

Presencia de los clásicos en el teatro novohispano

Germán VIVEROS MALDONADO

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

gerviveros@yahoo.com.mx

RESUMEN: Se ha querido aquí, en esencia, hacer ver que la antigua cultura clásica grecorromana constituye un antecedente fundamental de la mexicana actual, no sólo desde la perspectiva literaria sino también desde la científica, filosófica, histórica y jurídica, por ejemplo. De ese vasto panorama, ha sido considerada una sola parte: el teatro novohispano, que ofrece muestras numerosas y significativas en la evolución de esa dramaturgia, que, por otra parte, deja constancia de su capacidad reelaboradora de temas, mitos y personajes de la antigüedad clásica. Se ha tratado, pues, de desarrollar un tema de la tradición clásica que repercutió en Nueva España e incluso en el México contemporáneo.

The presence of Classics in New Spain theatre

ABSTRACT: The aim of this paper is to point out that the ancient Greco-Roman classical culture constitutes a fundamental precedent to the current Mexican one from different perspectives: the literary, the scientific, the philosophical, the historical and the legal ones. From this huge scenery, we have considered here only the part that concerns theatre in New Spain, not only because it offers numerous and significant samples of how drama evolved, but also because it proves its ability to recreate themes, myths and characters taken from the Classics. Thus, we have tried to expose a theme about Classical tradition that had an impact in New Spain as well as in contemporary Mexico.

PALABRAS CLAVE: Teatro novohispano, originalidad, reelaboración, tradición clásica.

KEYWORDS: Theatre in New Spain, originality, recreation, Classical tradition.

FECHA DE RECEPCIÓN: 25 de marzo de 2011.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de abril de 2011.

Presencia de los clásicos en el teatro novohispano

Germán VIVEROS MALDONADO

I. *A modo de preámbulo*

La idiosincrasia mexicana es resultado de la suma y cohesión, cambiantes y evolutivas, de tres factores formativos primordiales: el prehispanico, el hispanocristiano y el clásico grecorromano. Si se quiere comprender a cabalidad nuestra unidad intelectual para actuar en consecuencia, es preciso conocer y entender a plenitud esos factores, su grado de presencia, su intensidad, su pervivencia, su contribución a la unidad cultural novohispana y mexicana, a qué nivel de profundidad llegaron y han llegado. Un intento de esta índole es vasto, complejo y de difícil logro, incluso por parte de una generación y mucho menos por una persona; sin embargo, el solo esfuerzo por realizarlo merece la pena y hay que empeñarse en él, aunque ahora sea como mera aproximación al tema, debido no sólo a la carencia de siquiera un inventario general de la dramaturgia novohispana, sino también de cabal información documental pertinente.

Ante este amplísimo horizonte de estudio, es necesario parcelarlo, sobre todo si el empeño es individual. Aquí el propósito es moderado, pues únicamente se ha intentado responder a preguntas como ¿qué recibió la dramaturgia novohispana de la cultura clásica y qué hizo con ella? ¿La acogió? ¿En qué medida? ¿La recreó? ¿Fue original el resultado? Estas preguntas pueden resultar sugerentes, pues llevan a repetirlas en relación con otros ámbitos de nuestra cultura, no menos relevantes: la historia, la filosofía, las ciencias, el derecho, las artes, la educación, la literatura. Cabe recordar aquí que la instrucción universitaria impartida por la Real Universidad de México incluía en sus Constituciones —siguiendo el modelo salmantino— obras y autores de la antigüedad clásica, sobre todo griegos, a pesar de la dificultad del idioma, que pronto fue sustituido por el latín. En el ámbito de la filosofía encontramos a

Aristóteles y a Platón; en la medicina a Hipócrates y a Galeno, por sólo mencionar a algunos de los más representativos en sus áreas respectivas; de éstos y de otros más hubo presencia y estudio de ellos, pero actualmente hay escasa dedicación a este campo de investigación, exceptuado un poco el literario. Se hablará aquí, entonces, de “tradicción”, entendida, para el caso del teatro novohispano, como un modo de adopción, imitación o, en el mejor de los casos, de reelaboración, de donde pudo derivar mérito u originalidad de esa dramaturgia, exceptuada la concerniente al proceso evangelizador que, por su propia índole, se dio completamente al margen de esa tradición. Aquí es pertinente hacer un paréntesis breve, para expresar un concepto de “teatro”. Lo entiendo como aquel género de ficción espectacular, hecho por grupos organizados, a partir de un texto, con monólogo o diálogo y acciones de personajes reales o alegóricos, que debidamente caracterizados actúan escénicamente con temática y finalidades diversas (entretenimiento, instrucción, catarsis), con gestualidad y tramoya y acaso con música, recitación, canto o danza; todo ello como expresión coherente de una idiosincrasia propia e independiente, que con adaptabilidad procura comunicarse y hacerse ver por receptores voluntarios de su acción, en un espacio predeterminado. Según esto, las modalidades teatrales a las que me referiré mayormente son las del teatro colegial y de convento y la del coliseo. Fueron éstas las que volvieron la mirada hacia elementos paradigmáticos de la cultura occidental antigua.

En todas las mencionadas facetas culturales se advierte comparecencia, imitación, transformación rejuvenecedora y evolución de lo clásico, cuyo seguimiento o rastreo auxiliará al mejor conocimiento de una de nuestras raíces culturales y de su aprovechamiento. Pero en este punto hay que asumir plena conciencia de la inmensidad del horizonte del objeto de estudio y de la moderación con que hay que aproximarse y penetrar en él. El enfoque reducido o minúsculo lo constituye aquí el teatro novohispano, con el objeto de determinar qué acontecimientos de la antigüedad, qué personajes suyos, qué mitos, qué ideas, qué temas se hallan en piezas teatrales características de los siglos virreinales, en particular en nuestro periodo barroco, y cómo éstos fueron aprovechados, no tanto desde un punto de vista imitativo, sino particularmente del de la imaginación recreadora que derivó en su originalidad ideológica o escénica, o bien en contexto para ideas que aspiraban a explicar aspectos de la existencia humana —a veces en crisis—, desde una perspectiva

predominantemente cristiana, aunque también espectacular en el sentido más estricto, en el caso del teatro.

Cabe decir aquí que la simbología creada por los clásicos se prestaba para su reelaboración cristiana, hecho que explica, dentro de una visión amplia del teatro virreinal hispanoamericano, a Orfeo visto como Cristo, o a Iris como la Virgen María en textos teatrales bolivianos del siglo XVII. Otro tanto puede decirse de teatralidad jesuítica novohispana, que se sirvió de Faetón y de las Parcas en la *Comedia de San Francisco de Borja*, o bien de Febo y Apeles en el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*. También se valió de Aristeo, Ícaro y Nise en la loa y comedia *Elegir al enemigo*.

Pero no sólo mitos y personajes de la antigüedad clásica dejaron huella en la dramaturgia novohispana —particularmente en la colegial y en la de coliseo—, sino también aspectos externos a ella en sí misma, como la organización y programación del espectáculo a partir de la acción estatal, la reglamentación, la aplicación de censura o la contratación de autores y actores.

Desde luego, la modalidad teatral antigua, que en lo esencial se hizo más notoria en la dramaturgia colegial y en la de coliseo, fue especialmente la de los comediógrafos Plauto y Terencio, tal vez por el matiz burlesco y de cotidianidad que se encuentra en ellos y que los aproximaba al gusto de la mayor parte de inmaduros y sencillos espectadores novohispanos. No obstante, individualidades del drama griego se hicieron presentes de algún modo en el teatro novohispano, fue el caso de Antígona, en la comedia dieciochesca *La libertad americana*, en donde el personaje femenino central defiende su derecho y su integridad frente al máximo representante del poder establecido.

Por otra parte, el no inusual asunto de demenciales conductas trágicas de la antigüedad (Ajax o Medea, por ejemplo) tiene también un modo de proyección en el teatro callejero novohispano, pero desprovisto del todo de su dramatismo, para en cambio asumir un tono burlesco e intrascendente, como el de los frailes de San Hipólito que intervienen en la *Mojiganga de los frailes*, que los presenta más irreflexivos e inconstantes que los enfermos mentales a los que deben cuidar.

Ahora bien, ¿por qué algunas modalidades del teatro novohispano recurrieron a expresiones de la cultura clásica para manifestarse? ¿Para comparar? ¿Para reelaborar literariamente? ¿Para evidenciar erudición?

¿Para advertir? ¿Para exhibir paradigmas universales? ¿Para todos o para algunos de estos propósitos? En los textos teatrales novohispanos hay alternancia de motivos clásicos con otros de origen bíblico, en particular en la dramaturgia colegial, dada su fundamental aunque no exclusiva intención formativa, de matices aristocráticos y de adaptación de preceptiva dramática clásica (Aristóteles y Horacio, especialmente), pasada ésta por el tamiz de otros autores: Alonso López Pinciano y su *Filosofía antigua poética*; Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias*; Francisco Cascales y sus *Tablas poéticas*, o bien Ignacio de Luzán y su *Poética*, todo esto sin considerar trabajos equiparables como el *Discurso sobre los dramas*, que en 1786 compuso y publicó en Nueva España Silvestre Díaz de la Vega. Como quiera que haya sido, al menos dos de las modalidades del teatro novohispano (el colegial y el de coliseo) se sirvieron de mitos o de episodios históricos de la antigüedad clásica, cual vehículo conductor de dramatizadas ideas nuevas en su momento. Aquí cabe mencionar al margen la comedia del español Fernando Zárata Castronovo, *El maestro de Alejandro*, representada en Madrid y de éxito notable en Nueva España, en donde incluso fue reeditada en Puebla en 1794. Esta obra recreó escénicamente las figuras históricas de Aristóteles y de su discípulo Alejandro.

El modo de recreación dramática a partir de mitos clásicos —por su significación colectiva o universal— es lo que hace decir a Hugo Rahner que es el momento en el que pareciera que el mito griego se transformara en “misterio” cristiano; que es cuando erróneamente se haría posible imaginar un paralelismo entre los “iniciados de Eleusis” y los convertidos en cristianos mediante el bautismo, aunque sin caer en extremos ni tentaciones cuestionables que podrían conducir a establecer similitudes aparentes; se trataría más bien de detectar auténticas dependencias, no tópicos irrelevantes, de no confundir raíces que no son comparables. Hay que describir influencias ciertas y sobre todo el modo en que han sido recreadas con originalidad. Hay que aplicar una confiable genética literaria. Sólo así se estará en condición —en nuestro caso— de percatarse de la esencia singular de una obra dramática de los siglos virreinales novohispanos, en donde a veces, sin mayor elaboración, se expresan actitudes, ideas y gustos de la época a través de evolucionados símbolos y de personajes paradigmáticos de la antigüedad, que al menos sirvieron para caracterizar algunos de los rasgos de esa dramaturgia, en la que, con la mención de la ninfa Castalia, por ejemplo, se alude a la

inspiración poética de esencia cristiana, en la que ya nada tiene que ver Apolo como divinidad promotora de la poesía. Situaciones equiparables ocurrieron incluso en manifestaciones teatrales de mediados de nuestro siglo XIX, aunque en estos casos se tiene a figuras y mitos de la antigüedad para expresar conceptos desconocidos en ésta, digamos, eucaristía o bien resurrección, a los que se quería dar voz velada por la trascendencia inefable que se les atribuía.

II. *Modos de teatralidad novohispana*

Hubo en Nueva España varios modos de manifestación teatral: el evangelizador, el colegial y de convento, el de coliseo, el callejero, el infantil y la llamada “máquina de muñecos”; de todos éstos, los que más clara presencia clásica evidencian fueron el colegial y de convento y el de coliseo, de ahí que me ocupe mayormente de éstos, aunque sin dejar completamente al lado a otros que también legaron testimonios documentales.

El teatro evangelizador novohispano estuvo esencialmente en manos de frailes franciscanos (mucho menos en las de jesuitas o dominicos), quienes se auxiliaron de expresiones teatrales del medievo para alcanzar sus metas de cristianización entre indígenas monolingües de náhuatl, de ahí que esta lengua haya sido vehículo exclusivo de comunicación escénica. El propósito de esta primeriza dramaturgia era amonestar y moralizar a la población autóctona de acuerdo con la ideología hispánica; para ello se servían de la difusión de dogmas expresados en la Biblia —particularmente en el Nuevo Testamento— o en el catecismo. Los indígenas advirtieron pronto algún grado de paralelismo entre la religiosidad prehispánica y la española del quinientos: la creación del hombre por la divinidad, una madre divina (Tonantzin), mandamientos, milagros, penitencia; conceptos todos estos que se constataban en la teatralidad puesta en práctica por los franciscanos y que hicieron que la acogieran incluso con interés. Textos testimoniales de esta dramaturgia son, por ejemplo, la *Comedia de los reyes*, basada en escasos versículos de Mateo; la *Pasión del domingo de ramos*, con fuentes en los evangelios, o bien *La destrucción de Jerusalén*, con origen en piezas medievales en las que aparece como personaje el austero emperador romano Vespasiano. Con estos textos se cumplía la finalidad evangelizadora de los promotores, pero en ellos no había afán esencial de recurrir a los clásicos, pues éstos no les ofrecían materia aprovechable y suficiente

para sus propósitos, por esto es que la tradición clásica no tuvo eco significativo en esta modalidad teatral novohispana.

El teatro colegial y de convento tuvo representantes novohispanos ilustres como fueron Fernán González de Eslava y Sor Juana Inés de la Cruz, pero hubo algunos más, no tan conocidos, pero que hacen parte de la dramaturgia heredera de la tradición clásica. Entre estos últimos cabe mencionar al carmelita Juan de la Anunciación y sus *Coloquios*, o bien textos anónimos e inéditos que también recrearon el antiguo acervo clásico. Aquí es dable mencionar coloquios que se sirvieron de elementos culturales de la antigüedad, dándonos nuevas perspectivas de ellos. Entre éstos se hallan el *Coloquio del mejor Apolo de Delos o ciudad de Dios* y el *Coloquio de las tres Gracias*. Los mencionados constituyen parte mínima de lo conservado en bibliotecas y archivos mexicanos, pero aun así dan idea de cómo se nutrió el teatro colegial en sus remotos ancestros, buscando en ellos especialmente valores fundamentales que pudieran asumir intención cristiana aplicada al individuo o a la sociedad.

Esa dramaturgia fue generada particularmente en establecimientos jesuitas y carmelitas, pero cada uno de éstos asignó una finalidad esencial diferente en su creación escénica. Los jesuitas se preocuparon más por servirse del teatro como recurso de ejercitación homilética unas veces, y otras como medio de exaltación y festejo de ciudades y jerarcas eclesiásticos y de gobierno, de quienes buscaban algún tipo de beneficio. Por su parte, frailes y monjas del Carmen descalzo hacían teatro de celebración y de entretenimiento. Ambas modalidades, sin embargo, recurrieron a hechos, mitos y personajes de la antigüedad clásica para desarrollar sus temas, pero transformándolos para cumplir fines muy alejados de sus antiguos modelos de inspiración. En todo caso, jesuitas y carmelitas escribieron un teatro destinado a núcleos selectos de la población (colegas suyos, autoridades civiles y eclesiásticas y novicios), lo cual hizo que su dramaturgia resultara elitista. Se conocen numerosos nombres de obras y de autores representativos de esta dramaturgia; entre muchos, cabe citar a Juan Sánchez Baquero y la tragedia atribuida a él: *Triunfo de los santos*; a Bernardino de Llanos y su *Diálogo en la visita de los inquisidores*, o bien su *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza*, ambas piezas escritas originalmente en latín; a Matías de Bocanegra y su *Comedia de San Francisco de Borja*, o a Juan de Cigorondo y su *Encomio quinto*. De los carmelitas pueden ser citados Lorenzo del

Santísimo Sacramento y sus loas *El encantador divino y Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*. Pero no se trata aquí de intentar hacer un inventario ni mucho menos un catálogo de la dramaturgia colegial/conventual novohispana, labor por otra parte imposible hasta hoy por falta de información documental correspondiente. Se trata más bien de considerar cómo fue que esa teatralidad se sirvió de elementos de la cultura clásica, y cómo la transformó hasta hacerla original en muchos casos. Para este propósito me serviré, con intención ejemplificadora, de dos piezas ya mencionadas de Fray Juan de la Anunciación: el *Coloquio del mejor Apolo de Delos, o ciudad de Dios*, y el *Coloquio de las tres Gracias*.

El primero de esos textos, compuesto muy probablemente entre los años 1718 y 1730, fue dedicado a Mateo Méndez Vasconcelos, vicario y lector de filosofía. Son interlocutores en la obra Júpiter, Vulcano, Apolo, Admeto el legendario rey de Tesalia, y un gracioso de nombre Tabaco. Los míticos personajes clásicos dan voz a otros que corresponden a eclesiásticos dieciochescos de autoridad; así, Júpiter encarna al vicario apostólico, por lo que asume cualidades comunes a ambos: poder, justicia y sabiduría, que en el caso de un vicario, se añaden a prudencia, piedad, clemencia y humildad, que derivan en el coloquio en un personaje humanamente preocupado. Por su parte, Apolo personifica al vicario Mateo Méndez, caracterizado por su fidelidad jerárquica, pero también benéfico y brillante como el antiguo Febo. A su vez, el rey tesalio Admeto, a ratos presentado en el coloquio como monarca de Italia, es el ente de ficción que representa al autor mismo de la pieza, por lo que aparece incondicionalmente dispuesto a respaldar a Apolo, es decir, a Mateo Méndez.

Vulcano y el gracioso Tabaco son personajes incidentales que introducen la afabilidad y cortesía de la pieza, así como el imprescindible humor en esta especie teatral.

Como se advertirá, elementos de la civilización clásica fueron convertidos en vehículo de expresión de circunstancias, ideas y propósitos nuevos en su tiempo, que dieron otro significado a la cultura en la que se formó en parte fray Juan de la Anunciación.

Del mismo fraile carmelita es la autoría del *Coloquio de las tres Gracias*, compuesto y representado en 1720, y dedicado al prior del convento del Carmen en Querétaro, fray Jerónimo de la Madre de Dios. Se trata, pues, de un texto de celebración, en el que los personajes únicos

son Aglaya, Eufrosina y Talía, además del gracioso Tropezón. El elenco mismo del coloquio hace ver la simbología y conversión de que fueron objeto las tres Gracias de la antigüedad; en efecto, Aglaya es aquí personificación de la teología escolástica; Eufrosina, de la moral, y Talía de la filosofía. Estas tres diosas menores e hijas de Zeus eran en la antigüedad concreción de la belleza, la gracia y la armonía que hacen placentera la existencia, pero esta representatividad fue transformada por la composición escénica del autor, pues él las presenta incluso con “envidioso coraje”. El poeta las desacreditó en buena medida; en el coloquio ellas son mero instrumento de competencia y felicitación por el aniversario de un prior, al que se le equipara con Apolo por su brillantez intelectual, y con Atlas por su fortaleza para sostener la estructura interna de su convento.

En su discurso, Aglaya se autodefine como la esplendorosa, la iluminada; por lo tanto ella considera que es a quien le toca discurrir sobre teología escolástica, disciplina que —según ella— esclarece el entendimiento, juicio que, por otra parte, no guarda relación alguna con el destino que le asignó el mito antiguo. Eufrosina, a su vez, se ve como la “alegría del alma”, la benefactora que es paradigma de conducta, por lo que ella piensa que le resulta obvio hablar de moral, para, a partir de ello, aspirar al premio de la corona (en paralelo a la estola que desea Aglaya), y que le hace pensar —nada menos— en la corona del martirio de Cristo, con la cual el mito de las Gracias se inserta aquí, como otros, en una ruta literaria peculiar, frecuentada por la poesía novohispana de origen clásico. Finalmente, Talía elige hablar acerca de filosofía; lo hace por pensar que es una ciencia que permite al hombre conocer su esencia y la de las cosas en general, entre las que se hallan árboles, flores y sobre todo lo verde, como “todo lo terrestre móvil” —como se lee en el *Coloquio*—, entre lo que queda incluida la palma a la que aspira Talía por recompensa de su discurso; así lo desea porque neciamente considera que su nombre denota verdura y frescor.

A fin de cuentas, las Gracias otorgan el premio que han conseguido al prior del convento, a quien está dedicado el *Coloquio*; lo hacen a través de previa competencia entre ellas, razonada y de matices barrocos.

El caso de este *Coloquio* deja ver que las Gracias han dejado de ser las de su pasado clásico —o al menos lo han disfrazado—, para convertirse en parte de la actualidad de su tiempo dieciochesco, en donde son mediadoras de la exaltación de un individuo, por lo que su mito se ve esencialmente modificado, al punto de hacerlas irreconocibles para un

hombre de la antigüedad, con lo que se constituye una identidad nueva para las tres Gracias, haciendo así, al mismo tiempo, elemento importante de la originalidad de esta pieza teatral —mediante su invención—, aunque haya perdido la intemporalidad y ejemplaridad del mito.

Estas peculiaridades identifican no sólo este *Coloquio*, sino en general los del carmelita Juan de la Anunciación.

Entre otras formas de teatralidad novohispana es reconocible la del coliseo, la que, junto con las corridas de toros y las peleas de gallos, tuvo mayor relevancia popular y más éxito; fue, además, especialmente considerada por la autoridad virreinal, a causa de su capacidad de orientación cívica y por ser fuente financiera insustituible para el sostenimiento de hospitales.

El teatro de coliseo tuvo evidente y triple finalidad durante el virreinato: beneficencia, formación cívica y entretenimiento. La segunda de las mencionadas fue ampliamente cultivada, debido al interés gubernamental por procurar —según testimonios documentales— la honestidad, la moderación y la corrección de vicios. Así, interés político —en el sentido exacto del vocablo— y dramaturgia de coliseo convivieron indisolublemente. Aseveraciones de censores y de jueces de teatro lo confirman, en particular durante el ilustrado siglo XVIII novohispano, cuando, para beneficio comunitario, eran buscados paradigmas de todo tipo, fueran éstos de índole histórica, literaria o mítica.

En el caso del teatro de coliseo, los clásicos del Siglo de Oro español eran los elegidos, específicamente Calderón de la Barca, quien en Nueva España era considerado arquetipo por excelencia, y el dramaturgo al que invariablemente se recurría para suplir ausencias impredecibles en los programas teatrales, pero modelos a seguir eran también los ubicables en la antigüedad clásica, sobre todo si se trataba de abordar cuestiones relativas a honduras de la mente humana: destino, divinidad o inmortalidad, por ejemplo, o bien asuntos más próximos a la cotidianidad: ambición, soberbia, vileza. Esto indica que la tradición clásica seguía establecida y evolucionando en el ámbito teatral novohispano, e incluso en el posterior mexicano, como no ha dejado de hacerlo hasta hoy en día, cuando vemos que el mito de Edipo ha dado pie a una dramaturga mexicana contemporánea, para escribir una comedia de esencia policíaca. Me refiero a *El enigma del esqueleto azul*, de Norma Román. Caso equiparable a éste es el del drama *Los gallos salvajes*, en donde la leyenda del mítico Orestes parece haber dado origen a la pieza de Hugo Argüelles.

En general, la mirada vuelta hacia los clásicos obedecía a un empeño por aprovecharlos tópicamente y de modo superficial, aunque erudito, con el propósito de prestigiar un texto dramático o de darle matiz amonestador de índole cristiana, que así cumplía con la intención formativa que la autoridad virreinal quería para el teatro de coliseo. Esto denota que el afán compositivo de un dramaturgo no recreaba piezas clásicas íntegras ni desarrollaba cabalmente un tema relevante por sí mismo e intemporal, sino solamente se ocupaba de una intención, de mitos, de personajes, y de mostrar escénicamente sus efectos secundarios o laterales, que en alguna medida remitían a los ancestros clásicos, con lo cual la cultura clásica resultaba en ocasiones componente útil para explicar y defender la fe católica. El nivel intelectual de este teatro no pretendió alcanzar el de sus antepasados, pero sí evidenció su filiación y originalidad reelaboradora, derivada unas veces de asimilación de elementos de cultura clásica —considerada impía—, y otras alternando equilibradamente con figuras y tópicos bíblicos; en ambos casos aplicando con sencillez sus recursos definitorios, de modo natural y a veces no tanto, pero dando lugar con frecuencia a pinceladas moralizadoras; esta proclividad es la que explica, por otra parte, la no extraña presencia de reinterpretados personajes senecanos, ofrecidos al heterogéneo público de los coliseos, que tal vez esperaba que sobre la escena se diera mayor atención a su realidad contemporánea, cosa que es de suponer a la vista de títulos de piezas que incluso fueron objeto de censura, como fue el caso, hacia fines del siglo XVIII, de la comedia *México rebelado*, muestra de una línea temática historicista en el teatro novohispano de coliseo; cabe aquí también recordar títulos como *Hernán Cortés triunfante en Tlaxcala*, *Atahualpa*, o *Rendido México*, textos censurados, por otra parte, para los que se pedía apego a principios dramáticos, como eran (según criterio de un censor teatral) la “calidad de variedad, unidad, regularidad, orden y proporción con la verdad de los hechos”, todo ello para evitar cualquier exageración o distorsión de sucesos históricos, cumpliendo así, de paso, con un propósito muy querido por la autoridad virreinal, que pedía “deleitar aprovechando”, pues estaba consciente de la necesidad de aplicar en el teatro el precepto horaciano expresado en la *Epístola a los Pisones*.

Es importante, empero, aclarar aquí que parte significativa de ese teatro de coliseo asumió muchas veces, como punto de partida, el teatro español peninsular, o el francés, que de alguna manera también había

derivado de asuntos clásicos. Considérense, por ejemplo, títulos como *La andrómaca*, *Troya abrasada* (tal vez concebida a partir de la narración virgiliana, y que hace pensar en la lopesca *Roma abrasada*), *El rey Demofonte en Tracia*, *El maestro de Alejandro* (del que me ocuparé más adelante), o bien *El anillo de Giges*. Hace falta decir, además, que el teatro novohispano de coliseo, particularmente en el siglo XVIII, se sirvió no sólo de componentes de comedias clásicas, sino incluso de su sistema compositivo, es decir de la contaminación. En efecto, encontramos a veces que un autor o un empresario teatral utilizaba textos de dos comedias para elaborar una nueva, piénsese en la recreación de *El misántropo*, de Molière, o en la de *El negro valiente en Flandes*, de Manuel Vicente Guerrero y Andrés de Claramonte, o bien en la unión de pasajes de comedias diversas, conocidas como follas, que al menos una vez por semana hacían parte del programa mensual de los coliseos, con el deseo de incrementar los ingresos de la taquilla, pero sin pasar por alto el esencial propósito gubernamental de educar cívica y moralmente a los espectadores, y considerando en segundo plano la calidad artístico-literaria de las piezas escenificables, a las que los censores muchas veces les disculpaban sus carencias de preceptiva dramática, con tal de que satisficieran la norma de instruir deleitando.

Es posible considerar muestra significativa de esta dramaturgia el texto conservado de una pieza de origen español, tal vez compuesta y representada en Madrid por Fernando Zárate Castronovo, hacia fines del siglo XVII o en los inicios del siglo XVIII, con éxito relevante, sobre todo en Nueva España, en cuya ciudad de Puebla fue incluso representada en varias ocasiones y editada allí el año de 1794. Se trata de una comedia arquetípica del teatro de coliseo que podía presenciarse en Nueva España, complaciendo el gusto de espectadores de origen peninsular, o bien criollos o mestizos que se habían aficionado a esta modalidad teatral y que no diferenciaban —ni les interesaba hacerlo— entre una comedia escrita en la España ultramarina y otra compuesta en América. Los que estaban conscientes de ello eran las autoridades gubernamentales y los empresarios teatrales, quienes, ante la necesidad de elegir entre un guión de la autoría de autor peninsular y otro novohispano, preferían invariablemente el primero, porque así no había que pagar cuota alguna por derechos de representación, y evitaban también el proceso de la censura, circunstancias de las que no escapaba el autor novohispano, quien inclusive debía pagar el permiso de la escenificación. Esto hizo, entre otras

cosas, que el trasiego de textos teatrales fuera un hecho común entre coliseos de dos continentes.

El maestro de Alejandro es comedia de reminiscencias históricas, que tiene como eje la actuación de dos figuras célebres: Aristóteles y su discípulo Alejandro, a los que se suma Octavia, la enamorada del caudillo hijo de Filipo y de Olimpia. La obra se desarrolla a partir de una intriga amorosa, de la que son parte esencial Alejandro y Octavia, quienes ven obstaculizado su trato por la confabulación del rey y de Aristóteles para evitarlo; este último aparece aquí como un personaje amonestador, que utiliza su capacidad reflexiva y su modo de argumentación sólo para impedir la boda de Alejandro y Octavia. El primero de éstos se muestra menos alejado del prototipo histórico conocido, pues en la pieza se alude a su participación en la batalla entre griegos y persas y al reconocimiento que obtuvo por sus triunfos bélicos; no obstante, en la obra Alejandro reprocha lo que él llama la traición de Aristóteles, cargo del que éste se defiende muy discretamente y sin gran convicción de su parte.

Fuera de la actitud sugerente —aunque intrigante— de Aristóteles y de la fugaz referencia a las hazañas guerreras de Alejandro, la comedia sólo utilizó y distorsionó dos tópicos de la antigüedad para constituirse; así, el autor también se dio ocasión para ofrecer una pieza teatral de mera intención de entretenimiento, con lo que Fernando Zárata se ubicó en la línea de la recreación literaria, trazada a partir de elementos de cultura clásica.

Con lo hasta aquí expresado he pretendido mostrar un panorama general y tentativo acerca de la relación existente entre mitos, temas o personajes de la antigüedad clásica y la reinterpretación (enriquecida, rebajada o simplemente distinta), que se ofrece en algunos textos teatrales novohispanos o aquí escenificados, cuya nómina completa, por otra parte, todavía no es conocida, y ni hablar de valorada; más aún —y dicho al margen—, al parecer no hay conciencia cabal de la repercusión y trascendencia que ha tenido la intemporalidad y significados múltiples de leyendas y relatos clásicos en el teatro mexicano de nuestro tiempo —igual que en otras artes—, así permiten suponerlo autores como Usigli, Basurto, Solana o Argüelles.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I. y A. Eichman (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí*. Colección del Convento de Santa Teresa, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 2005.
- FIALLEGA, Cristina, *El teatro colonial. De la evangelización a la propaganda independentista*, Bologna, II Capitello del Sole, 2001.
- FROST, Elsa Cecilia (ed.): *Teatro profesional jesuita del siglo XVIII*, México, CONACULTA, 1992.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio, *La adoración de los reyes. Reconstrucción musical y escénica de un auto novohispano en lengua náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- HORCASITAS, Fernando, *Teatro náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 20042, (2 volúmenes).
- JUAN DE LA ANUNCIACIÓN, fray, *Coloquios*, (ed. de G. Viveros), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- LLANOS, Bernardino de, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo XVI), y otros poemas inéditos*, (edición de J. Quiñones), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, (ed. de A. Carballo Picazo), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. (3 volúmenes).
- PASCUAL BUXÓ, José, *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- RAHNER, Hugo, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona, Herder, 2003.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el barroco*, Madrid, Gredos, 19712.
- STEN, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 2003.
- STEN, María, A. GARCÍA, y A. ORTIZ BULLÉ-GOYRI (eds.), *El teatro franciscano en la Nueva España*, México, CONACULTA, 2000.
- VELA, Eusebio, *Tres comedias de Vela Eusebio*, Editorial de J. Rea Spell y F. Monverde, México, Imprenta Universitaria, 1948.
- VIVEROS, G., "Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Nacional Autónoma de México, n. 6, 1992.
- , *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- , *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, *Anejos de Novahispania*, n. 3, 1996.
- , *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010².
- , "Un drama novohispano: La libertad americana, de Fernando Gavila", *Literatura Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, VIII, n. 2, pp. 695-779.

