreto, Pedro Llanini Sagredo,... la lista es interminable. La preparación de un catálogo de las comedias sueltas de Alarcón me ha descubierto un mar de obras y de autores en el que la barquilla alarconiana navega de tiempo en tiempo. Su aparición no es tan frecuente como la de Calderón de la Barca, Cubillo de Aragón o Pérez de Montalbán, por ejemplo. Se deja ver, sin embargo. A veces en el

mismo volumen en que figura su amigo Belmonte Bermúdez. Las atribuciones de sus comedias a otros autores hacen pensar en la permeabilidad de un teatro que absorbe modos y estilos, y puede confundirse con el de Lope de Vega y Calderón de la Barca; un tipo de teatro que pueden refundir, o copiar, Antonio Zamora, Fernando de Zárata Castronovo (Antonio Henríquez Gómez), o los hermanos Figueroa y Córdoba. *La verdad sospechosa*, con el título de *El mentiroso* se atribuye a Lope de Vega en la *Parte veyntidos (extravagante) de las comedias...*, Zaragoza, 1630; y una refundición titulada *Mentir y mudarse a un tiempo*, y *Mentiroso en la corte*, se atribuye a Diego y José de Figueroa y Córdoba, Sevilla, ca. 1656; el *Examen de maridos, o antes que te cases mira lo que haces*, también a Lope en la *Parte XXIV*, Zaragoza, 1632 y 1633; la segunda parte de *El Tejedor de Segovia*, a Calderón de la Barca en varias sueltas, sin lugar ni año. *No hay mal que por bien no venga, o Don Domingo de Don Blas*, a Antonio Zamora, en *Ameno jardín de comedias... de Zamora, Diamante y Cubillo*, Madrid, 1734; una refundición de *Mudarse por mejorarse*, a Fernando de Zárata y Castronovo en *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1663.

La imitación, admitida por Corneille, de *La verdad sospechosa* o *El mentiroso* (que él creía de Lope de Vega), en *Le menteur*, Rouen, 1644, constituyó el pasaporte de Ruiz de Alarcón al resto de Europa. La crítica francesa del siglo XIX se acerca a Alarcón a partir de la declaración de Corneille en la "épitre" preliminar, o noticia "Au lecteur" de las ediciones anteriores a la de 1660 (qué dice, palabras más, palabras menos: "no es de Lope de Vega, sino de Juan Ruiz de Alarcón"). Es, la de los franceses, una aproximación cordial, valorativa, inexacta a veces en el punto del lugar en donde nació el autor, que causa confusión, por ejemplo, a Philarète Chasles, pionero de esta crítica, la que cuenta traductores, antólogos, estudiosos como Gaspard Delpy, Alphonse

Royer, Ferdinand y Serge Denis, Alfred Morel-Fatio, quien dictó cursos sobre el dramaturgo en el Institut de Hauts Etudes, el Collège de France, e intentó, sin terminarla, una edición crítica de *La verdad sospechosa*.

Con el objeto de documentar la recepción de la comedia alarcóniana en Europa, permítaseme señalar la existencia de tres acervos de textos dramáticos en los que existen obras de Alarcón editadas en el siglo XVIII, formados por bibliófilos-eruditos no españoles en el siglo XIX, los cuales me ha sido posible revisar. Son el fondo integrado por Alfred Morel-Fatio que pasó a la Biblioteca Municipal de Versalles; el recopilado por John Rutter Chorley en Inglaterra, existente en el Museo Británico y en London Library, y el de Adolf Schaeffer, del que guarda algunos volúmenes la Biblioteca de la Universidad de Freiburg, en Alemania. La revisión de los acervos permite apreciar la acuciosidad y el amor con que estos hispanófilos fueron reuniendo (a veces anotando nombres de autor faltantes, señalando atribuciones falsas, detectando erratas) las colecciones. Vaya a ellos nuestro reconocimiento desde los finales del siglo XX. De la misma manera, hay que hacer notar la lamentable desaparición de la colección de comedias de Ruiz de Alarcón en la Biblioteca Estatal de Berlín. Una crónica-ficción podría escribirse respecto a los trabajos del investigador para dar con los libros consignados tanto en catálogos impresos como en el gran catálogo de microfichas de la biblioteca alemana. Quede tan sólo lo dicho como constancia de una pérdida irreparable.

Un curioso caso de transmisión escrita que se enlaza con la representación, y del cual sólo dejo constancia, son los "cuadernillos" de comedias del dramaturgo que llevan anotaciones manuscritas referentes a los nombres de los actores y a indicaciones didascálicas de la puesta en escena, en los siglos XVIII y XIX. Sobra decir que el estudio de tales "cuadernillos", o libretos, arrojará luz

sobre el aspecto de la escenificación y cuestiones correlativas.

Respecto a la fortuna de Ruiz de Alarcón en la representación de sus comedias, contamos con pocas noticias impresas. Cabe señalar las referencias de Sánchez-Arjona. Dedicamos amplio espacio a reseñar el incidente del estreno de *El Anticristo* en Madrid, señalando el origen sevillano de Diego Vallejo, "hercúleo mocetón... que hacía la figura del Anticristo", y la participación de Luis de Góngora (que "asistía por despedirse de los teatros de Madrid, el pie en el estribo, para esconderse en Córdoba (...) mal avenido con los nuevos hombres del gobierno") en la difusión del suceso a través del soneto que hizo correr por Madrid²¹. Comenta, igualmente, que en 12 de febrero de 1623 estrenó la compañía de Juan Valenciano en el palacio de Madrid, ante el Rey y la corte, la comedia, obra de Juan Ruiz de Alarcón y Belmonte, *Siempre ayuda la verdad*. No he encontrado ninguna "suelta" en que figure Belmonte Bermúdez como autor junto con Alarcón de esta comedia que sí aparece, en cambio, en la *Segunda parte de las comedias de Tirso de Molina*, Madrid, de 1638, de acuerdo con el *Ensayo de una bibliografía...* de Walter Poesse. La tercera referencia es sobre una afirmación hecha por el propio Ruiz de Alarcón en *Las paredes oyen*, en el sentido de que "la (comedia) más aplaudida producía a su autor 600 reales", que Sánchez-Arjona trae a cuento al tratar de lo que percibían los autores y del derecho de propiedad de los representantes sobre las obras, que duraba ocho años a partir de que las compraban a los dramaturgos.

Otra cuestión relacionada con el aspecto de la proyección del teatro peninsular en el dramaturgo, sería la de la "mexicanidad" de Alarcón, que ha sido ampliamente debatida a partir de la tesis que al respecto fue

²¹ Para todo lo relativo al incidente, ver JOSÉ SÁNCHEZ-ARJONA, *op. cit.*, en la nota 6, pp. 200-202.

formulada por Pedro Henríquez Ureña en su conferencia del 6 de diciembre de 1913, en la Librería General de la ciudad de México, la cual lleva el título somero de "Don Juan Ruiz de Alarcón". Sobre este asunto, Antonio Alatorre escribió un ensayo, modelo de historiografía literaria, que tituló "Breve historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón", en el cual sistematiza y comenta una polémica que se extendió durante cincuenta años a lo largo y ancho de dos continentes. Explica el revuelo que causó la afirmación de Henríquez Ureña de que el mexicanismo de Alarcón radica en "la medida, los dones de observación, la cortesía". Para Henríquez Ureña, estos rasgos "mexicanos" caracterizan la comedia alarconiana, diferenciándola de la que se escribía en España²². De ser así, el novohispano habría llevado algo mexicano —algo que tiene más bien que ver con el tono, o con el medio tono; con la discreción y un cierto matiz crepuscular, según algunos críticos del siglo xx— al acervo teatral peninsular. Podría hablarse entonces de una proyección de México, de la esencia mexicana, en la comedia áurea, sobre todo si se tiene en cuenta las imitaciones y refundiciones de una obra como *La verdad sospechosa*, y de otras comedias, a que me he referido. Resumiendo: en esto de proyecciones y asimilaciones teatrales entre uno y otro continente, y en otros aspectos de su vida y de su obra, Ruiz de Alarcón es un caso único, atípico, tanto dentro de la escena española como del contexto novohispano. Como fue atípica, en cuanto mujer y monja, Sor Juana Inés de la Cruz.

No ignoro la existencia de otros dramaturgos —Francisco Bramón, Francisco de Acevedo, Agustín de Salazar y Torres, Alonso Ramírez de Vargas— que vivieron en la Nueva España, o pasaron por ella, durante el siglo xvii. Me limito a consignarlos para referirme a sor Juana Inés de la Cruz, que cubre la escena literaria novo-

²² En *Antología MCC*, México, 1956, pp. 39 y ss.

hispana durante la segunda mitad del siglo xvii. Tan sólo establecer la proyección de la comedia áurea en su teatro daría tema para otra ponencia. Así pues, me permito sólo algunos señalamientos.

Las fuentes peninsulares de la monja son, a primera vista, evidentes: Lope, Calderón. Yendo más atrás, algo podría haber de los autos viejos y de los autores primitivos en sus loas. Este segmento de su obra dramática se configura como un corpus con características propias que se presta a ser estudiado por separado. Es ella el fénix de los autores americanos, escribe a la manera de los colosos peninsulares y esto determina quizás que se le encargue, desde España, terminar una comedia, *La segunda Celestina*, que dejara inconclusa al morir, ya de vuelta en la Península, Salazar y Torres. La razón del encargo no es solamente que éste fuera persona conocida, como seguramente sí lo era, en el medio intelectual novohispano, sino que ambos —el dramaturgo fallecido y la poetisa— cultivaban una línea dramática similar. Y también, que ambos frecuentaban el trato de los poderosos: sor Juana, a los virreyes Marqueses de la Laguna; Salazar y Torres, la corte de la reina Mariana de Austria, para cuyos “años” escribe obras. Se sabía de Sor Juana, además, en la Península por la abundante correspondencia que sostiene con personajes diversos, tal el padre Diego Calleja (dramaturgo a sus horas), quien en una parte del Prólogo a la *Fama y obras póstumas* dice —palabras más, palabras menos—, que le hiciera falta a la monja alguien que la ayudara a contestar tantas cartas como recibía.

Por lo que toca a lo específicamente novohispano, Carlos Solórzano piensa que “no es poco lo que debe la célebre monja jerónima a González de Eslava”²³, en lo que él ve como teatro simbólico de Eslava. Sor Juana pudo haber también leído —no me atrevo a decir “ver

²³ CARLOS SOLÓRZANO, *op. cit.*, p. 31.

representado" porque no hay constancia de ello— a Ruiz de Alarcón, y escribe *Los empeños de una casa* cuando Alarcón había escrito *Los empeños de un engaño* (o *Engaños de un engaño*). Es probable que la biblioteca de la monja —desafortunadamente dispersa y perdida— albergara una, o las dos partes, de las *Comedias* de Ruiz de Alarcón, impresas en Madrid, Juan González, 1628 y Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634. Por lo demás, hay que señalarlo, se escribieron también en la Península *Los empeños de un acaso*. El título pudiera ser, pues, mera coincidencia.

La existencia de las obras completas de sor Juana, en ediciones del xvii y el xviii, en bibliotecas españolas y europeas en general, da cuenta de la recepción de la poetisa en el Viejo Continente. Ejemplares hay en la Biblioteca del Hospital Real de Granada (*Fama y obras póstumas*, edición de 1703); Biblioteca Nacional de Lisboa (*Inundación Castálida, Fama y obras póstumas*, del xvii y del xviii); Museo Británico (en donde existe también un ejemplar de la única edición, de 1690, de la *Carta atena-górica*, seguida de la *Carta de sor Filotea de la Cruz*); Biblioteca de la Universidad de Amsterdam (la edición de José Camacho Gayna, de 1709). Por otro lado, sor Juana ingresó al circuito de las "sueltas" con *Los empeños de una casa*, impresa en Sevilla, imprenta de Joseph Padrino, sin año, probablemente ca. 1730. Un ejemplar de esta rara "suelta", que no incluye los sainetes, se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Freiburg, en un tomo de *Comedias* que perteneció a Adolf Schaeffer, en compañía de otras veinticuatro comedias cuyos autores son Nicolás Álvarez Cienfuegos, Gerónimo de Cifuentes, Andrés de Claramonte, Antonio Coello, Luciano Comella, Josef Concha, Alférez Jacinto Cordero, Pedro Cordero, Bartolomé Cortés y Alonso Crespo de Pinillas. Otro ejemplar, en la Biblioteca del Museo Británico, forma parte de la colección reunida por John Rutter Chorley, con una extensa noticia biográfica escrita a lápiz por el

bibliógrafo inglés, en el mismo volumen en que incluye a Ana Caro Mallén de Soto, junto con otros "ingenios". Otro más existe, en la misma biblioteca, con fecha de impresión ca. 1740. Y un ejemplar —desglosado (o "arrancado") del tomo II, Barcelona, 1693, de las obras de la poetisa— de *Los empeños de una casa*, incluyendo sainetes y letras, es decir, el festejo completo, se encuentra igualmente en la Universidad de Freiburg, formando parte de un volumen de la colección de A. Schaeffer. No sería imposible, creo, ubicar otros ejemplares de la misma suelta, o de alguna "suelta" de *Amor es más laberinto*, en bibliotecas europeas. Ello ampliaría el conocimiento del radio de recepción de la obra dramática de la monja en Europa y, por ende, del teatro novohispano.

Por lo que respecta a proyección de la comedia áurea en el siglo XVIII novohispano, éste cobija a Eusebio Vela, autor español venido a América, de la estirpe de Gonzalo de Riancho y de Arias de Villalobos, quien anima la escena teatral en la primera mitad del siglo. Es un típico "vehículo de comunicación" que proyecta los modos de la comedia española del XVII en la escena local, escribiendo, dirigiendo, administrando una compañía, y protagonizando eventuales pugnas con el Tribunal del Santo Oficio, de las cuales ha quedado constancia en algún proceso existente en el Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación de la ciudad de México. En este punto de la censura, abundan las listas de comedias prohibidas, casi todas las cuales provienen de la Península, sirven para documentar la proyección de la comedia áurea en nuestro siglo XVIII, y forman parte de las colecciones de "seltas" que se conservan actualmente en bibliotecas europeas diversas. Cito aquí algunos títulos contenidos en una relación sin fecha, que podría ubicarse en los primeros años del XIX: *El maior mostruo los celos*, *El mariscal de Virón*, *La más constante muger*, *Reynar después de morir*, *El desdén con el desdén*,

*Afectos de odio y amor, También se ama en el abismo, El diablo predicador*²⁴. En otra, del 24 de octubre de 1803, firmada por Juan Bautista de Arizpe, figuran *El médico de su honra; El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia; El lucero de Madrid, y divino labrador, San Ysidro; La judía de Toledo; El negro valiente en Flandes*; otra vez, *El diablo predicador*, entre muchísimas más²⁵. A lo largo de varios documentos incluidos como apéndice a "El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo xviii", de Ricardo Camarena, detectamos la riqueza de la representación teatral en ese siglo; la importación de piezas fundamentales y de otras de menor importancia; la presencia de los grandes dramaturgos (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Guillén de Castro) y de una cauda de autores secundarios (si se puede llamar así a quienes contribuyeron a la grandeza de la escena española) que llenó los escenarios peninsulares en el xvii y xviii (Juan Bautista Diamante, Belmonte Bermúdez, Andrés de Claramonte, Agustín de Salazar y Torres, para no citar más que a algunos). Centros de impresión y reimpresión de comedias en esta época son México y Puebla. Inventarios provenientes del Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de Puebla dan fe de los objetos usados en las representaciones, que luego se tasan y se rematan: un anillo, de *El anillo de Giges*; un puente usado en *El Puente de la Mantible...* Y así, sucesivamente, encontramos denuncias, prohibiciones y documentos de contenido vario.

Es el novohispano un teatro que absorbe influencias y modas provenientes del teatro áureo; genera ambien-

²⁴ A.G.N. (México), serie Inquisición, vol. 1159, exp. 4, f. 119, ro.-vo., incluido como apéndice en RICARDO CAMARENA C., "El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo xviii", tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Fac. de Fil. y Letras, UNAM, 1993, 299 pp. (El dato se encuentra en la p. 217).

²⁵ Cf., para estas obras y otras, igualmente censuradas, *ibidem*, pp. 222-229.

tes teatrales y padece persecuciones semejantes a las que sufre el teatro peninsular, al tiempo que alberga un sincretismo evidente. Es decir, viene a ser, en gran medida, proyección especular de un teatro allende el océano. Por otra parte, al crear productos con sello propio, tales los autos de evangelización; los coloquios de González de Eslava; las églogas pastoriles de Cigorondo; algunas loas con evocaciones indígenas de sor Juana, amén de sus comedias y autos a un tiempo líricos y espléndidamente barrocos, hace aportaciones novedosas al contexto teatral iberoamericano y al ámbito que le dio origen: España. Ejemplifica lo que Max Henríquez Ureña llamara alguna vez, con agudeza crítica, "el retorno de las carabelas".

MARGARITA PEÑA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.