

Lej. 11

LA CASA DE COMEDIAS EN MEXICO
Y EL CORRAL ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XVI

UNA PROPUESTA ESCENOGRAFICA DE TEATRO
CONTEMPORANEO



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES Y OFICIOS
AV. CONSTITUCION 146-000
MEXICO D.F.

IRMA LETICIA ESCOBAR RODRIGUEZ
TESIS PROFESIONAL
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVANZANDO
ENAP

1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	INTRODUCCION	6
1.	ESCENOGRAFIA	10
	EL CONCEPTO ESCENOGRAFICO EN LOS SIGLOS XVI Y XX	
	NOTAS AL CAPITULO 1	29
2.	ANTECEDENTES	
2.1	SEMBLANZA HISTORICO-SOCIAL DEL SIGLO XVI	34
	NOTAS AL CAPITULO 2	56
2.2	TEATRO NAHUATL	61
	NOTAS AL CAPITULO 2	70
3.	EL "CORRAL" EN ESPAÑA	73
3.1	ORIGENES	
3.2	ESTRUCTURA ESCENOGRAFICA	
3.3	DESARROLLO Y PRODUCCIONES EN EL SIGLO XVI	
	NOTAS AL CAPITULO 3	84
4.	LA CASA DE COMEDIAS EN MEXICO	87
4.1	ORIGENES	
4.2	ESTRUCTURA ESCENOGRAFICA	
4.3	DESARROLLO Y PRODUCCIONES EN EL SIGLO XVI	
4.4	DIFERENCIAS CON EL "CORRAL" ESPAÑOL	
	NOTAS AL CAPITULO 4	109
5.	RELACION DEL ESTUDIO CON UNA PROPUESTA PERSONAL	112
	NOTAS AL CAPITULO 5	161
	CONCLUSIONES	163
	BIBLIOGRAFIA	167

I N T R O D U C C I O N

I N T R O D U C C I O N

Evolucionar y reafirmarse es imperativo para el hombre. La transformación personal del entorno -que posibilita el trabajo humano- es una prerrogativa a realizar por el artista visual. No se trata de la creación huxleyana para un "mundo feliz", sino la incorporación a un sistema de producción parte sociedad-estado, parte individuo proposición. Incorporación que comporta una toma de conciencia, una ubicación en el contexto y una adecuada actitud responsiva ante los requerimientos que éste plantea.

El campo artístico visual se adapta a la diversidad de ámbitos operativos y sus consecuentes cuestionamientos. Enfrentar esta problemática abordando uno de ellos -la alternativa escenográfica en mi caso-, no implica constreñirse en lo futuro a la especificidad unívoca de un apartado, sino simplemente, abonar a mi bagaje actual una rica experiencia de la producción plástica.

La delimitación propia del área de trabajo, pertinente para realizar una investigación, conlleva un seleccionar que partiendo del ámbito endógeno culmina inevitablemente en una relación con el contexto espacio-temporal exógeno.

De esta lógica emana la investigación tentativa y la correspondiente propuesta personal a realizar:

· LA CASA DE COMEDIAS EN MEXICO
Y EL CORRAL ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XVI
UNA PROPUESTA ESCENOGRÁFICA DE TEATRO
CONTEMPORANEO

En ella una biología: por una parte siglo XVI, hito en el acontecer de dos mundos, América y Europa; por otra parte, siglo XX tradición de ruptura y sucesiva atomización. Devenir tangencialmente distinto de otro. Esto en una visión apresurada conforma una dicotomía excluyente. Sin embargo, en la producción del hombre existen siempre conexiones que nos llevan de la causa al efecto de las cosas.

En esta investigación revierto en parte el orden de esos factores, comienzo en el presente y voy a hurgar en el pasado para conocer . . . ¿Porque aparece el Corral Español? ¿Cómo evoluciona durante el siglo XVI en Europa? ¿Cómo llega a México? ¿Qué ocurre con el advenimiento del Corral en América, las manifestaciones autóctonas se truncan o se enriquecen, se absorben o son desechadas? Y para entender si resulta faciltable un renacimiento del Corral, en el México Contemporáneo.

Para responder a estos y otros cuestionamientos indago en la Historia y observo la cotaneidad, para ponderar lo que resulta viable y lo que al paso del tiempo a perdido la posibilidad de combinarse.

Decía Sor Juana Inés de la Cruz: "La palabra es la memoria de los pueblos; al quitarnos la palabra, España hurta la memoria de América."

Lo nuestro, aquello que hoy integra el acervo cultural de México, es polisemia, multiplicidad fundida en el crisol de los tiempos. Por ello quizá nuestra producción escenográfica -como el cúmulo del hacer humano- posee el sello de esa gran interrogante que se plantea el arte moderno todo . . . S E R.

"Este vivir de cara a lo cotidiano;
de hora en hora sin intentar relacionar
los hechos entre sí, no sólo carece de dig
nidad, sino que no es natural ni humano
. . . la conexión con el pasado es requisi
to indispensable para el surgimiento de
una nueva y segura tradición."

SIGFRIED GIEDION

ESCENOGRAFIA

EL CONCEPTO ESCENOGRAFICO

EN LOS SIGLOS XVI Y XX

ESCENOGRAFIA

La producción escenográfica en el teatro, como en todos los ámbitos del quehacer humano, ha sufrido transformaciones radicales en los últimos años. Tales transformaciones originan enfoques distintos hacia el fenómeno artístico que allí se produce. Esto es, hay un cambio de visión hacia la escenografía: no se mira ya como simple fondo, en algunas propuestas funciona incluso, como personaje intrínseco del teatro.

¿A qué responden estas transformaciones cuasientológicas de la escenografía? Esta manifestación plástica, evoluciona en estrecha traba-zón con los cambios generados en el teatro, y más propiamente, con los cambios generados en el pensamiento humano. Este es afectado por el entorno inmediato: tiempo - espacio.

Norbert Wiener indica que, se da por admitido y eso es uno de los cambios acaecidos que ofrecen más interés, que ya no nos enfrentamos a cantidades alusivas a un universo específico, real y concebido como un todo absoluto, sino que las respuestas a las preguntas que nos hacemos pueden situarse en un gran número de universos similares.

Hemos admitido el azar, no sólo como un instrumento matemático, sino como una parte de la trama y la naturaleza de la Naturaleza.

En nuestro devenir histórico, teorías como la de la Relatividad Restringida de Albert Einstein, Teoría de la Muerte de los Astros por Nicolás Carnot, Geometrías no Euclidianas como las de Riemann y Lobatchevsky, Noción del Espacio Abstracto en Geometría de Fréchet, Principio de la incertidumbre sobre partículas atómicas de Werner Heisenberg, Electrónica de Bardeen, Brattain y Shockley; Teoría de la Transmisión Hereditaria de Jacob y Monod, Ingeniería Genética por Bárbara McClintock y Mary Lyon, Teoría Marxista de Carlos Marx, Teoría Existencialista de Jean Paul Sartre, Teoría del Inconsciente Reprimido de Sigmund Freud . . . aunadas al ingente progreso de las comunicaciones y la tecnología, nos muestran el mutable panorama del siglo.

Guerra, revoluciones, cataclismos sociales, grandes migraciones, la liberación de la energía atómica, computadoras y automatización se han sucedido con un ritmo tan asombroso, que al hombre del siglo XX le ha sido difícil no quedar a la zaga.

En tanto nuevos medios de comunicación y transporte han hecho cada vez más pequeño el planeta, la vasta extensión de los conocimientos le ha hecho imposible tener una idea global del mundo.

La culminación de la Revolución Industrial, el progreso de la tecnología electrónica y la necesidad de especialización han fragmentado aún más su visión. Para él choques y discordancia son más corrientes que concordancia, la desunión prevalece sobre la unión, la discontinuidad está más extendida que la continuidad, y el universo ha sido substituido por la atomización.

En busca de sentido y significado con la realidad, la airada juventud de nuestros días y el hombre moderno, esclavo y amo de la organización, subsisten entre grandes grupos solitarios, bombardeados por todos

lados por los mass media: radio, televisión, cinematógrafo, periódicos y revistas, y deben decidir si se conforman o se reforman, se ocultan o se expresan a sí mismos, si buscan esclarecimiento dentro de sí o en el exterior, e incluso si intentan aproximar las orillas del abismo cada vez mayor, entre lo real y lo ideal.

La vigésima centuria ha presenciado el hundimiento de esa confianza en el orden y la estabilidad, lo que evidencia una subyacente actitud catastrófica, que se extiende a las artes plásticas. Estas se han convertido en campo propicio a la investigación filosófica y estética independiente.

Las revoluciones y las guerras han sido sólo una gran cara de la contienda del hombre, los movimientos de arte, son otra. Por encima del estruendo y la confusión se ha escuchado la voz del siglo XX, pues plumas y pinceles son también armas en la lucha social y espiritual por sobrevivir.

Las artes son formas de acción, y por ello los artistas, al igual que los reformadores sociales y revolucionarios lanzan al viento sus gritos de batalla, esparcen sus proclamas, proponen panaceas y formulan sus propios ismos, afirma William Fleming.

A finales del siglo XIX, credos estéticos relativamente sencillos como realismo, naturalismo, simbolismo e impresionismo tenían sus fieles seguidores. En comparación, el siglo XX se ha vuelto una airada Torre de Babel en que se han entremezclado las voces de constructivismo, dinamismo, intimismo, orfismo, paralelismo, suprematismo, futurismo, vorticismismo, teatralismo. Aún perduran movimientos como dadaísmo y surrealismo.

Así el teatro como una visión del mundo, representa hoy la ceremonia de la confusión, y como dijo Artaud "el teatro como la cultura, se plantean la cuestión de denominar y dirigir las sombras." Ante la incapacidad de crear nuevos mitos que sufre nuestra época, directores como Peter Brock y Giorgio Strehler han ido a buscar en Shakespeare, las fuentes para una renovación formal del espectáculo teatral.

En contraste, el teatro radical pretende ir a la raíz de las cosas. Fue creado casi por el Living Theater y poco después por el Open Theater Presentando espectáculos sobre las diversas formas de esclavitud (política, sexual, de la propiedad. . .), explora la violencia y confronta la muerte. Desarrolla sus acciones en escenarios con armazones y escaleras simples, o con espacios absolutamente neutros, pero siempre con una iluminación que da carácter y personalidad tanto a actores como escenografía.

Un claro ejemplo del concepto escenográfico moderno, lo constituye la representación de la Orestíada de Ronconi. Se ofreció en un estudio cinematográfico, donde se había construido una estructura de metal y madera, que formaba un rectángulo compuesto de dos pasillos y distintos planos que cubrían tres de los lados donde se desarrollaba la mayor parte de la acción.

El otro lateral estaba cubierto por un escenario regular cerrado por puertas de madera plegables, donde había dos grandes plataformas, que podían inclinarse, ascender y descender, divididas a su vez en frag-

mentos de movimientos independientes.

En esta extracaja, Ronconi ofrecía la versión íntegra de seis horas de la Orestíada, pero los resultados fueron discutibles. Como última mente esta ocurriendo con frecuencia en el teatro, la "maquinaria" y la mecánica se convirtieron en los protagonistas del espectáculo.

Representaciones del teatro japonés, que si bien nos resultan difíciles de comprender, constituyen un lenguaje teatral muy distinto al occidental, tanto en lo que respecta al teatro No y al Kabuki, como en lo que respecta al teatro contemporáneo. Ambos basados en el gesto, la máscara, el silencio y un fuerte ritmo teatral de gran lentitud.

La tendencia de los últimos años a devolver al teatro a sus primitivas funciones y características, lo ha llevado nuevamente al uso de la máscara, revalorizándola como elemento teatral. Decía O'Neill, "la máscara es y ha sido siempre dramática en sí misma y ha demostrado ser



The Great God Brown: Greenwich Village Theatre. Escena en que aparece la máscara como parte integrante de la trama, como parte de la escenografía con valor propio.

un arma eficaz de ataque." La máscara al enfatizar la pura teatralidad del espectáculo, multiplica el impacto de lo mágico y lo misterioso y adopta el elemento ritual de las celebraciones de carnaval.

Tratando de hallar en sus orígenes lo que no le ofrece la confusión de nuestra sociedad, el teatro actual se halla empeñado, por un lado, en una búsqueda que logra éxitos formales espectaculares, con exceso de mecanicismos unas veces y vacíos de contenido ideológico casi siempre, y por otro lado en un teatro radical.

El artista contemporáneo puede intentar deleitar o irritar, exhortar o castigar, sorprender o excitar, aplacar o buscar el choque, indica W. Fleming. Puede deliberadamente tratar de llegar al desorden y no al orden, al caos y no al cosmos. El acto de crear a veces, substituye a la importancia del objeto creado. Acontecimientos al azar y selecciones alea

torias tienden a hacer de cierto arte reciente, una ejecución o una actividad.

Inscrito en esta tradición de ruptura se encuentra el expresionismo, cuya tendencia central es la exploración subjetiva, exploración de lo que Stanislavski llama el superconsciente² (siempre evitaba por regla general dirigirse directamente a las emociones y no intentaba despertarias en su memoria. Siempre actuaba en este sentido de manera indirecta, incorporando al actor a la lógica de la conducta del personaje).³

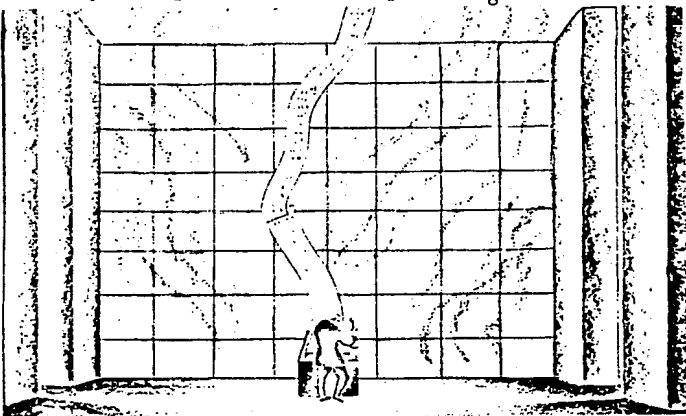
Los dramaturgos expresionistas se apropiaron y desarrollaron el género de técnica dramática, en la que ya habían sido efectuados diversos experimentos por Hauptmann, Wedekind y Strindberg. Las escenas cortas ocuparon el puesto de los actos largos, el diálogo se hizo abrupto y se le dió un efecto destacado. Las formas simbólicas substituyeron a los personajes reales. La escenografía realista fue abandonada y reemplazada por el uso sin reserva de la luz.⁴

Relacionado con las Teorías de Jung y Freud, el expresionismo cambia a los caracteres por los tipos, a los tipos por los grupos o por los coros. Gracias a él, las masas entran en escena.⁵ Como indicaba Brecht, "el principio del agrupamiento social como categoría de la composición pictórica y teatral."⁶

De igual modo, se encuentra estrechamente ligado al cinematógrafo, porque pretende presentar en una secuencia kaleidoscópica, las aventuras del alma. Alemania es el primer país que logra la secuencia staccata, como se la ha designado en la escena. Se vuelve a la multiplicidad de escenas que es típica del teatro isabelino y del español del siglo de oro.⁷

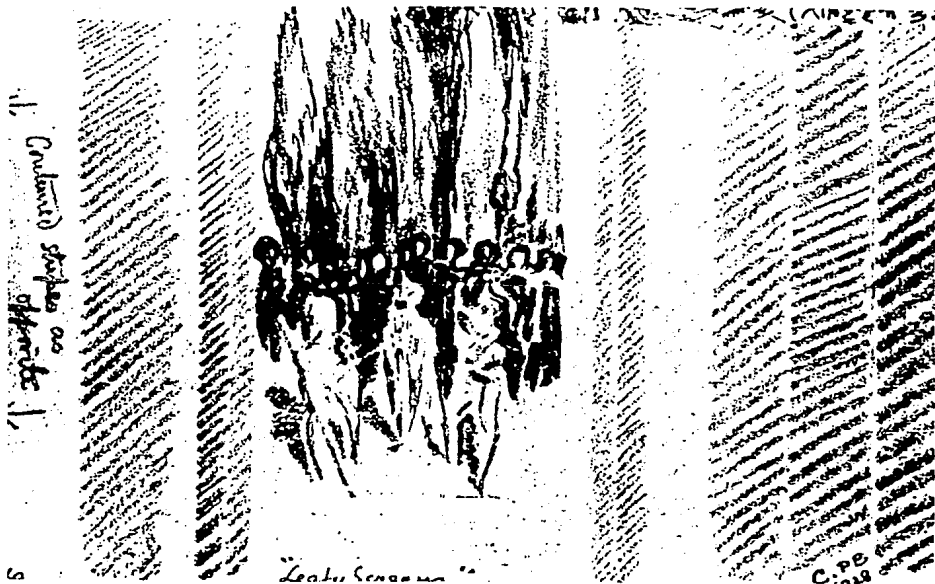
El cine como artificio fue introducido al teatro, allá por 1927. Las escenas dramáticas eran acompañadas por la exhibición esporádica de cintas cinematográficas. Erwin Piscator gustaba de obtener efectos por medios teatrales nuevos y el empleo de trucos inesperados.⁸

En ciertos casos los decorados pueden parecer reales al principio e ir perdiendo realidad conforme se desenvuelve la trama. Paulatinamente se exagera la forma hasta la disolución primigenia:



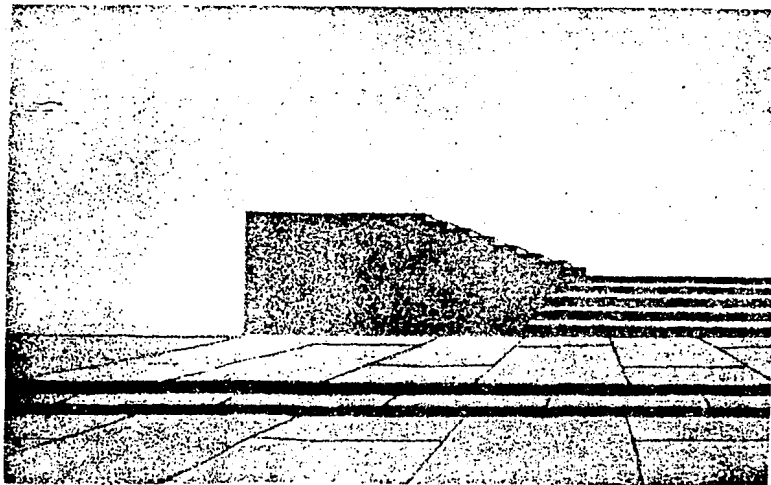
distorción de los objetos, las paredes en actitud de caer, los cuadros des-
centrados; las mesas, sillas y máquinas monstruosas, ayudados por efec-
tos de luz que aislan a los caracteres en ciertos momentos y áreas, todo
lo cual constituye la parte formal del expresionismo. 9

En cuanto a sus posibilidades teatrales, intenta configurar la imagen
de la Tragedia, vemos detrás de las caras de los personajes el rostro del
Dios. 10



Gordon Craig: Diseño para "Macbeth". De Theatre Arts
Monthly, noviembre 1928.

Lo que más ayuda a estos cambios, es el adelanto de la esceno gra-
fía (gracias a Craig, Appia y Fuchs promotores del llamado ímpetu visual.



Adolphe Appia: Diseño para "Hamlet". De Theatre Arts Monthly, enero de 1928.

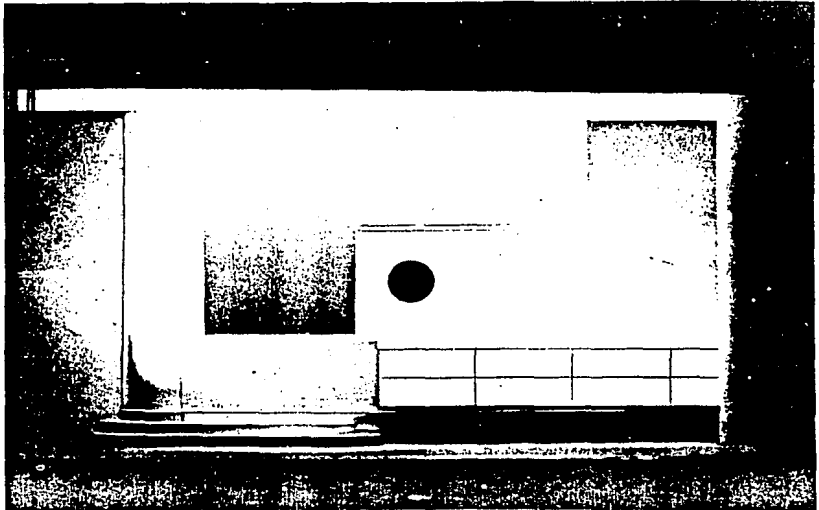
Coincidían en la utilización de la luz como el único recurso para fundir y matizar el conjunto y las partes de una producción dramática¹¹, de un teatro para los ojos que se pone al servicio de los ojos del alma, según la expresión de John Mason Brown.¹²

La luz como personaje protagonista, es característica del teatro del absurdo: cuando la luz disminuye, escapa la vida del hombre. La luz es la imagen del tiempo que escapa. La vida se agota sin que los personajes se den cuenta absorbidos por charlas, descuidan lo esencial. Las obras de Günter Grass, son un claro ejemplo de ello.¹³

Como parte de la realidad del individuo, el realismo mágico no excluye la poesía. En cuanto al aspecto formal escenográfico, selecciona el decorado y el detalle visual apartándose de los excesos del naturalismo, obedeciendo en suma, a un propósito de realidad estética.¹⁴

"En el método los expresionistas están estrechamente asociados con la escuela del cubismo, nacida en París. Intentaban lograr, bajo las curvas de la realidad, expresar los básicos planos lisos. Y con el futurismo italiano fundado por Tomaso Marinetti, aspiraban análogamente a la explotación de la línea recta y de lo sintético.¹⁵

"En 1915 el primer manifiesto del Teatro Futurista recalca estas cualidades. Fue específicamente llamado un Manifiesto del Teatro Futurista Sintético.



Decoración Básica por Peter Goffin para la producción de "In Time to Come", del Travelling Repertory Theatre.

En el movimiento futurista se desarrollaron dos conceptos cardinales: la idea o sentido del espacio, basado en la apreciación de los planos lisos y la idea o sentido de la función, en virtud de la cual se desechan todos los ornamentos románticos hasta quedar sólo lo absolutamente esencial¹⁶

Es evidente el antagonismo hacia el verismo (realismo o naturalismo). Hay un marcado intento por lo sintético. Anton G. Bragaglia en la Ma chera Mobile declara que, "con la palabra sintético no se significaba la es cena de galería de un sólo color, a la que con frecuencia se aplicaba esta palabra, sino aquellas escenas que mediante una mezcla de dibujo y color, proporcionan una representación disciplinada y estilizada de la realidad, registrada no re-copiada. Lo que Boccioni denominó, la abstracción ideal de las formas típicas."

La contribución del futurismo al teatro fue modesta, pero es importante la comprensión de sus dogmas, pues en ellos se encuentra la expresión extrema de muchas de las cualidades temperamentales que animan a los hombres que, propugnan por ideales que enarbolan la independencia y la radicalización en nuestra época. En gran medida, el futurismo es una fuerza destructiva, en tanto que rechaza la belleza del pasado y pretende demoler completamente ese culto romántico de lo bello que a sus ojos,

no es más que un fútil escapismo.

Al mismo tiempo, intenta ser constructivo, clamando por un arte nuevo del que hayan sido desterradas esas delicadezas románticas, un arte que reflejara la civilización mecánica que nos rodea.

En lugar de la línea curva que caracteriza el arte romántico, Marinetti demanda osadamente la línea recta de las vigas y las fábricas. En lugar de los reiterados encantos de lo poético, busca una forma de expresión rugiente y disonante que, en caso necesario, sustituirá por meros gongos, los más ricos tonos de la voz humana.

En lo que concierne al teatro, estos dogmas futuristas tendieron a una triple conducción: primero, a la sustitución por la forma mecánica de los tipos corrientes de escenografía; segundo, a la subordinación del dramaturgo al director, y tercero, a un énfasis sobre el movimiento físico en la actuación.

Las tres tendencias fueron llevadas a su último cumplimiento en Rusia. Esto influyó en el teatralismo de Meyerhold, en Moscú. Quién poco a poco llegó a abrazar los estilos no realistas de producción.

La estilización se convirtió con él, en una consigna y en su intento de destruir la convención de la cuarta pared, pasó con facilidad de la experimentación con el simbolismo maeterlinckiano a otras aventuras más originales y atrevidas.

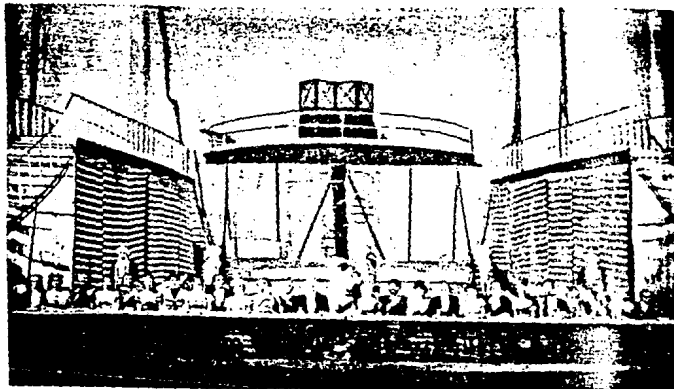
En el actor encontró el núcleo de la representación dramática, y puesto que un grupo de actores debe sin duda ser guiado por una persona, empezó a elevar al director a una posición aún más alta que la que había alcanzado antes de este tiempo. Si el actor era el centro de la producción, entonces era claro que al ejecutante había de permitírsele el ejercicio pleno de su habilidad atlética. En las representaciones que dirigió, el teatralismo se hizo preponderante.

Hacia la misma época apareció Alexander Tairov, opuesto igualmente al realismo, atento a la teatralidad, y bastante influido por las doctrinas futuristas. Montó sus piezas en un escenario en que las plataformas, los andamios y las escalas, reflejaban el aspecto mecánico, tan familiar en nuestra vida diaria y proporcionaban a los actores oportunidades para correr de un lado a otro, para demostrar su agilidad, para comportarse como acróbatas. Así llegó a la existencia el constructivismo.¹⁷

Dado que tanto Meyerhold como Tairov colocaron al actor y a la producción por encima y más allá de la pieza, hicieron poco por alentar a los dramaturgos.¹⁸ No obstante, Erwin Piscator con su teatro político, consolidó aquellas tendencias radicales con su revolución social.¹⁹

"Sus producciones iniciales, se caracterizaron por la violencia que trataba de romper bruscamente, las formas tradicionales del drama burgués.

Los decorados constructivistas a la manera de Meyerhold: inserción de proyecciones cinematográficas en el desarrollo escénico, diapositivas, escenarios giratorios, gatos hidráulicos y escotillones, bandas y rampas sin fin, caricaturas y todo aquello que le hablara al público de las



"Gore of Uma": Producción de Meyerhold
De The Seven Soviet Arts, por Kurt Lon -
don, 1937.

La llamada nueva objetividad, introduce en el arte los elementos de la tecnología contemporánea, hasta convertirlos en evidencias formalistas. Surgida del importante movimiento propuesto en Alemania con la Bauhaus y sus búsquedas de una reducción integral iniciada por el arquitecto Walter Gropius, llevaba los adelantos técnicos modernos a los campos expresivos del arte. Retornar al arte prosaico, sin sensibilidades ni debilidades estereotipadas. Un arte que subrayara la belleza de lo feo, lo estético de lo común, sin concesión alguna.

Teatro total como lo deseaba el propio Gropius, quien diseñó un modelo de teatro con la forma evidente de un microscopio esférico gigante y con la esperanza de que a él llegara a tomar conciencia el ojo del público. Con esto empezó a germinar el concepto de teatro como reunión de artes, suma artística que utilizaría el espacio de una manera esencial, un arte esencialmente espacial, en el que el escenario fuera la platina donde convergieran, íntimamente ligados entre sí, los elementos teatrales:

- * Espacio como forma plástica.
 - * Forma como color y luz.
 - * Modificación de la forma y el espacio en busca del placer óptico.
 - * Figura humana transformándose multiformemente gracias a su acción, en el espacio cuidadosamente trabajado.²¹
- Ligado también al futurismo pero en la posición extrema, se encuen

tra el dadaísmo. Producto de la disolución, la derrota y la carnicería es pantosa de la primera guerra mundial. Los angustiados artistas sintieron que la civilización que había producido esos horrores debía ser barrida, y comenzar otra nueva.

En consecuencia, se presentó como un movimiento nihilista que en especial desconfiaba del orden y la razón, un reto a la sociedad educada y una protesta contra todos los estilos que prevalecían en el arte. Fue de hecho, un antiarte. Hans Richter declara que la fuerza impulsora del dadaísmo era precisamente la cuestión fundamental de esa época (todo el siglo XX, la existencia del hombre), ¿a donde Vamos?22

Tristán Tzara declaraba en su manifiesto:

"En la balanza de la eternidad, toda acción es vana (si permitimos que el pensamiento se comprometa en una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco y aumentaría de manera significativa nuestro conocimiento de la impotencia humana). Pero suponiendo que la vida sea una mala broma sin meta ni parto inicial y porque pensamos que es nuestro deber salir de ella tan frescos y radiantes como crisantemos regados, proclamamos el arte como única base de entendimiento. . . El arte es asunto privado, el ARTISTA produce para sí!"23

Tzara es el miembro de dadá que entra por la fuerza de la irracionalidad, para establecer un sistema. La identificación de la vida con la sinrazón, con el absurdo, con el no compromiso, serán las bases de su actuación futura como propagandista de dadá.²⁴

Al escenificar en París un gran estreno, logró hacer tremenda impresión con un concierto bruitista, seguido por una selección de poemas simultáneos. Con ello mostraba su liga con Marinetti. Fue él quien por primera vez empleó la palabra simultaneidad en sentido literario. Como una abstracción, un concepto que se refiere al acaecer de diferentes eventos o sucesos a la vez. Lo que presupone una aguda sensibilidad al paso de las cosas en el tiempo.²⁵

Simultaneidad, relatividad son monedas de cambio del hoy que se va. Ya en 1896 Alfred Jarry producía un violento drama satírico Ubu roi, que habría de ser tratado por muchos escritores posteriores, como un primer ensayo en estilo surrealista.

Sin embargo también se encuentra estrechamente ligado al dadaísmo, por su trato satírico de la sociedad. Su concepto de lo cómico se alía a la extravagancia del léxico y del humor.²⁶

Dadaísmo y surrealismo mantienen una estrecha conexión. Cuando observamos que aquel es una negación deliberada de todos los valores, un intento anarquista de todo en la vida, reconocemos que para algunos de los seguidores del surrealismo, el movimiento no significó más que una excusa para la cínica expresión de la incredulidad de todas y cada una de las cosas.

Fuera de esto los surrealistas a diferencia de los dadaístas, tenían un núcleo de empeños positivos en sus teorías. Habiendo trabado conoci-

miento con el subconsciente, declararon que el único arte verdadero, e incidentalmente el único verdadero arte - realidad, residía en las inexploradas regiones del alma.

Separaron en el hombre el yo racional y el irracional, y declararon que sólo en la operación del último, podía hallarse la fuente del arte.²⁷

El surrealismo como proposición en términos del comportamiento humano, desglosaba en literatura lo que Sigmund Freud daba a la psicología. "Recalcaba la importancia del subconsciente, estableciendo una escisión entre las antiguas ideas sobre la pintura de caracteres y la diversidad subyacente de la actualidad. Escudriñó más profundamente bajo la superficie, para hacer explícito lo que está generalmente oculto, para dar expresión -directa o indirectamente- a aquellos elementos del alma humana que permanecieron escondidos incluso para su poseedor."²⁸



Decorado de Dalí para el "Don Juan Tenorio".

Poco se conoce sobre las piezas ejecutadas, en un intento de poner en las tablas los temas del subconsciente. No es de extrañar lo anterior, ya que el teatro parece proporcionar un medio inadecuado a tales pretensiones. El sueño se caracteriza siempre por formas cambiantes: una cosa se desvanece en otra, nada mantiene sus contornos durante mucho tiempo; en brusca yuxtaposición aparecen imágenes de sobrecogedora claridad y vagas esencias, cuyos lineamientos se confunden con su fondo.

Tales cosas pueden encontrar expresión en el cine. En general, el

teatro es un instrumento demasiado duro y fijo para su exhibición. Como resultado de ello, ninguno de los diversos ensayos dramáticos escritos por los partidarios declarados del movimiento, tienen una significación intrínseca permanente.²⁹

No obstante, "es lícito tomar a Jean Cocteau y a Fernand Crommelynck por sí mismos, como dos dramaturgos que ilustran la manera como puede aparecer esta influencia. El uno sirviéndose deliberadamente y en gran medida de la extravagante maquinaria del sueño, pero encerrándola en el sólido armazón del mito clásico; y el otro usando raramente los más obvios trucos de la técnica surrealista, pero introduciendo en sus piezas algo del espíritu de aquella."³⁰

En éste como en otros estilos, el cinematógrafo a influido en mayor o menor medida. El cine ha alcanzado preeminencia universal. Como la forma fílmica está tan estrechamente asociada al realismo -consciente o subconsciente- y como está al mismo tiempo tan íntimamente emparentada con el arte de la escena, no hay que sorprenderse al contemplar, la vigorosa influencia de la extraordinariamente popular película bidimensional sobre el teatro tridimensional.

Dice A. Nicoll, fue ésta una influencia inconsciente, y debida a las condiciones reinantes: junto a ella están los esfuerzos por completo deliberados de muchos escritores para estatuir un nuevo realismo, principalmente con el propósito de imaginar un medio de diseminación de las ideas sociales. Cuando consideramos la confluencia de estas corrientes, comprendemos la usual explotación de la escena realista.³¹

Ineluctablemente, las dos conflagraciones han dejado su sello en todas las producciones humanas. Ambas se constituyen en el síntoma y la enfermedad del siglo XX. Movimientos estilísticos que se concebían a principios de la centuria, fueron bruscamente escindidos por el Holocausto. En el interludio, apenas se afirmaron los caracteres hereditarios de los estilos fetales. Fue sólo hasta terminada la segunda conflagración que se generó la eclosión estética.

Esta es la razón fundamental, por la que se han tomado estilos señeros en esta visión panorámica de la evolución del concepto escenográfico en el siglo XX. Tarea nunca concluida, sería intentar desenredar la inextricable madeja de las causas y los efectos, en el facere siempre mutable del hombre.

Así de la extrospección mundial, paso a los matices propios del localismo.

"Durante gran parte de la centuria, España estuvo envuelta asimismo, en las redes de la guerra civil. Las confusiones habían de traducirse de formas muy diversas al teatro."³²

"Desde la época de la generación del 98 hasta nuestros días, se desarrolla un tipo de teatro que pudiéramos llamar intelectual. Lo es por ser teatro de minorías, que apenas se ha asomado a nuestros escenarios, aunque posee intensas raíces dramáticas, y penetra en los grandes mitos de la historia o de la invención poética."³³

"En España no se preocupa por problemas sociales, el problema religioso es un pretexto para abordar problemas políticos."³⁴

"Antes de terminar la primera década del siglo XX, vuelve a surgir en la escena española, el teatro poético en verso. De signo antirrealista, como reacción de una parte, al teatro realista triunfante y en conexión, de otra parte, con la nueva estética modernista (sólo superficialmente y en sus comienzos).

Posteriormente una nueva influencia se hizo sentir, desplazando el modernismo: la influencia del drama romántico, despojado de su énfasis formal escenográfico y de su carga patética, y a través de éste, la del drama nacional del siglo de oro." ³⁵

Del teatro poético, Villalobos tiene una forma que parece nacer para dar ocasión a esos recitativos en que los actores lucían sus artes de clamatorias. También nacido para el lucimiento del decorador y para deslumbrar y asombrar los ojos del espectador. Lujo y suntuosidad escenográfica. Sólo un ejemplo basta para mostrarlo:

"salón del trono en el antiguo alcázar de . . . veinticuatro columnas esbeltas y gráciles cual palmeras de mármol, sueltas o en grupo de tres, unidas en caprichosos arcos de herradura . . . trabajadas a cincel, como joyas . . . en los encajes de los muros esmaltados de oro, añil y púrpura . . . Suavizan la dureza del pavimento de pórfiro, muebles y suntuosas alcatifas persas . . ." ³⁶

"El teatro es un arte de tradición, de trucos tardíos, que maduran muy lentamente. Lo que el porvenir más inmediato aportará a la escena, es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del teatro-drama", escribía Machado.

Fue él quien infirió -a nivel teórico-, la necesidad de intentar lo que llamaba la Comedia no Euclidiana de 'n' dimensiones, distinta de la comedia cúbica, o sea, la comedia de espacio cerrado al modo del teatro de escena a la italiana." ³⁷

Despojándose de embosos y pesados formalismos, Unamuno con sus dramas esquemáticos, integró la categoría estética de la desnudez. Su teatro condiciona primero la supresión de lo que él llama, perifoneo de la ornamentación escénica, es decir, decorados, trajes, utilería y cual quier tipo de efecto escénico que no dependa directamente de la palabra y de la acción.

Segundo, economía de la palabra dramática por supresión de todo ornamento retórico y de todo rodeo oratorio. Tercero, reducción de los personajes al mínimo. Cuarto, reducción de las pasiones a su núcleo. Quinto, esquematismo de la acción. La desnudez cumple pues un fenómeno de reducción estética.

Caso aparte el de ³⁸ Valle Inclán, con su teatro del esperpento, que como totalidad es una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo. Hay en él una ruptura formal y temática, con las distintas dramaturgias coetáneas. ³⁹

"Con todo, la historia del teatro español en los últimos años es en muchos aspectos la historia de una frustración. El pueblo español no va al teatro, pues no refleja sus inquietudes." ⁴⁰ El reflejo espejular no tiene ocurrencia aquí.

"En los últimos años, la característica del teatro mexicano consistió no sólo en el reproducir el escalón avanzado, sino también en el afán de rescatar la escena como unidad de creación y como punto de partida o de ruptura.

Dos aspectos fundamentales -que no son nuevos, pero que se agudizaron en México durante el transcurso del siglo XX-, son por un lado, el teatro como negocio, como problema económico, y por otro, el teatro como centro de búsqueda vital, como fenómeno artístico y creativo, apto en la medida en que logra crear o remover el destino del hombre y otorgarle un sentido."⁴¹

Parece que en el teatro en México el sentido crítico del director- editor-realizador, deberá guiar el reajuste, la búsqueda y la concentración del mundo en un sólo punto: la escena que viene a ser corte y cuenta nueva, libertad de creación, aparte todas las circunstancias históricas y reglas comunes.⁴²

"La circunscripción a un escenario y a un intermediario que es el actor-ejecutante, reduce las posibilidades de organizar el desorden."⁴³

"Los caracteres construidos dentro de la congruencia y la adecuación de los postulados clásicos han cedido puestos a otros cambiantes, polivalentes, movidos por impulsos contradictorios."⁴⁴

Y es que como decía Brecht, "es imposible terminar una pieza sin llevarla a escena... sólo el escenario decide sobre las posibles variantes."⁴⁵

"El Teatro en México, dice Usigli, está en decadencia, pero aún le falta una plenitud: la de la raza que ha venido elaborándose con la dificultad entre la tristeza india y las resonancias y yugos extranjeros a través de cuatro siglos."⁴⁶

La decadencia de la metrópoli, no tiene porque ser la decadencia del satélite. Ontología que no se generó al choque de ambas, sino que era y se desarrollaba, aún antes de conocer su coexistencia simultánea.

"Es evidente, que los estilos se hacen cada vez más incompletos en su evolución. Que se torna por estilo lo que no es sino un elemento o parte del teatro."⁴⁷

"En el transcurso de las ideas, de las políticas y de las éticas, la estética teatral padece la sumisión a las costumbres del público. Y éste a su vez, se encuentra dividido en sus convicciones, no está siempre dispuesto a fundirse en la comunidad de la representación."⁴⁸

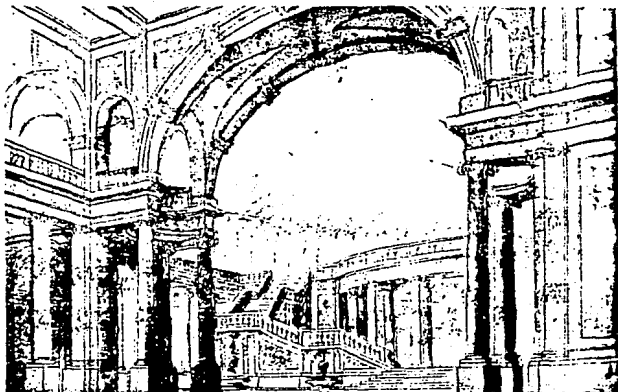
No obstante las martingalas de la electricidad y la maquinaria del realismo moderno -que alcanza a veces una magnitud mágica-, logran hacer más tolerable el teatro comercial del mundo y le permiten en países como la URSS y EUA, competir ventajosamente con el cinematógrafo.⁴⁹

Las innovaciones Heteróclitas de Meyerhold tenían por objeto, la explosión de los convencionalismos burgueses del teatro heredado de la escenografía a la italiana y la denuncia del ilusionismo del decorado como engañifa. Señalan así, un retorno a las fuentes y a las más auténticas tradiciones populares. Las inspiran el acicate isabelino, el Corral del Siglo de Oro Español o de la Comedia dell'arte y las prácticas de los teatros

ambulantes de París." 50

"El progreso dramático se halla inhibido ineluctablemente, cuando una sola forma dramática permanece relativamente inalterada. Esto ocurrió en la Antigua

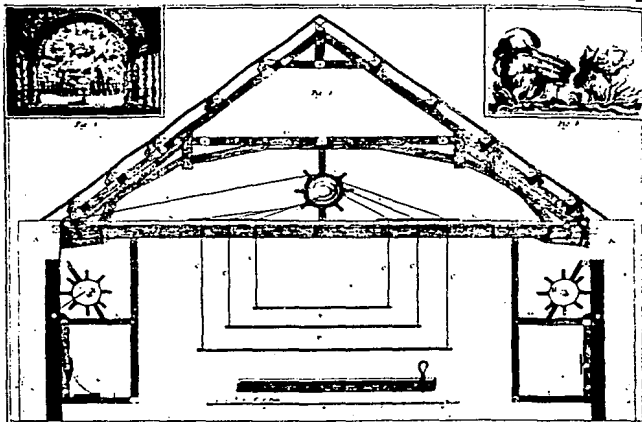
Grecia, cuando los monumentales teatros de piedra conservaron sus rasgos esenciales, mucho tiempo después de que las nuevas exigencias reclamasen imperiosamente otros moldes. Así también, en el siglo XVIII, el edificio teatral familiarmente establecido con su auditorio formalizado y su escena con paneles laterales, duró demasiado para consentir la inspiración de los escritores.



Decoración de Opera Italiana por Bernardino Galliari, hacia 1780.

Sólo con el desenvolvimiento de los artificios técnicos, que permitieron a este tipo de teatro con proscenio, ser usado para efectos realistas, pudo ser invitado de la facultad de estimulación." 51

"En nuestros días, cuando nuestros teatros se construyen para que duren décadas, estamos en peligro de vernos en una área si-

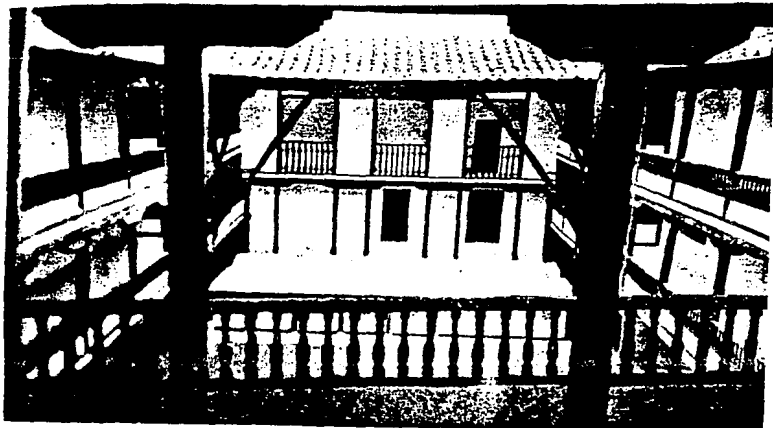


Maquinaria Escénica del Siglo XVIII, ilustración inferior de la página anterior.

milard de desolación. Una forma dramática, que observadores atentos juzgaron que había alcanzado su culminación en los años noventas del siglo pasado, por una combinación de circunstancias, ha seguido arrastrándose hasta nuestro propio tiempo."52

A pesar de que las ideas de Gordon Craig fueron extensamente discutidas durante las décadas de entreguerras (desde el ejemplo de un teatro sin proscenio establecido por Jacques Copeau, del que resultaron diversos intentos posteriores, hasta las vastas producciones de Max Reinhardt, en Alemania, o aquellas íntimas en los teatros de cámara), sigue en pie el hecho de que cuando en Londres, Nueva York, París, Madrid o México, vamos a ver una representación, quedamos bastante sorprendidos si la pieza no se nos ofrece en un marco con decoraciones pintadas, sobre un escenario separado del auditorio.

Tras de largas épocas de constante cambio, el teatro comercial ordinario se mantiene fijo en cuanto a su hechura y su función.53



Corral de Comedias de Almagro, después de su restauración.

"El escenario isabelino como el Corral Español, por ejemplo, eran instrumentos singularmente flexibles, y debido a su flexibilidad ofrecieron a los dramaturgos de finales de siglo XVI peculiares oportunidades. En ellos, los actores estaban a la vez próximos y distantes del auditorio; la acción podía tener lugar en varios planos: podían aparecer en ellos, tan

to escenas en que los actores estuvieran ocupados enteramente unos con otros, como escenas en las que los comediantes tuvieran un contacto directo con el auditorio."54

"Aunque este teatro tenía deficiencias, las condiciones estaban adaptadas para un teatro vital. España no estaba dominada, como lo estaba Italia, por las reglas de las tres unidades supuestamente clásicas, de los teóricos académicos.

Artesanos y aristócratas se hallaban unidos en su amor a la escena. Los actores tenían libre oportunidad de movimiento, y los autores vieron que sus vuelos poéticos podían desplegarse con buen efecto en el escenario abierto para el que escribían."55

Los actores españoles se apropiaron de los Corrales convenientes, sus contemporáneos ingleses encontraron los patios de las posadas, excelentemente adecuados para sus propósitos.

La entrada principal proporcionaba un acceso donde el dinero podía ser recogido por unos porteros; las galerías ofrecían un acomodo más confortable, a los que deseaban estar separados de la multitud que se hallaba abajo en el patio.

Una plataforma a modo de escenario, podía erigirse sobre caballetes en el extremo más lejano. Hacia el fondo, un escenario interior que podía servir, cuando las circunstancias lo reclamaban, como un paraje particular. Mientras que encima, una galería dividida por columnas daba oportunidad para la acción vertical, como opuesta a la acción horizontal del tablado inferior.

La iluminación no comportaba problema alguno, pues los escenarios eran abiertos y las representaciones se llevaban a cabo por la tarde, todavía con la luz del sol.

Se producía la intimidad entre los actores y el auditorio, la imaginación de los espectadores era invocada sin reserva para que entrara en juego, y los autores quedaban libres de desarrollar sus temas a su antojo. Con el conocimiento de que excelentes versos les eran exigidos, si se quería superar las imperfecciones de la escenificación."56

La representación profesional era de lo más primitivo. Todos los aparatos del autor de comedias, escribía Cervantes:

"se encerraban en un mísero costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabe lleras y cuatro callados, poco más o menos . . . El teatro lo componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima con, que se levantaba del suelo cuatro palmos . . . El adorno del teatro, era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo."57

El hecho de que tanto los tablados españoles como los del Londres coetáneo fueran casi idénticos, sugiere que la fuerza dramática desahogada en esos dos países era dependiente al menos en parte, de la armonía alcanzada entre los deseos del tiempo, la activa participación de sus socie

dades y un espacio escenográfico correspondiente.⁵⁸

Los poetas escriben para todos, el público teatral surge de todas las capas sociales. Mientras los cortesanos toman asiento en los aposentos, el patio aloja al prudente tribunal de mil cabezas, como lo llama Ben Jonson. Todos juzgan pero ante todo, comulgan en el espectáculo que da realidad a sus sueños.⁵⁹

El teatro había evolucionado hacia una nueva forma de escenario, con potencialidades abiertas, orientado no hacia el decorado, sino hacia el balance entre la interpretación dramática y el escenario apropiado. Sólo más tarde, en el siglo XVII, los efectos escénicos y la tramoya empezaron a hacerse de uso frecuente. Con el resultado de que, como observó Lope de Vega, el verdadero espíritu del teatro comenzó a evaporarse.⁶⁰

En España no se puede hablar de arte escenográfico anterior al siglo XVII y es obvio que México durante el siglo XVI, no disponía de una escenografía elaborada en cuanto a lo que se refiere a la Casa de Comedias (fue introducida hacia la última década de la décimo sexta centuria en la Nueva España).⁶¹

Las nociones que hasta nosotros han llegado, de los escenarios no volhispanos, las proporcionan los propios conquistadores y misioneros.

El emperador mexica gustaba del arte teatral:

"en el mismo palacio de los emperadores aztecas, había una sala ex profeso para la representación. Según el Padre Bernardino de Sahagún se llamaba Mixcoacalli."⁶²

"Estos datos comprueban que con el teatro posterior a la conquista, sólo se continuaba un ejercicio conocido desde antaño, aunque fuera en forma distinta."⁶³

"Las fiestas anuales aztecas no eran meros conjuntos de actos mágicos y rituales, sino verdaderos dramas de culto, cuyos actores activos y pasivos eran los sacerdotes y los prisioneros, destinados al sacrificio que representaban las fases del devenir de la naturaleza durante el curso del año, para guiarla en beneficio de los humanos por medio de esa magia analógica."⁶⁴

Son rasgos característicos de la decoración en México, la costumbre de aderezar el escenario con multitud de flores y animales vivos o contrahechos. Los bastidores y jeroglíficos - también reminiscencia indígena-, se encuentran descritos en acotaciones contenidas en los Coloquios espirituales de Fernan González de Eslava, que datan poco más o menos de fines de siglo XVI.

La quinta jornada del Coloquio III pide que "todos han de salir a las ventanas", requiere de siete fuertes, de los cuales el segundo de la Confir mación . . .

"ha de ser una hermosa torre con la insignia de un obispo que está con firmando . . ."

Mientras que en el Valle del Mundano Placer ha de estar una . . .

"una cosa colgada como en el aire."⁶⁵

El escenario sobre el cual se representaba la obra dramática, tan

to en la Nueva España como en la Península Ibérica, fue muy parecido.

De El Pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres, se desprende que el escenario también se podía subdividir en dos campos además del balcón elevado, típico del teatro español. Especialmente en las representaciones religiosas o semireligiosas en México, se nota la reminiscencia indígena. Los escotillones y fuegos artificiales se emplearon cada vez con mayor asiduidad, siendo enriquecidos por el uso de la tuna roja. Los trajes eran suntuosos, mezcla de indígena y europeo.⁶⁶

El ritmo escénico de origen prehispánico, que constituye aún hoy un hallazgo revolucionario, lo da la gran acción en espacios abiertos, la pura acción predominando en ocasiones sobre la palabra, la acumulación de las figuras aisladas (excepto dos o tres principales, sustentadas por el movimiento de conjunto). Esto era pues, un teatro de masas, teatro que incluso los directores más modernos han retomado.⁶⁷

Y es que el teatro es un edificio destinado a un auditorio, y a una representación histriónica; es manifiestamente algo más que la recitación de las frases de un dramaturgo por un grupo de actores. El teatro apela a la vista tanto como al oído. En ciertos momentos, los nuevos artificios escénicos pueden tener la virtud de estimular el esfuerzo dramático.

Sin embargo, el aspecto primordial es que el teatro adquiere su máximo vigor, cuando los espectadores constituyen una sección transversal de la comunidad entera. Cuanto más universal es la concurrencia, igualmente universal será su potencia semántica.

Es plausible suponer, que no todos los ciudadanos del Londres Isabelino asistían a las funciones shakespearianas, o que la España del Siglo de Oro se volcaba íntegra en los Corrales hispanos. Es en cambio seguro, que en cada representación se congregaban personalidades muy diversas, que abarcaban desde los analfabetos hasta los letrados, desde el gusto más refinado hasta el más rudo paladar. Fue precisamente en esta fuente, de donde brotaron inspiración y fuerza creadora.⁶⁸

El Teatro ha sido siempre, por su vigorosa claridad artística, reflejo y expresión de la época que lo produce . . .

NOTAS AL CAPITULO I

ESCENOGRAFIA

1. Allardyce Nicoll, Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh, Tr. por Juan Martín Ruíz Werner, Madrid, Aguilar Editores, 1964, pág. 808.
2. Rodolfo Usigli, Itinerario del autor dramático, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, pág. 130.
3. Constantin Stanislavski, El Trabajo del Actor sobre sí Mismo, Tr. por Salomón Merener, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1981, pág. 222.
4. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 727.
5. Rodolfo Usigli, op. cit., pág. 130.
6. Bertolt Brecht, Diario de Trabajo, Tr. de Nélide Mendilaharsú de Machain, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977, pág. 126.
7. Rodolfo Usigli, op. cit., pág. 130.
8. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 732.
9. Rodolfo Usigli, op. cit., pág. 132.
10. Carlos Solorzano, Teatro Breve Hispanoamericano Contemporáneo, Madrid, Aguilar Editores, 1970, pág. 7.
11. Rodolfo Usigli, op. cit., pág. 111.
12. Ibidem, pág. 130.
13. Paul Louis Mignon, Historia del Teatro Contemporáneo, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, pág. 201.
14. Rodolfo Usigli, op. cit., pág. 120.
15. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 727.

16. Ibidem, pág. 727.
17. Ibidem, pág. 661.
18. Ibidem, pág. 662.
19. Hector Azar, Funciones Teatrales, Primera edición, México, SEP/CADAC, 1982, pág. 210.
20. Ibidem, pág. 210.
21. Ibidem, pág. 211.
22. Hans Richter, Historia del Dadaísmo, Tr. de Enrique Molina, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, pág. 7.
23. Ida Rodríguez Prampolini, Dada Documentos, Primera edición, México, U N A M, 1977, pág. 23.
24. Ibidem, pág. 26.
25. Ibidem, pág. 215.
26. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 706. Hans Richter, op. cit., pág. 177 y Andre Breton, Antología del Humor Negro.
27. Allardycé Nicoll, op. cit., pág. 706.
28. Ibidem, pág. 705.
29. Ibidem, pág. 707.
30. Ibidem, pág. 710.
31. Ibidem, pág. 694.
32. Ibidem, pág. 692.
33. Angel Valbuena Prat, Historia del Teatro Español, Barcelona, Editoria Noguer, S. A., 1956, pág. 677.
34. Francisco Ruiz Ramon, Historia del Teatro Español, Siglo - ~~XX~~, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pág. 25.
35. Ibidem, pág. 64.

36. Ibidem, pág. 71.
37. Ibidem, pág. 74.
38. Ibidem, pág. 80.
39. Ibidem, pág. 115.
40. Ibidem, pág. 451.
41. Antonio Magaña Esquivel, Teatro Mexicano del Siglo XX, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 7.
42. Ibidem, pág. 8.
43. Ibidem, pág. 9.
44. Carlos Solorzano, op. cit., pág. 10.
45. Bertolt Brecht, op. cit., pág. 122.
46. Rodolfo Usigli, México en el Teatro, México, Imprenta Mundial, 1932, pág. 32.
47. Rodolfo Usigli, Itinerario del ..., pág. 152.
48. Paul Louis Mignon, op. cit., pág. 303.
49. Rodolfo Usigli, Itinerario del ..., pág. 11.
50. Paul Louis Mignon, op. cit., pág. 23.
51. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 858.
52. Ibidem, pág. 694.
53. Ibidem, pág. 693.
54. Ibidem, pág. 858.
55. Ibidem, pág. 170.
56. Ibidem, pág. 217.
57. Miguel de Cervantes Saavedra, Comedias y Entremeses,

- "Prólogo al Lector", Obras Completas, Madrid, Aguilar Editores 1952, pág. 179.
58. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 169.
59. Gastón Baty, El Arte Teatral, Tr. de Juan José Arreola, Tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pág. 119.
60. Allardyce Nicoll, op. cit., pág. 169.
61. Hildburg Schilling, Teatro Profano en la Nueva España (fines del siglo XVI a mediados del XVIII), México, U N A M, 1958, pág. 47.
62. Manuel Mañón, Historia del Teatro Principal de México, México, Editorial Cultura, 1932, pág. 9.
63. Hildburg Schilling, op. cit., pág. 7.
64. Walter Krickeberg, Las Antiguas Culturas Mexicanas, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 159.
65. Fernán González de Eslava, Coloquios Espirituales y Sacramentales, Segunda edición, publicada con una introducción de Don Joaquín García Icazbalceta, México, 1877, pág. 13 y 107.
66. Hildburg Schilling, op. cit., pág. 264.
67. José Rojas Garcidueñas, El Teatro en la Nueva España, Conferencia para los cursos de invierno, 27 de enero de 1942.
68. Allardyce Nicoll, op. cit., págs. 91 - 92.

SEMBLANZA HISTORICO-SOCIAL

DEL

SIGLO XVI

SEMBLANZA HISTORICO-SOCIAL
DE L
SIGLO XVI

En el desenvolvimiento de la humanidad, el Descubrimiento de América es la consecuencia o el resultado de un lento proceso en el que intervinieron decisivamente factores tales como el comercio de Europa con el Oriente, el progreso científico y técnico a que dió origen el Renacimiento, la formación de poderosos . . . Estados en Europa y la interposición entre el Oriente y el Occidente del belicoso Imperio Turco.

A principios del siglo XVI, la civilización occidental se hallaba en el umbral de una nueva era. Uná era de descubrimientos revolucionarios, de fronteras que saltaban en pedazos y de horizontes lejanos y no imaginados. América había sido descubierta, pero el continente estaba prácticamente inexplorado.

Europa, a partir de entonces mostró avidez por conocer las extrañas formas de vivir de esos pueblos bárbaros recién descubiertos. Del conocimiento que entonces obtuvo de ellos, se engendraría una codicia creciente por explotar las riquezas potenciales de aquellas tierras vírgenes.

"Se apeó el gran Motecuhzoma de las andas, y traíale del brazo aquellos grandes caciques, debajo de un palio muy riquísimo a maravilla y el color de plumas verdes con grandes labores de oro, con mucha argentea y perlas y piedras chalchihúies . . . y otros muchos señores que venían delante del gran Motecuhzoma, barriendo el suelo por donde había de pisar, y le ponían marfatas porque no pisase la tierra. Todos estos grandes señores ni por pensamiento le miraban en la cara, sino los ojos bajos..."¹

El esplendor azteca que contemplaron los conquistadores no fue resultado de generación espontánea. Constituía el último eslabón de una larga secuencia cultural, que se remonta a tiempos muy antiguos anteriores a la Era Cristiana.

España al finalizar la Edad Media, era quizá el estado más poderoso de Europa, pero aún no constituía una sólida unidad política y social. Su poder provenía fundamentalmente de la unión de los reinos de Castilla y Aragón. Los reyes católicos consolidaban el poder con su política centralista y unificadora.

La población de España era escasa y heterogénea, su economía en débil. En torno a Castilla se fue unificando lentamente la España ultramarina, como consecuencia de la hegemonía que en la península logró adquirir el estado castellano, debido al buen éxito de su aventura atlántica: el descubrimiento y la conquista de América.

La conquista española, como todas las conquistas, se basaba en la fuerza. La corona hispana esgrimió para justificarla varias razones, entre las que destacaron "La potestad temporal del Papa que había hecho donación de América a los monarcas castellanos, el señorío universal del Emperador, la propagación de la fe cristiana y la inferioridad natural de los indios."²

De estas consideraciones la que más se impuso y terminó por dominar, fue la propagación de la fe cristiana en América, encomendada por los papas, en expresas bulas a los reyes católicos.

"la gran misericordia de Dios Nuestro Señor, que es el socorro verdadero, que fue servido que ganásemos la Nueva España y la muy nombrada y gran ciudad de Tenuztitlán México, para mayor honra y gloria de Dios..."³

La supuesta inferioridad natural de los indios fue alegada por los soldados de la conquista y los encomenderos como principal apoyo del sometimiento de los indígenas a los españoles. Pero los monarcas hispanos se orientaron desde los comienzos por el consejo religioso, que afirmaba la racionalidad de los naturales de América, y declararon a éstos libres y de igual condición a los habitantes de la península.

Sin embargo, las exigencias de los conquistadores les obligaron a introducir limitaciones y diferencias que restringieron las prerrogativas de tal reconocimiento.

La empresa de la conquista se organizó bajo una forma mixta, esto es, pública y privada a la vez. Por carecer la Corona de recursos, la regla fue que dicha empresa se sufragara totalmente por los particulares interesados en ella -éstos la organizaban reuniendo los recursos necesarios- y la Corona la autorizaba, participando en los beneficios y fiscalizándola.

"servidores de Su Magestad somos obligados a nuestro rey y señor natural, con mucho acato..."⁴

No obstante, que la empresa era esencialmente mixta, predominó en ella el carácter público: "siempre estuvo por encima de la intervención privada aquello que se consideraba como su fuente o causa: la pretendida soberanía del estado español sobre las tierras del Nuevo Mundo."⁵

A los nuevos territorios nunca se les dió la calidad de factorías mercantiles, como en otras colonizaciones: siempre la tuvieron de "partes integrantes (provincias o reinos) de la monarquía castellano-aragonesa."⁶

Los conquistadores obraron en nombre de los reyes, y como delegados suyos tomaron posesión de los países americanos y trataron con sus autoridades. La empresa de la conquista tuvo un jefe o caudillo, que llevaba comúnmente el título de capitán general, y un contingente de huestes armadas a sus órdenes, la hueste. Tanto el jefe como los soldados de la hueste no recibían un salario, sino una participación en los beneficios

de la empresa a la que ellos contribuían con sus aportaciones, su dinero, armas, caballos, bastimentos, etcétera.

"Concertaron estos privados de Diego Velázquez que le hiciesen dar a Hernando Cortés la capitania general de toda la armada, y que participarían entre todos tres la ganancia del oro y plata y joyas de la parte que le cupiese a Cortés..."⁷

La Conquista de México no se hizo directamente desde España, sino indirectamente, desde las Grandes Antillas. Por esta circunstancia dejó lo antillano en México huellas profundas. En la etapa insular de la Conquista de América, la Española (Haití) fue el centro de la colonización hispana.

Allí surgieron la esclavitud, la encomienda y otras instituciones que luego pasaron a formar parte del régimen social, establecido inicialmente por los españoles en México. "A expediciones formadas en la Española se debió la conquista de las islas mayores del Caribe: Puerto Rico, Jamaica y Cuba."⁸

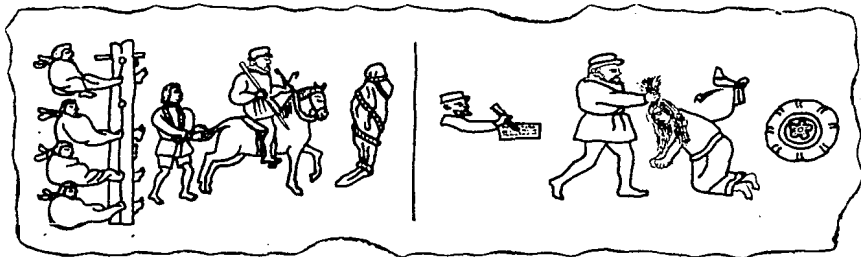
Los españoles conquistaban para colonizar. Tras la Conquista o simultáneamente a ella, procedían a establecerse en los territorios dominados, fundando ciudades y constituyendo un "aparato de sujeción y gobierno."⁹

"que ganásemos muchas ciudades y provincias, y que después que las tuvimos pacificadas y pobladas de españoles, como muy buenos y leales vasallos..."¹⁰

Cortés decidió establecer en México la capital de la nueva colonia y dispuso inmediatamente que fuera reconstruida. "Dentro del terreno que antes ocupaba la urbe mexicana reservó un espacio (la traza) para la ciudad española, y en las cercanías de ella señaló tierras para que los indios establecieran sus antiguos barrios."¹¹ El peso de la obra de construcción recayó casi exclusivamente sobre los indígenas de la ciudad de México y pueblos próximos.

Como capitán general y gobernador, Hernán Cortés concentró en sus manos todos los poderes de la colonia - "el militar, el gubernativo y el judicial"¹². Estos poderes no los ejerció directamente, sino a través de delegados (alcaldes o justicias mayores y tenientes de gobernación). "Para la gobernación de los indios conservó bajo su dependencia a los antiguos caciques. Las ciudades españolas tuvieron como en la península, además de alcalde o justicia mayor, sus propios cabildos."¹³

Cortés gobernó la Nueva España poco más de tres años. No se ocupó gran cosa de los asuntos gubernativos y judiciales; pues dió preferencia a los asuntos militares y la gestión de sus propias empresas materiales. Hizo gala de gran espíritu reglamentador. "En este breve periodo, la esclavitud y la encomienda estuvieron en pleno auge y a pesar de la reglamentación cortesiana, no conocieron casi límites."¹⁴



**La suerte de los vencidos (quejas contra el corregidor
Margaritón. Archivo de Indias).¹⁵**

Cortés permaneció fuera de México por algún tiempo. "Hasta mil quinientos veintiocho, el país estuvo gobernado por oficiales reales o por jueces de residencia, que actuaron desafortunadamente y condujeron a la colonia al borde de la anarquía. Para acabar con tal estado de cosas, el emperador Carlos V estableció en México una audiencia que asumió junto con los poderes judiciales, los de índole gubernativo."¹⁶ Este organismo comenzó a regir la colonia en "diciembre de 1528"¹⁷, pero en nada remedió la conflictiva situación imperante, y sí en cambio, aumentó las inquietudes y las pugnas e intensificó los abusos.

A causa de ello, la audiencia fue remplazada por otra -la segunda que entró en funciones en "1531"¹⁸ -. Esta se caracterizó por su actuación acertada y justa (contraria a la anterior). "Con la segunda audiencia se inició el asentamiento de la autoridad real en la Nueva España, labor que continuarían los dos primeros virreyes, Mendoza y Velasco."¹⁹

"A la verdadera conquista que concluye hacia mediados del siglo XVI, siguió la expansión lenta de la colonia, cerrada sólo al final de la dominación española llevada a cabo por medios pacíficos más que por medios bélicos."²⁰

Resultado de la conquista fue la composición variada de la población. Integrada por tres razas: cobriza, blanca y negra, y naturalmente por sus mezclas correspondientes. El grupo mayor y más importante que produjeron dichas mezclas de las razas, fue el de los "mestizos en sentido estricto -mezcla de indios y blancos."²¹

A medida que la colonización avanzaba, cambió considerablemente la distribución de la población sobre el territorio. "A los pueblos indígenas se sumaron las ciudades españolas, las haciendas agrícolas o ganaderas, los reales de minas, las misiones y los presidios. Las misiones no fueron poblaciones aparte, estuvieron enclavadas en los pueblos indígenas cuya evangelización les había sido confiada. Los presidios eran pequeñas plazas militares destinadas a proteger las comarcas fronterizas del norte

contra los ataques de los indios insurrectos." 22



Huida de los españoles atacados por indios de Tlacopan (Códice Florentino).

En cuanto a la actitud del indio y del español con respecto a la propiedad de la tierra, hubo gran antagonismo. El indio la relacionaba con sus necesidades, que eran muy limitadas, el español la relacionaba con su sed de riqueza y poder, que era ilimitada. Para el indio el concepto de propiedad era colectivo, propiedad comunal. Para el español el concepto de propiedad era individual, propiedad privada. La Corona reglamentó la propiedad indígena conforme al sistema español: "dividió la propiedad de los pueblos en comunal, que era la destinada a usos comunes o colectivos; e individual, que era la de la parcela o la milpa, y convirtió la propiedad de la nobleza en privada o individual."²³

"Para proteger las tierras de los pueblos indígenas estableció el llamado fundo legal y prohibió que los españoles pusiesen sus tierras de labor o estancias de ganado en las inmediaciones de dichos pueblos."²⁴

La propiedad de la tierra, por lo que respecta a los españoles, se obtuvo por "donación de la Corona: mercedes de tierra, derecho de vecindad (las tierras que se daban a cada vecino cuando se fundaba un pueblo). Las mercedes más importantes fueron las caballerías de tierra y las estancias para ganado mayor o menor."²⁵

De las mercedes de tierra y de la ganadería provino el latifundismo (el germen principal del latifundio fue la estancia de ganado). Del poder que implícitamente se investía al propietario, la hacienda latifundista derivó en profundos problemas sociales. Produjo en América un neofeudalismo, pues sujetó a la tierra por diversos procedimientos a infinidad de trabajadores (peones).

"Contrariamente a lo que suele afirmarse, no hubo muchos latifundios eclesiásticos en la Nueva España. El patrimonio territorial de la Iglesia consistió principalmente en fincas, casas y censos (hipotecas). A los bienes poseídos por las instituciones con fines permanentes, como la Iglesia, los municipios, etc., o a los bienes sujetos de alguna manera a fines de esa índole, se les llamó de manos muertas, porque no eran susceptibles de venta o de libre disposición."²⁶

Monopolista y prohibicionista fue el sistema general que gobernó las relaciones económicas de España con sus colonias: monopolista porque España manejaba de manera exclusiva el comercio de los países americanos; y prohibicionista porque España no permitió en general a sus colonias ultramarinas, producir artículos que pudiesen competir con los que le convenía enviarles.

En la agricultura siguieron ejerciendo su imperio: el maíz, el maguey, el frijol y el chile. Las diferentes especies agrícolas introducidas por los españoles fueron poco cultivadas por los indios, salvo en algunas regiones y pueblos. La producción de vid, olivo y trigo floreció sólo en sus inicios, pues al comprobar la Corona española que la calidad de los cultivos competían con los peninsulares, los inhibieron de raíz.

En los procedimientos o técnicas agrícolas de los indios hubo una transformación profunda. Adoptaron rápida y ampliamente el empleo de los bueyes y las mulas para la labranza. Utilizaron también el arado y otros instrumentos agrícolas traídos por los españoles. Aprovecharon también el abono animal. "El pequeño núcleo fundamental de la economía agraria hispana en México, estuvo constituido por el trigo y la caña de azúcar."²⁷

Los españoles introdujeron todas las especies de ganado que criaban y su aclimatación fue fácil y pronta. "A fines del siglo XVI, era frecuente encontrar rebaños de vacas o de ovejas cuyo número de cabezas ascendía a diez mil o veinte mil."²⁸

"De España se trasladó la comunidad de pastos y la mesta."²⁹ No obstante, el no arraigo de ésta en México se conservaron dos de sus consecuencias: la emigración o trashumancia de la época seca, esto es, el agostadero, y la recogida de los ganados para separar los marcados de los "mesteños o carentes de señal o hierro."³⁰

La cría del ganado mayor se realizó preferentemente en el Norte de México, debido a las grandes llanuras de la región requeridas para el agostadero. De esta práctica sobrevino la devastación de las labranzas por los ganados y el latifundismo.

Al concluir la conquista los españoles concentraron sus esfuerzos en la extracción del oro. Utilizando los esclavos y los indios de encomienda como mano de obra, explotaron los llamados placeres auríferos, conocidos de los indígenas. "Desde que son descubiertas las minas de Zacatecas en 1546, comienza la gran aventura de la plata; sobre este mineral se asentará la riqueza de la colonia."³¹ A partir de ese año Zacatecas se constituye en la segunda ciudad más importante después de México. Fue

considerada la puerta de los reinos del Norte.

"La célula básica de la minería fue el real de minas. Agrupados o individualmente, los reales de minas formaron distritos en cada uno de los cuales había una diputación de minería."³² El lado malo de la minería fueron sus lacras: el aventurerismo, la especulación de la peor especie y la destrucción física y moral de los obreros.

Para España y para Europa hubo consecuencias beneficiosas y perjudiciales de la avalancha de metales preciosos provenientes de México y otros países de América. Por un lado los metales estimularon la industria y el comercio (acelerando así, el progreso económico y material de los países y su "paso a la etapa del capitalismo llamado industrial."³³ Pero, por otro lado, produjeron alzas de precios que hicieron descender el nivel de vida de las clases más depauperadas.

"En España el efecto de la abundancia de metales preciosos se hizo sentir con más fuerza, pues allí la carestía por la vida alcoso desorbitados límites, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI."³⁴

"España trasladó a América el sistema ordenancista y gremial imperante en la Península, y por ello toda la actividad industrial estuvo en la colonia, rígida y meticulosamente canalizada."³⁵ Dos vertientes tuvo la industria en la Nueva España: "la gremial y la capitalista. En ésta última abría que incluir el obraje (cerrado o abierto), el trapiche y las oficinas (fábricas de mantecas, tocinos, etc.). El gremio era la asociación constituida por los maestros que tenían taller establecido. En el taller había además del maestro, los oficiales y los aprendices."³⁶

La mayoría de las industrias tuvieron su asiento en el taller gremial: platería, orfebrería, herrería, bonetería, etc..

El problema del trabajo en la colonia se resolvió forzando a los indios a prestarlo. Primero se recurrió a la encomienda, que daba derecho a exigir servicios de los indios sujetos a ella, y desde mediados del siglo XVI, al sistema llamado del servicio personal. Para la distribución del trabajo en este sistema se empleó el procedimiento del turno (la tanda o la rueda)."³⁷

"Rodrigo de Albornoz, que estaba por contar, secretamente andaba difundiendo y murmurando en México de Cortés, porque no le dió indios como él quisiera, y también porque le demandó una cacica, hija del señor de Tezcucó, y no se la quiso dar..."³⁸

Al ser suprimido el servicio personal, los propietarios de las haciendas buscaron un procedimiento para sujetar a sus tierras, a los indios que trabajaban en ellas. Ese procedimiento fue la "deuda"³⁹ y la situación a la que dió lugar se la llamó "peonaje"⁴⁰. La necesidad de mano de obra creció desmesuradamente en el siglo XVI, debido a la Catástrofe de Población ocurrida a partir de 1519 a 1610. La sociedad indígena fue prácticamente diezmada en un 90%, al contraer las enfermedades venidas allende

los mares y contra las cuales el nativo americano carecía de defensa física alguna.

"Cuando aún no se preparaban los españoles contra nosotros, primero se difundió entre nosotros una gran peste, la hueyecoliztli. Algunos bien los cubrió, por todas partes se extendió. En la cara, en la cabeza en el pecho..."⁴¹

Para obtener la fuerza de trabajo requerida y para repoplar el territorio, se practicó sin cortapisas el mestizaje.

En ninguna rama de la economía tuvo el monopolio un carácter tan riguroso, como en la del comercio exterior. El tráfico hacia América o desde América fue estrictamente regulado por la metrópoli y en él intervinieron casi únicamente los españoles. "La Casa de Contratación de Sevilla tuvo a su cargo, el control del comercio y la navegación con América"⁴²

"Para asegurar el monopolio fue tendido a través del Atlántico, un sólo puente marítimo. Tenía como extremos Veracruz y Cadiz, únicos puertos permitidos para la salida y la entrada de las naves, del tráfico con la Nueva España."⁴³ La concentración del tráfico mercantil y marítimo trajeron como consecuencia, el manejo casi absoluto del comercio entre la península y la Nueva España, por los consorcios mercantiles de las ciudades de Sevilla y México.

México se convirtió en el emporio mercantil de la Nueva España, y como tal tuvo su "consulado, o sea, una corporación constituida por los comerciantes, que tenía funciones judiciales."⁴⁴ El comercio exterior es tuvo escindido en dos grandes campos: el español y el indígena; a los españoles se les reservó el trato de las mercaderías europeas y a los indios se les dejó el trato de los productos o frutos del país. Los tianguis indígenas jugaron en la Nueva España, el papel primordial que en la península desempeñaban los mercados locales.

"La real hacienda tuvo como órganos principales los oficiales reales (tesoreros o contadores) y el tribunal de cuentas. En las rentas reales (impuestos, cargas, etc.) no hubo orden o concierto alguno. El grueso de estas rentas estuvo constituido por los impuestos, los estancos y la amonedación."⁴⁵ "Como impuestos más importantes por lo que rendían, hay que considerar el diezmo de los metales preciosos, el tributo de los indios, la alcabala y el almojarifazgo. De los estancos, sólo dos, el del tabaco y el del pulque, produjeron rentas considerables."⁴⁶

Raza y clase constituyeron los fundamentos de las jerarquías económicas y sociales novohispanas. En la raza se basaron las diferencias más marcadas y esenciales. "Los distingos clasistas tuvieron carácter menos agudo y provinieron de la calidad (nobleza) o la fortuna. Los blancos puros -peninsulares y criollos- formaron el estrato social superior"⁴⁷ Los blancos tenían garantizados sus derechos. Los hubo formando parte de la clase alta o la baja. Sin embargo, como la Corona confió la mayoría de las magistraturas a los peninsulares, estos acapararon los puestos de mando de la colonia, monopolizando así el poder político y administra-

tivo. La situación jurídica de los indios era, en principio, idéntica a la de los españoles. Con el correr del tiempo, la situación real, agravándose por momentos, desembocó en una devaluación del indígena a la categoría de "rústico o miserable"⁴⁸, siendo sometido a un régimen de protección, lo que reducía en mucho su capacidad legal.

"En el escalón más bajo de la sociedad se hallaban los mestizos y los mulatos provenientes de uniones ilegítimas. No podían ejercer casi ningún cargo público, ni ser maestros de los principales gremios." 49

El gobierno de América contaba con los siguientes organismos:

"en la península, el rey, sus secretarios y el Consejo de Indias; en la Nueva España, el virrey, la audiencia, los gobernadores, los corregidores y alcaldes mayores, y los cabildos. El Consejo de Indias fue el principal de los organismos metropolitanos: era a la vez cuerpo legislativo, jefatura administrativa y tribunal supremo de las colonias españolas."⁵⁰

En la Nueva España, el sistema político-administrativo tenía como centro al virrey, representante de la persona real y el jefe de todas las grandes secciones del aparato gubernativo (capitán general, gobernador, presidente de la audiencia, vicepatrono de la iglesia y superintendente de la real hacienda)."⁵¹

La audiencia tuvo en México, además de su cometido propio que fue el judicial, cierta intervención en el gobierno. En la Nueva España, "los cabildos españoles estaban compuestos principalmente por los alcaldes ordinarios y los regidores, cuyo número variaba según la importancia del municipio."⁵² En los cabildos indígenas "los miembros de mayor categoría eran el gobernador, los alcaldes, los regidores y el alguacil."⁵³ En la elección de estos cargos no se siguió por lo general la forma española, de la designación por el mismo cabildo, sino otras formas"⁵⁴, en cuyo establecimiento se trasuntaban las costumbres indígenas. En el siglo XVI, período denominado "de la grandeza"⁵⁵, se destacaron los virreyes Mendoza y Velasco por su acertado desempeño.

Debido al papel que jugó la Iglesia en la época colonial, su importancia durante ese período fue enorme. A ella tocaba: "administrar los asuntos sociales, espirituales o religiosos; intervenir en todos los actos relativos al estado civil y llevar su registro; impartir la instrucción en todos los grados; dirigir y fiscalizar las instituciones de beneficencia y velar por la moral pública. Como corolario de lo anterior, tenía la misión de evangelizar a los indios e intervenir en su tutela y protección."⁵⁶

La obra realizada por los religiosos en el siglo XVI, verdadera fuerza de choque misionera que trazó originales cauces en la evangelización, se extendió a casi todos los órdenes de la vida: "acometieron y efectuaron un estudio en masa de las lenguas indígenas. Aproximadamente en 1580 llevaban ya escritas 108 obras (vocabularios, doctrinas, etc.) en esos idiomas..."⁵⁷

"I luego que entraron los castellanos en aquella tierra, que enseñaron el arte de Escribir, i Cantares, como entre ellos se platicaban,

desde su maior antigüedad..."⁵⁸

"Investigaron la etnografía e historia de los pueblos aborígenes. Es sin duda inestimable la aportación de Bernardino de Sahagún (Historia General de las cosas de la Nueva España), Motolinía (Historia de los Indios de la Nueva España), Martín de Jesús (Relación de Michoacán), del Padre Diego Landa (Relación de las Cosas de Yucatán)." ⁵⁹

"Usaban también esta gente de ciertos caracteres o letras, con las cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas, y sus ciencias; y con ellas, figuras y algunas señales en las figuras, entendían sus cosas y las daban a entender y enseñaban. Hallámosles grandes números de libros destas sus letras; y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual a maravilla sentían y les daba pena."⁶⁰

Introdujeron métodos de enseñanza llenos de novedad "carteles de historietas, teatro de evangelización (representaciones mudas y habladas, pláticas ilustradas con ejemplos vivos, mezcla de elementos hispanos e indígenas). Primero de su género en el mundo."⁶¹

De entre los misioneros descuella la obra de los llamados grandes, pertenecientes en su mayoría a los dos grupos franciscanos llegados en 1523 y 1524: "Fray Pedro de Gante, Martín de Valencia, Fray Toribio de Benavente (Motolinía), Fray Martín de Jesús."⁶²

Fray Pedro de Gante se distinguió por su labor educativa: fundó in numerables escuelas de primeras letras y de artes y oficios para los in dios. Fray Toribio Benavente, fue uno de los mejores defensores que tu vieron los indios y quizá el que más empeño puso en dar ejemplo de lo que predicaba. Vivió como el más miserable de los indígenas y se abstuvo de recibir el menor servicio de éstos. Paralela a la obra de los mencionados está la de "Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México. Batalló incansablemente en defensa de los naturales."⁶³

Vasco de Quiroga, realizador en México de las ideas que había leí do en la Utopía de Tomás Moro. "Los famosos hospitales de Santa Fe, fundó en México y en Pátzcuaro"⁶⁴, eran comunidades de utópica estructu ra para entonces, pues en ellos se daba a los recogidos, indígenas pobres y abandonados, alimentación, asistencia y la opción de un trabajo en co mún. "Lo que era utópico para la cultura europea del Renacimiento, po día ensayarse como posible, con los indios de la Nueva España."⁶⁵ Fue asim mismo, organizador y fomentador de los múltiples oficios en que desco llaban los indios michoacanos.

"Fray Bartolomé de las Casas, el abogado de los indios en el siglo XVI."⁶⁶ Durante el corto tiempo que fue obispo de Chiapas libró una en conada batalla con los encomenderos de la región, reacios a acatar las disposiciones dictadas por los monarcas en favor de los indígenas.

En lo que respecta a la evangelización del Norte, se distinguieron: "el Padre Kino, fundador de las misiones de la Pimería Alta; el Padre Margil de Jesús, organizador de las de Texas, y del Padre Junípero Serra,

iniciador de las de Nueva o Alta California." 67 Realizaron en fin, una obra social sin paralelo en su tiempo...

"habíamos escrito a Su Majestad suplicándole nos enviase religiosos, de buena y santa vida, para que nos ayudasen a la conversión y santa doctrina de los naturales de esta tierra..."68

El sincretismo religioso fue, el primero y más dilatado mestizaje cultural que conoció la colonia. Una manifestación del sincretismo religioso, que se manifiesta aún en nuestros días, es sin duda el culto guadalupano.

La Iglesia Americana tuvo una organización bastante peculiar, dentro de la española, debido a "los derechos especiales que la Santa Sede otorgó a la Corona de Castilla. Estos derechos, junto con su contrapartida de deberes, constituyen lo que se denominó Regio Patronato Indiano."69 El cuerpo eclesiástico novohispano estuvo compuesto por dos partes muy diferenciadas, "la secular y la regular."70

Los religiosos se difundieron por todo el territorio mexicano, cubriéndolo de misiones, "organismos que junto a las funciones propias o de catequesis, realizaban las que competían con las de las parroquias, o sea, la cura de almas y la administración de los sacramentos."71

La Corona exterminó la vigilancia de la Colonia e introdujo en México el "Tribunal de la Inquisición en 1571."72 Comenzó a funcionar bajo la presidencia de "Moya de Contreras, primer inquisidor general. Extendía su jurisdicción a los delitos contra la fe y los atentados contra la moral y las buenas costumbres."73 Imponía sentencias, pero no las ejecutaba; de este cometido se encargaba el poder secular. Entre las atribuciones del Santo Oficio figuró además, la de revisar los libros que venían de España y la de recoger los prohibidos, actuó como aduana dogmática.

La Iglesia adquirió cuantiosos bienes (excluyendo el apartado de los latifundios, ya que en este renglón las posesiones fueron mínimas) durante la época colonial. "La mayoría consistió en fincas, casas y censos (hipotecas). Sólo los de naturaleza inmoviliaria alcanzaban al final de la dominación española, un valor que ascendía a la mitad del que tenían todos los bienes raíces del país."74

En las diversas manifestaciones culturales se nota "desde fines del siglo XVI como despunta y se desarrolla la personalidad mexicana, cómo van surgiendo sus rasgos diferenciales. La peculiaridad se irá notando e integrando con temas y palabras de acá, y con el carácter y la sensibilidad resultantes de la mezcla racial y cultural."75 Es de advertir que lo que da importancia y realce a la nueva cultura, se debió al reto que representó el mundo indígena: a la curiosidad que suscitó y a las exigencias que provocó. México se constituyó desde sus inicios como colonia, en el epicentro cultural y político más importante de Mesoamérica.

El estado no consideró en aquellos tiempos, la función educativa

como propia de su competencia. La abandonó a los particulares o a la Iglesia y él se limitó a regularla o controlarla. Sólo participó sosteniéndola total o parcialmente, en la enseñanza que hoy llamamos superior o universitaria.

A la Iglesia y en general a las órdenes religiosas, tocaría ocupar casi todo ese campo cultural que dejaba libre el Estado. Esto era natural, puesto que la instrucción pública en tanto instrumento indispensable para la enseñanza de la religión, constituía una de sus principales preocupaciones. Por otra parte, el cuidado de la ortodoxia la empujó a tomar las riendas del quehacer educativo. ¿Quién sino el cuerpo eclesiástico estaba llamado a asegurar la correspondencia entre los dogmas y los conocimientos, o a evitar que las doctrinas heterodoxas germinaran en la sociedad?

Todo llevó a la Iglesia a ejercer un imperio casi pleno en el ámbito educativo y cultural. Ella fue la educadora de la colonia y la formadora de su aristocracia intelectual: modeló al mismo tiempo las conciencias y los espíritus, y trazó los rígidos cauces por donde habían de discurrir ideas y principios, conocimientos y enseñanzas. Asumió la función de censora colonial con carácter de omnisapiente.

Dos sectores bien delimitados tuvo la educación en la época colonial: el de la educación de los indios y mestizos, y el de los criollos.

En un principio la Iglesia sintió honda preocupación por la educación de los indios, pero tal consideración fue debilitándose con el transcurso del tiempo hasta desaparecer. Terminó por desechar el primitivo intento de franquear a los indios el acceso a la cultura superior y el único propósito que subsistió fue el de extender la enseñanza del español a todas las comunidades indígenas.

Muchos y de muy diversa índole fueron los colegios que inicialmente se establecieron en la Nueva España, para la educación de los indios. Entre estos planteles los más notables fueron: "la Escuela de San José de los Naturales, fundada y dirigida, por Fray Pedro de Gante. En ella se dió enseñanza primaria a los niños y técnica a los mayores. Fue en este segundo aspecto una Escuela de Artes y Oficios, de ella salieron los primeros maestros indígenas de cantería, herrería, carpintería, etc., y aún de pintura y escultura."⁷⁶

"los canteros que eran curiosos en la escultura, la labraban sin hierro con solas piedras, muy de ver; después que tuvieron picos y escodas y los demás instrumentos de hierro, y vieron obras que los nuestros hacían, se aventajaron en gran manera, y así hacen y labran arcos redondos, escarznos y terciados, portadas y ventanas de mucha obra y cuantos romanos y bestiones, han visto, todo lo labran, y han hecho muchas y muy gentiles iglesias y casas para españoles."⁷⁷

Verdaderos artistas, se dedicaron a llevar a la práctica la enseñanza de la pintura en la escuela fundada por Fray Pedro de Gante. "Entre ellos debe mencionarse a Fray Diego de Valadés, de quién sí consta

que conocía el arte pictórico y el dibujo bastante perfecto..."⁷⁸ "las escuelas anexas a los hospitales fundados por Vasco de Quiroga, se destacan también. En ellas se dió especial atención a la enseñanza de las artesanías indígenas y al perfeccionamiento técnico de éstas."⁷⁹ "El Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado en 1536 bajo los auspicios del virrey Mendoza y el obispo Zumárraga"⁸⁰, es sin duda la más sobresaliente de las instituciones educativas creadas para los indígenas. Tuvo por objeto proporcionar una elevada educación a los hijos de los caciques y otros nobles indígenas, con el propósito de que la aristocracia aborigen pudiera asociarse a la obra civilizadora que pretendía realizar la metrópoli, adquiriendo la ilustración necesaria.

Comprendió los diversos grados de la enseñanza, pero fue principalmente escuela de estudios superiores: "la lectura, escritura música, latín, retórica, lógica, filosofía y medicina indígena, eran las materias que estos estudios abarcaron."⁸¹

Estudiando la farmacopea indígena durante el siglo XVI (grabado de la época). Botá-
 mares de Sinfina
 cerámica, bruti-
 das balanzas,
 fuertes anaqueles
 y cajas harrza-
 das para medica-
 mentos.



Contó con excelentes profesores: "Fray Bernardino de Sahagún, Fray Maturino Guiberti, Fray Andrés de Olmos, Fray Arnaldo de Basacio, Fray Juan de Gaona, Fray Juan de Focher, entre otros."⁸² De él salieron consumados latinistas y humanistas que ayudaron a los frailes en su labor académica y literaria, e incluso se encargaron de algunas cátedras. Sin embargo la reacción anti-indígena lo afectó mucho y terminó por decaer y convertirse a fines del siglo XVI, en una simple escuela de primeras le tras.

"El Colegio de San Gregorio Magno fundado en 1586 por los jesuitas para los hijos de caciques y principales indígenas."⁸³ Nunca llegó a alcanzar el nivel de aquella primera institución educativa, su alcance fue muy modesto. Para los mestizos no hubo en la Nueva España más que dos Colegios: "uno destinado a hombres el de San Juan de Letrán, fundado en 1547 y otro destinado a mujeres, el de la Caridad, establecido en 1548."⁸⁵ Ambos eran a la vez colegios y hospicios.

Los religiosos fueron los principales educadores de los criollos (agustinos, dominicos y jesuitas). Para la enseñanza elemental, las órdenes tuvieron escuelas en todas las ciudades y villas importantes del virreinato. Sin embargo es primordial asentar, que dentro de la enorme tarea realizada por los franciscanos, cabe el mérito de haber sido los primeros educadores de América.

Para la segunda instrucción los colegios que se distinguieron fueron los que se establecieron en la ciudad de México: "el Colegio agustino de San Pablo, fundado por el célebre Alonso de la Veracruz en 1575, y el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, erigido en 1576."⁸⁶ Fue este colegio el preferido de la aristocracia criolla.

Los seminarios de las órdenes adquirieron mayor notoriedad que los del clero secular. Descolló el de "San Idelfonso de México, fundado por los jesuitas en 1618."⁸⁷ En cuanto a los colegios para las mujeres criollas, en México se establecieron sólo hasta el siglo XVII y XVIII.

Los maestros como miembros de otras profesiones, tuvieron su propio gremio y se rigieron por sus propias ordenanzas: "las del Nobilísimo Arte de Leer, Escribir y Contar."⁸⁸ Los profesores particulares



Educación religiosa para
los indios. Lienzo de
Texcala. ⁸⁴

de enseñanza superior, conocidos como maestros de latinidad y preceptores de la juventud, jugaron un papel importante, pues ellos fueron por lo general los directores de estudios en las casas de las familias acaudaladas."89

La Real y Pontificia Universidad de México fue la primera universidad creada en el continente americano. "Pidieron su erección el virrey Mendoza y el obispo Zumárraga, y el monarca la acordó el 21 de septiembre de 1551, concediendo a la nueva universidad los mismos privilegios que a la de Salamanca."90 "Sus cursos comenzaron en junio de 1553. Entre los primeros profesores figuraban: Alonso de la Veracruz y Francisco Cervantes de Salazar. Declaróla pontificia el papa Clemente VII en 1597."91

Cinco facultades integraban la universidad de México, "la de Artes, Teología, Cánones, Leyes y Medicina."92 "Los grados en ella concedidos eran los de bachiller, licenciado y doctor."93 En artes sólo se daban los de licenciado y maestro; en teología se daba también el de maestro, además de los otros tres. De las aulas universitarias salieron gran parte de los ingenios novohispanos: "Ruiz de Alarcón, Sigüenza y Góngora, Bartolache..."94

Dos vertientes imperaron en los estudios, el escolasticismo o el tomismo, aunque se dió cabida a el agustinismo y al escotismo.95 La literatura de la época colonial siguió fielmente, los cauces hispanos.

En el siglo XVI, tendrá originalidad -por su trascendencia social y su espontaneidad-, el teatro misional; que incorpora la historia y el folklore indígenas a sus temas y motivos. No ocurrió así con el teatro normal, que se apegará estrictamente a los moldes europeos. Se distinguieron en este siglo comediógrafos como "Juan Pérez Ramírez y Fernán González de Esclava"96, a quienes Alfonso Reyes considera como nuestros primeros dramaturgos.

De la prosa poco habría que decir en este siglo si no hubiese existido Francisco Cervantes de Salazar. "Nos dejó sus llamados diálogos, descriptivos de la ciudad de México y una Crónica de la Nueva España (notable por su excelente estilo)."97 En la poesía tuvo la literatura del siglo XVI, la vertiente más prolija de su producción. Descuellan de entre una gran muchedumbre, "Francisco de Terrazas, que dejó inconcluso un largo poema sobre el Nuevo Mundo y la conquista."98

"El autor de la famosísima Grandeza Mexicana, Bernardo de Balbuena, a quien Menéndez y Pelayo considera como el primer poeta en quien se siente la exuberancia y la prodigiosa fecundidad de la naturaleza americana."99

Juan Ruiz de Alarcón comediógrafo de universal renombre. "Realizó la proeza de brillar al lado de Lope de Vega y de Cervantes, en pleno siglo de oro de la literatura española... Su teatro se distingue por su pulcritud formal y su intención ética." 100

Muy rica y variada fue la producción histórica durante la época colonial. "La historiografía de la primera etapa comprendida desde la conquista hasta principios del siglo XVII-, se ocupó principalmente de la conquista, de la formación de la colonia (los problemas que suscitó) y de los pueblos indígenas (su pasado y sus instituciones). Se caracterizó por su espontaneidad y su realismo."¹⁰¹

Pertenecientes a esta etapa y en lo que se refiere a la conquista, se cuentan entre las obras más importantes: "las Cartas de Relación de Hernán Cortés; las Relaciones de diversos autores (Vázquez de Tapia, Aguilar, etc.); Historia Natural y Moral de las Indias, del Padre José de Acosta...

La Crónica de la Nueva España.

de cervantes de Salazar; la sumaria Relación de las Cosas de la Nueva España, de Dorantes de Carranza y la Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo."¹⁰² Entre las que se refieren a los pueblos indígenas: "los Memorials y la Historia de los Indios de la Nueva España, de Motolinía...

"Pónese el Santísimo Sacramento reverente y devotamente en sus custodias muy bien hechas de plata, y demás de esto los relicarios los atavian de dentro u de fuera muy graciosamente con ricas labores y muy lucidas de oro y pluma, que de esta obra en esta tierra hay muy primos maestros, que en España y en Italia los tenían en mucho y los estarían mirando, la bo-

HISTORIA
NATURAL
Y
MORAL DELAS
INDIAS,

EN QUE SE TRATAN LAS COSAS notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gouerno, y guerras de los Indios.

Compuesta por el Padre Joseph de Acosta Religioso de la Compañia de Iesús.

DIRIGIDA A LA SERENISSIMA Infanta Doña Isabella Clara Eugenia de Austria.



CON PRIVILEGIO

Impresso en Sevilla en casa de Juan de Leon.

Año de 1590.

ca abierta, porque así lo hacen los que acá nuevamente vienen..."¹⁰³ la Historia de las Indias de la Nueva España, de Durán; la Breve Relación de los Señores de la Nueva España, de Zurita; la Monarquía Indiana, de Torquemada; la Relación de Michoacán, de Martín de Jesús; la Historia Eclesiástica Indiana, de Mendieta; la Relación de las Cosas de Yucatán, del Padre Diego Landa...

"Que antes que los españoles ganasen aquella tierra, vivían los naturales juntos en pueblos... que tenían la tierra muy limpia y puestos muy buenos árboles, y que la habitación era de esta manera: en medio del pueblo estaban los templos con hermosas plazas, y entorno de los templos estaban las casas de los señores y de los sacerdotes, y luego la gente más principal... y sembraban algodón, pimienta y maíz, y que vivían en estas congregaciones por miedo de sus enemigos que los captivaban, y que por las guerras de los españoles se desaparecieron por los montes."¹⁰⁴
y la Historia General de las Cosas de la Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún."¹⁰⁵

"Esto a la Letra a acontecido a estos indios, con los españoles, pues fueron tan atropellados y destruidos ellos y todas sus cosas, que ninguna apariencia les quedó de lo que eran antes... En esto poco con gran trabajo se ha rebuscado; parece mucha la ventaja que hicieran, si todo se pudiera haber."¹⁰⁶

Las obras de Bernal Díaz del Castillo y de Fray Bernardino de Sahagún son dos verdaderos monumentos, no sólo de la historiografía mexicana sino universal.

Entre los grandes historiadores indígenas que tuvo el Nuevo Mundo figuran: "Diego Muñoz Camargo, que escribió una Historia de Tlaxcala; Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, que produjo varias obras sobre los toltecas y los chichimecas...

"Y así otro día salió Motecuhzoma con su sobrino Cacama y su hermano Cuitlahua, y toda su corte a recibir a Cortés... y le hizo muchas mercedes, y se ofreció de ser amigo del emperador, y recibir la ley evangélica, y para el servicio de los españoles pusieron mucha gente de Tezcoco, México y Tlacopán. Y después de cuatro días los españoles estaban en México muy contentos, servidos y regalados..."¹⁰⁷

Hernando Alvarado Tezozómoc, a quién debemos una Crónica Mexicana; Juan Bautista Pomar autor de una Relación de Texcoco y Domingo Muñoz Chimalpain, de cuya pluma salió una Crónica Mexicana."¹⁰⁸

Es evidente que en la propagación de la cultura jugó un papel primordial la introducción de la imprenta en América. Lo que se conoce al respecto, es que Juan de Zumárraga la solicitó para el Nuevo Mundo... Un editor llamado Cronberger obtuvo en 1539 privilegio del rey para imprimir libros en la Nueva España, y que un apoderado de éste, Juan Pa-

bles vino a la ciudad de México en este mismo año para instalar la imprenta."109 Antes que terminara 1539 salió de ella el primer libro "La Doctrina Mexicana y Castellana. Escrita precisamente por Fray Juan de Zumárraga."110 Aunque en la ciudad de México hubo pronto más de una imprenta, tardaron en cambio mucho tiempo en tenerla otras ciudades importantes del virreinato.

El periodismo fue un fruto tardío de la imprenta. Algo que pudo parecerse a él fueron las "hojas volantes, editadas desde mediados del siglo XVI, tuvieron por objeto difundir noticias extraordinarias batallas, terremotos, fallecimiento de reyes y otros muchos acontecimientos."

En cuanto a la evolución que siguió el arte durante la colonia, según conceptos de Manuel Toussaint, en un principio la arquitectura es un arte importado, imitación del europeo anterior al Renacimiento, es un medio-val. Se encuentran en él reminiscencias aún románicas, ojivales y numerosas mudéjares que se prolongaron hasta el siglo XVI. "El mudéjarismo en México fue una adaptación de las formas musulmanas a las necesidades de la colonia. Aparece en algunos elementos constructivos, como los pilares ochavados y sobre todo, en los famosos techos de madera que recibieron el nombre de alfarpes."112

En esta primera fase de la arquitectura colonial (1519-1550), la guerra temida -rebeliones de naturales aún sublevados, ataques de piratas en los puertos y el culto-, condicionan las construcciones. Sin embargo, a mediados del siglo la necesidad de levantar fortalezas en los pueblos disminuye, porque las iglesias monásticas se construyen con tal vigor, que son por sí mismas verdaderos fuertes. El templo fortaleza y la capilla abierta son característicos de los albores de la colonia.

Entre las construcciones de esta etapa se cuentan "los conventos franciscanos de Huejotzingo, Tlaxcala, Tepeaca y Calpán, y los agustinos de Actopan, Atotonilco y Tepoztlán."113

Esas manifestaciones subsisten durante casi todo el siglo XVI. Pero el espíritu de las obras se fue modificando, se hizo más artístico, menos urgidos por las necesidades de la defensa militar. Aparece así un Renacentista sobrio desde mediados del siglo XVI (período que va desde 1550 a 1630). Comprende tres fases: purismo, plateresco y herreriano.

"Exactamente lo mismo que en Europa (España), floreció en México la arquitectura renacentista que seguía los cánones clásicos. El monumento más antiguo que delata este arte purista, es el Túmulo Imperial, que data de 1559 y fue obra del famoso arquitecto Claudio de Arciniega."114

"La portada del templo dominicano de Chimalhuacán, Chalco es una excelente muestra de arte plateresco. El espacio encuadrado por el alfiz está cubierto por un entrelace de fajas y estrellas, sobre el cual se destacan los medallones con cruces flordelisadas, característico del arte plateresco. El arco es adintelado, con los ángulos en grandes cuartos de círculo, y una arquivuelta ornamentada. Puede asegurarse que esta portada fue esculpida por canteros indígenas."115

Otros ejemplo arquitectónicos que sustentan esta fase son los "conventos de Actopan, Acolman, el de Metztlitlán y el de Yuririapúndaro." ¹¹⁶

"El estilo desornamentado y sobrio que desarrolló Juan de Herrera en el Escorial no gozó de gran aceptación en América. A los neófitos, a los indios, había que ofrecerles iglesias más adornadas y atrayentes, primero platerescas y después barrocas. De los monumentos que aún subsisten, las más antiguas muestras de este estilo parecen ser las portadas del lado norte de la Catedral de México, concluidas a fines del siglo XVI o principios del siguiente y algunas manifestaciones en la Catedral de Puebla." ¹¹⁷

En los primeros tiempos de la colonia, coincidiendo con la primera etapa del arte arquitectónico, los murales pintados al fresco constituyeron la principal ornamentación interior de iglesias y conventos. La pintura nace en México por el imperativo de decorar los templos, dice Toussaint.

"En nuestra pintura colonial, nada descuella tanto como los frescos, en cuya elaboración intervinieron muy principalmente los indígenas salidos de la escuela establecida por Fray Pedro de Gante." ¹¹⁸

"Destacan los de los conventos de Huejotzingo, Tlalmanalco, Atlaltlahuacan, Acolman, Actopan, Cuernavaca y el de Culhuacán. La pintura que realizan los indios para decorar estas construcciones se llama Romanesco. Consiste en frisos y fajas con motivos vegetales y medallones o nichos con escenas de la Pasión o figuras de santos." ¹¹⁹

A esta primera época pertenecen los llamados Códices Posthispánicos (os), que poseen además de una importancia excepcional histórica, un alto valor artístico. "Se da esta designación, a los documentos escritos jeroglíficamente después de consumada la conquista de la Nueva España." ¹²⁰

Entre los que presentan un gran valor plástico están: "el Lienzo de Tlaxcala, cuyo original desgraciadamente se ha perdido. El códice más valioso de esta época es precisamente este. Fue pintado a mediados del siglo XVI, para solicitar mercedes de la Corona por los servicios prestados a España durante la conquista." ¹²¹

"Tira de Tlatelolco, representa los acontecimientos causados en México en el siglo XVI, hasta las honras fúnebres de Don Luis de Velasco. Códice Mendocino, se supone que este libro fue mandado pintar por el primer virrey novohispano... La Relación de Michoacán, la Introducción de la Justicia Española en Tlaxcala, el Códice de Tepetlaóztoc, el Códice Sierra, el Códice Osuna, el Códice Florentino y otros." ¹²²

Posteriormente, los murales al fresco fueron reemplazados, aunque no del todo por pintura sobre lienzo. La pintura logró entonces más atmósfera, no por perspectiva lineal, sino por zonas de obscuridad: un claroscuro que acentuó la profundidad. La composición se remató con un punto lejano de luz.

Manuel Toussaint indica que el Renacimiento pictórico en la Nueva España, ofrece su primera cristalización en el grupo artístico que se reúne alrededor de una figura notable: la del flamenco Simón Pereyans, que

vino a México en 1566. Entre los integrantes destaca- dos del grupo están "Fran- cisco Zumaya, Juan de A rrué, Andres de la Con- cha y Francisco de Mora- les."¹²³

La escultura por su parte, marcha al paso de la Arquitectura, pues su función principal duran- te los tiempos coloniales, consistió en decorar lo que ésta edificó: las facha- das, los altares, "precio- sos retablos organizados con cariátides y remata- dos en medio punto", grandes esculturas -para vestir, dorar o estofadas- sillerías de coro, etcétera.

Es necesario hacer notar que de todas las artes que florecieron en México a la llegada de los españoles, "la escultura era la que había alcan- zado un grado de mayor perfeccionamiento. Las religiones indígenas ha- bían logrado expresar por medio de figuras de piedra, en una forma per- petua, los sentimientos de sus ritos y teogonías."¹²⁴

La escultura en esta época primitiva se divide en escultura decora- tiva y estatuaria (ambas partes se subdividen según esté tallada en piedra o en madera). La subdivisión corresponde a los diversos oficios: "el can- tero, hacía trabajos en piedra; el escultor o imaginero, figuras humanas desnudas o vestidas en madera; el entallador, todo el trabajo de la escul- tura decorativa en madera que era necesario para los grandes retablos, y el ensamblador, que tiene por objeto, como su nombre lo indica unir las diversas piezas de madera con los ajustes necesarios."¹²⁵

La escultura decorativa con reminiscencias medioevales, es bastan- te numerosa. Bástenos citar por ahora, la gran cantidad de supervivencias góticas que se ven en el templo de Yecapixtla y en la iglesia franciscana de Cholula."¹²⁶

Por lo que se refiere al capítulo de estatuaria, se conservan algu- nas piezas primitivas. Entre ellas, "las más ingenuas por sus formas , son las grandes estatuas que se conservan en la fachada del templo domi- nicano de Teposcolula, el Cristo del frontón triangular de la iglesia de Ye- capixtla, y las cuatro figuras de cinocéfalo que adornaban, con otras ocho, la fuente del convento franciscano de Tepeaca."¹²⁷

"La manifestación más importante del renacimiento en la escultura colonial, fue la que produjo los grandes retablos de los templos; de éstos sólo se conservan tres (con los deterioros naturales por el tiempo y el a



Lenzo de Tlaxcala (fragmento).

bandono): el de Huejotzingo, Xochimilco y Cuautinchán."128 Nombres como los de "Juan Montañó y Mateo Merodio, escultores; Juan de Entrambas Aguas, Pedro Vázquez y Diego Díaz de Lisboa, canteros; García de Salamanca, Juan Fernández y Juan Rodríguez, entalladores"129, son sólo una nota ya que casi toda esta obra fue anónima.

Tanto en la pintura como en la escultura se muestra el espíritu artístico de los indios y se percibe el sello propio que en ella van poniendo los criollos. En las manifestaciones populares de estas artes, es donde mejor se advierten tales cosas. Muchas y de gran calidad son las muestras que aún perviven de las denominadas "artes Menores: orfebrería, muebles, bordados y tejidos, herrería y cerámica."130

Quizá sea en la orfebrería donde mayormente se encuentra la perfección de la mano indígena. "Algunos documentos demuestran que no era solo el valor intrínseco de los metales el que atraía a los conquistadores, sino que se sintieron asombrados por la belleza de las mismas joyas, y aún ellos mismos ordenaron la manufactura de algunas."131

Resalta asimismo, el espíritu indígena en la imaginería modesta, que se sirvió de la técnica autóctona y empleó a menudo uno de sus materiales -la pasta de caña de maíz-, en la pintura ingenua, sin pretensiones elaborada por los naturales americanos.

Incluso "en la pintura culta, el colorido se distanció paulatinamente del arte pictórico europeo: en la pintura novohispana el colorido es más vistoso y llamativo, que en la hecha allende los mares. Por los colores utilizados, se puede distinguir a la pintura mexicana de la española."132

Por lo que a la ciencia respecta, es obligado mencionar a: "Agustín de Farfán y a Gregorio López. Escribieron sendas obras de medicina, y a Francisco Hernández, que nos ha legado una magnífica Historia Natural de la Nueva España."133

La filosofía siguió afaerrada al estéril cause de la escolástica...

Siglo XVI, siglo que para España y México impuso un sello tajante en su devenir crónico...

"¡Ya va el príncipe más joven, Cuauhtémoc, ya va a entregarse a los españoles! ¡Ya va a entregarse a los dioses!..."134

"Cuauhtémoc echó mano al puñal de Cortés, y le dijo: ¡Ah capitán! ya yo he hecho todo mi poder para defender mi reino, y librarlo de vuestras manos; y pues no ha sido mi fortuna favorable, quitame la vida, que será muy justo, y con esto acabareis el reino mexicano, pues a mi ciudad y vasallos teneis destruidos y muertos..."135

Esta centuria tiene significación especial, porque señaló el primer enfrentamiento directo -con toda su fuerza y poder- del Viejo Mundo con el Nuevo.

"¿A donde vamos?,
¡oh amigos!
Luego ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:
el humo se está levantando;
la niebla se está extendiendo..." 136



Rendición de los
mexicas (Lienzo
de Tlaxcala)

NOTAS AL CAPITULO 2

SEMBLANZA HISTORICO-SOCIAL
DEL
SIGLO XVI

1. Bernal Díaz del Castillo, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, Undécima edición, México, Porrúa, 1976, Capítulo LXXXVIII, págs. 160- 161.
2. Gerardo Decorme, La Obra de los Jesuitas Mexicanos durante la época colonial, 1572 - 1767, "Compendio Histórico", México, Porrúa, 1941, Vol. I, págs. 206 - 207.
3. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., Capítulo Primero, pág. 1
4. Ibidem, Capítulo Primero, pág. 1.
5. José Miranda, España y Nueva España en la Epoca de Felipe II, Tercera edición, México, Porrúa, 1962, pág. 217.
6. Ibidem, pág. 217.
7. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., Capítulo XIX, pág. 32.
8. Jose Miranda, Métodos y Resultados de la Política Indigenista, Segunda edición, México, ECLALSA, 1954, pág. 204.
9. Ibidem, pág. 229.
10. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., Capítulo CLXI, pág. 397.
11. Alfredo Chavero, México a través de los Siglos, México, Ballesca-Espasa, Tomo II, pág. 129.
12. Ibidem, pág. 130.
13. José Miranda, Métodos y ..., pág. 231.
14. Ibidem, pág. 233.
15. Miguel León Portilla, Visión de los Vencidos, Relaciones Indígenas de la Conquista, Séptima edición, México, U N A M, 1976, pág. 168.
16. Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las Cosas de la Nueva España, México, Porrúa, 1956, Vol. I, pág. 325.
17. Ibidem, pág. 325.
18. Ibidem, pág. 326.
19. Ibidem, pág. 327.
20. Alfredo Chavero, op. cit., pág. 135.
21. Ibidem, pág. 167.
22. Ibidem, pág. 170.
23. Jose Miranda, Métodos y ..., pág. 243.
24. Ibidem, pág. 243.
25. Ibidem, pág. 244.
26. Ibidem, pág. 245-246.
27. Ibidem, pág. 247.
28. Ibidem, pág. 253.

29. Ibidem, pág. 253.
30. Ibidem, pág. 253.
31. Ibidem, pág. 249.
32. Ibidem, pág. 250.
33. Ibidem, pág. 252.
34. Ibidem, pág. 252.
35. Ibidem, pág. 255.
36. Ibidem, pág. 255.
37. Ibidem, pág. 256- 257.
38. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., Capítulo CLXXII, pág. 452.
39. José Miranda, Métodos y ..., pág. 257.
40. Ibidem, pág. 257.
41. Angel María Garibay, Historia de la Literatura Náhuatl, México, Porrúa, 1954, Segunda Parte, "El Trauma de la Conquista", pág. 101, Relación de los Informantes de Sahagún, 1585.
42. José Miranda, España y ..., pág. 358.
43. Ibidem, pág. 358.
44. Ibidem, pág. 360.
45. Ibidem, pág. 362.
46. Ibidem, pág. 363.
- Ibidem, pág. 363.
47. Fray Bernardino de Sahagún, op. cit., pág. 427.
48. Ibidem, pág. 428.
49. Ibidem, pág. 429.
50. José Miranda, España y ..., pág. 370.
51. Ibidem, pág. 371.
52. Ibidem, pág. 373.
53. Ibidem, pág. 374.
54. Ibidem, pág. 374.
55. Ibidem, pág. 376.
56. Gerardo Decorme, op. cit., págs. 285-286.
57. Ibidem, pág. 288.
58. Miguel León Portilla, op. cit., pág. XII, Libro X, Década Cuarta, Antonio de Herrera, Cronista Mayor de Felipe II.
59. Gerardo Decorme, op. cit., pág. 288.
60. Sylvanus G. Morley, La civilización Maya, Cuarta reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 265, nota extraída de las Cosas de Yucatán, del Padre Diego de Landa, segundo o bispo de Yucatán, escrita en 1566.
61. Gerardo Decorme, op. cit., pág. 289.
62. Alfredo Chavero, op. cit., pág. 190.
63. Ibidem, pág. 191.
64. Ibidem, pág. 192.
65. Manuel Toussaint, Arte Colonial en México, Primera edición, México, U N A M, 1948, pág. 13. Véase Silvio Zavala, La Utopía de

- Tomás Moro en la Nueva España, México, 1937.
66. Alfredo Chavero, op. cit., pág. 193
67. *Ibidem*, pág. 194.
68. Bernal Díaz del Castillo, op. cit., pág. 29.
69. Fray Bernardino de Sahagún, op. cit., pág. 432.
70. José Miranda, España y ..., pág. 392.
71. *Ibidem*, pág. 393.
72. *Ibidem*, pág. 395.
73. *Ibidem*, pág. 395.
74. *Ibidem*, pág. 398.
75. *Ibidem*, pág. 403.
76. *Ibidem*, pág. 408.
77. Manuel Toussaint, op. cit., pág. 21.
78. *Ibidem*, pág. 31
79. José Miranda, España y ..., pág. 412.
80. Manuel Toussaint, op. cit., pág. 14.
81. José Miranda, España y ..., pág. 414.
82. Manuel Toussaint, op. cit., págs. 14-15.
83. Gerardo Decorme, op. cit., pág. 301.
84. Junta Colombina de México, Lienzo de Tlaxcala, "Antigüedades Mexicanas", México, Junta Colombina de México en el IV Centenario del Descubrimiento de América, Secretaría de Fomento, 1892, pág. 78.
85. José Miranda, España y ..., pág. 422.
86. Gerardo Decorme, op. cit., pág. 303.
87. *Ibidem*, pág. 304.
88. José Miranda, España y ..., pág. 424.
89. *Ibidem*, pág. 424.
90. *Ibidem*, pág. 426.
91. *Ibidem*, pág. 426.
92. *Ibidem*, pág. 427.
93. *Ibidem*, pág. 427.
94. *Ibidem*, pág. 428.
95. *Ibidem*, pág. 429.
96. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI, Segunda edición, México, SepSetentas, 1973, págs. 48 y 52.
97. *Ibidem*, pág. 49.
98. *Ibidem*, pág. 50.
99. *Ibidem*, pág. 49.
100. *Ibidem*, pág. 48.
101. José Miranda, España y ..., pág. 437.
102. *Ibidem*, pág. 438.
103. Manuel Toussaint, op. cit., pág. 70, Memoriales, pág. 91.
104. Sylvanus G. Morley, op. cit., pág. 109, nota extraída de la Relación de las Cosas de Yucatán, del Obispo Landa.

105. José Miranda, España y ..., pág. 438.
106. Fray Bernardino de Sahagún, op. cit., pág. 208.
107. Miguel León Portilla, op. cit., pág. 73. Fernando Alva Ixtlilxóchitl, XIII Relación: "de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica."
108. José Miranda, España y ..., pág. 439.
109. Ibidem, pág. 441.
110. Ibidem, pág. 441.
111. Ibidem, pág. 443.
112. Manuel Toussaint, op. cit., pág. 122. M. T., Arte Mudéjar en América, México, 1946.
113. Ibidem, págs. 79-89.
114. Ibidem, pág. 107.
115. Ibidem, pág. 112.
116. Ibidem, págs. 110-111.
117. Ibidem, pág. 115.
118. José Miranda, op. cit., España y ..., pág. 459.
119. Manuel Toussaint, op. cit., págs. 33-36.
120. Ibidem, pág. 37.
121. Ibidem, pág. 37.
122. Ibidem, págs. 38-39.
123. Ibidem, pág. 129.
124. Ibidem, pág. 45.
125. Ibidem, págs. 47-48.
126. Ibidem, pág. 48.
127. Ibidem, págs. 50-51.
128. Ibidem, pág. 163.
129. Ibidem, pág. 165.
130. Ibidem, págs. 55-75, 171-189.
131. Ibidem, pág. 55.
132. José Miranda, España y ..., pág. 464.
133. Ibidem, pág. 470.
134. Miguel León Portilla, op. cit., pág. 127.
135. Miguel León Portilla, pág. 135, XIII Relación de Alva Ixtlilxóchitl.
136. Angel María Garibay, op. cit., pág. 165.

TEATRO NAHUATL

América en la transición de dos centurias, siglo XV y siglo XVI, aquel ámbito humano que el hombre transformó paulatinamente hasta al canzar el desarrollo pleno de su alta cultura.

De entre la rica y policroma variedad de manifestaciones producto de la creación autóctona del naho, sobresale la vitalidad y riqueza del drama indígena. "Sus orígenes parecen encontrarse en las danzas religiosas y guerreras, de las cuales guardan memoria múltiples códices. Frecuentes eran las fiestas en que se efectuaban los mitotes, que los primeros españoles llamaron areitos."¹



Danza de los Cuauhtli y los Ocelotli

En un principio estas danzas tenían un carácter pantomímico, con el transcurrir del tiempo se transformaron en farsas representativas, precursoras de una comedia que no llegó a desarrollarse y cuya posibilidad quedó definitivamente perdida al efectuarse la conquista española."²

Sin embargo, antes de entrar en el espléndido teatro náhuatl es pertinente mencionar otros dramas americanos que florecieron simultáneamente a éste.

"El teatro guaraní, en el Paraguay, tiene una larga y complicada

historia. No obstante, nos faltan textos antiguos, ya sean manuscritos o impresos, para ahondar en su contenido y proyección."³ "Renació como parte de los esfuerzos misioneros de los jesuitas en el siglo XVIII. Algunas de las producciones conocidas de entonces son: La Tentación de San Ignacio, que todavía hoy existen noticias de que se representaba en pleno siglo XIX; La Creación del Mundo, una obra de franciscanos, que también era representada por el año de 1870."⁴

"La comedia en lengua tupí del Brasil floreció en el siglo XVI. Parece haber sido frecuente el drama misional trilingüe: tupí, portugués y castellano. En esta modalidad aparece el Auto representado, Na Festa de São Lourenço."⁵

"A principios de este siglo los aymara de Bolivia representaban la conquista española y hacían aparecer como protagonistas a los emperadores Huáscar y Atahualpa."⁶

"Es de sospecharse que en el área que había comprendido el antiguo imperio incaico, el teatro quechua haya tenido una importancia parecida a la que tuvo en México en lengua náhuatl durante la época de la evangelización, aunque de nuevo faltan datos y textos. Tal vez las obras quechuas cristianas más citadas sean: El Hijo Pródigo y Yauri Tito Inca, el pobre más rico (piezas que se cree proceden del siglo XVI)."⁷

"Por el año de 1559 los jesuitas del Perú montaron La Historia Alegórica del Anticristo y el Juicio Final. No consta que haya aparecido en quechua, pero juzgando la importancia que tuvo el tema en la evangelización de los nahuas, no parece improbable que las líneas se hayan recitado en lengua aborígen."⁸ El aparato del drama tuvo un aspecto notable...

"Para representar más a lo propio la resurrección de los muertos, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas gentílicas diseminadas por los alrededores de la ciudad muchas osamentas, y aun cadáveres de indígenas, enteros y secos, lo cual fue causa de gran espanto en quienes se hallaron presentes a dicho paso escénico."⁹

"En quechua boliviano se montaron en Potosí por el año de 1555 cuatro comedias; se escenificaron: 1) El Origen de los Monarcas Incas, 2) Las Hazñas de Huayna Capac, 3) Las Tragedias de Cusi Guáscar, y 4) La Conquista Española."¹⁰

Centroamérica nos ofrece en el panorama teatral sus danzas dialogadas, algunas de las cuales tienen raíces en la época precolonial, otras en el drama colonial religioso.

"Probablemente de origen náhuatl o pipil es la danza dialogada panameña, Los Montezumas. De Nicaragua proviene el Güegüence (viejito) o Macho Ratón, comedia picaresca en náhuatl o pipil."¹¹

"La República del Salvador ha producido una copiosa serie de danzas dialogadas en pipil: La Pastorela de Nahuizalco (representada todavía en 1933), en la que diez pastores y dos bufones iban a Belén a visitar a Tonantzin (María) y al Niño Xúlut (Jesús). Otra representación en pipil

se llama El Baile de Cujtan-Cuyámet, la caza del tunco del monte o jaba-lí." ¹²

"De Guatemala

la un drama-ballet dialogado en wiché que es extraordinario, ya que sus raíces indudablemente se extienden al pasado prehispánico; el Rabinal Achí, o el Varón de Rabinal. Descubierto en 1855-1856 en el pueblo de Rabinal, Baja Verapaz, por el abate Brasseur de Bourboug, fue publicado por

el mismo investigador por primera vez en 1862. Dico que es un verdadero drama histórico, acompañado de danzas y música, y elogia vivamente la elegancia del estilo." ¹³

La obra encontrada el siglo pasado, de ningún modo puede considerarse como la original precortesiana, no obstante, es un importantísimo testimonio de la cultura maya que ha llegado hasta nuestros días.

En la Nueva España también floreció el drama indígena no náhuatl. Los mayas de Yucatán por ejemplo:

"Tenían y tienen farsantes que representan fábulas y historias, que tengo por cierto sería bien quitárselas por lo menos las ve tiduras con que representan, porque según parece son como las de sus sacerdotes gentiles... Son graciosos en sus motes y chistes que dicen a sus mayores y jueces, si son rigurosos, ambiciosos, avarientos, representando los sucesos que con ellos les pasan y aún lo que ven a su ministro doctrinero, lo dicen delante de él y a veces con una sola palabra. Pero quien los hubiere de entender necesita ser gran lengua y estar muy atento. Son mas peligrosas éstas cuando se hacen de noche en sus casas porque sabe Dios lo que allí pasa, y por lo menos muchas paran en borracheras. Llaman a estos farsantes Balzam, y por metáfora con este nombre al que es decididor y chocarrero, y remedan en sus representaciones a los pájaros..." ¹⁴

El Diccionario de Motul proporciona datos sobre algunos sainetes en maya, escenificados hacia finales del siglo XVI: "EL Escabel del Cielo,



Música de los Güegüences

El Vendedor de Pavos Silvestres, El Vendedor de Ollas, El que Vende Chiles, El que Carga (o gobierna) la Sierra Alta, El que Vende Enredos, el Cultivador de Cacao,¹⁵ y otros.

La invasión y Conquista Española era representada en maya en la península de Yucatán.

En la vasta región zapoteca de Oaxaca tanto los frailes dominicos como los indígenas, compusieron y escenificaron toda una serie de obras que parecen haber desaparecido totalmente, (ya que el zapoteco no es sólo una lengua, sino un conjunto de lenguas y dialectos, sería interesante saber como los frailes lograron adaptar el texto de cada obra a las distintas regiones lingüísticas).

Dos autores en lengua zapoteca de la segunda mitad del siglo XVI que han llegado hasta nosotros son: "Vicente de Villanueva y Alonso de la Anunciación. El bibliógrafo Beristáin y Souza confirma la noticia dada por Burgoa: Fray Vicente de Villanueva fue el autor de dos series de Autos, Los Misterios del Rosario, en verso dramático zapoteco y los Dramas y Autos de los Principales Misterios de la Fe Cristiana, en verso zapoteco."¹⁶

No es posible saber si Fray Vicente logró una composición bella, pero el haber escrito versos en zapoteco en cuartetos, haber entrenado a los actores y cantores, haber combinado los versos con la música, luchar con la orquestación, ha de haber constituido todo un evento en la historia de la musicología.

"Sus feligreses eran aficionados a las representaciones y con este cebo después de la Pascua de las Flores, dispuso el piadoso padre, ponerles en modo de comedia, el sacrosanto misterio del Cuerpo de Cristo Nuestro Bien Sacramentado, con las figuras de la Sagrada Escritura, que explicasen más claros sus efectos. Repartió papeles a los indígenas más capaces, para que los estudiasen, y con los ensayos, corrió tanto la voz, que solicitó aún de muy lejos oyentes."¹⁷

Volviendo la vista al México Prehispánico, varios historiadores y antropólogos han discutido el tema de un arte dramático entre los aztecas y otros grupos precolombinos. "Tradicionalmente el Occidente ha considerado que una obra teatral se compone de 1) un diálogo entre dos o más actores, 2) realizado en un escenario ad hoc, y 3) con un argumento, conflicto o acción que se resolverá de alguna manera en la escena final. Pero en el mismo Occidente han existido piezas que no fueron escritas conforme a una definición como ésta."¹⁸

"El Quem Quaeritis una de las primeras obras medievales, consta de tres líneas, exactamente veintidós palabras cantadas en latín. Si se busca esta obra en latín, en una enciclopedia del teatro, la encontraremos bajo el título de Drama Litúrgico."¹⁹

"En nuestro siglo han abundado obras no convencionales, limitadas a un monólogo, o a la discusión de una idea, sin acción, ni argumento, ni desenlace en el sentido tradicional. No obstante, todas estas representa

ciones llevan el nombre de drama ."20

En el sentido más amplio, el diálogo más rudimentario, o danza, o canto dialogado, puede ser clasificado como drama. Cuatro casos de teatro no occidental, los primeros dos provenientes de culturas primitivas del Nuevo Mundo, son una clara muestra del teatro en el sentido más flexible de la palabra:

- 1) "En el siglo XIX los indios gallineros de la Alta California bailaban una danza acompañada de canto y pantomima. En la primera parte participaban varios danzantes. Luego aparecía un cobarde con una lanza en la mano, fingía atacar a una mujer. Después de muchos movimientos y acciones la hería y ella simulaba caer muerta.
- 2) Herskovits presenció un drama rudimentario bailado y cantado por los descendientes de esclavos negros en Paramaribo, Guayana Holandesa. Los danzantes representaban una escena de la época de la esclavitud. Dice Herskovits: la participación en el drama en sociedades no - alfabetas puede variar desde la participación completa hasta la actuación de actores entrenados y especializados, ante espectadores cuyo único papel es el de ver y gozar. Difieren de nuestras representaciones solo en que no son actuadas dentro de un teatro. Podemos contrastar los ritos de iniciación de los aborígenes australianos (que pueden ser presenciados solo por los candidatos y por los ya iniciados, con todos como partícipes) con las complicadas danzas dialogadas de Bali, con sus actores preparados y profesionales.
- 3) Los orígenes del teatro clásico chino datan de la dinastía yüan (1280-1368 d. C.). Aunque los espectáculos varían desde farsas de un acto hasta dramas de sesenta, es un teatro altamente convencional. Sus máscaras y maquillaje, su prosa, versos rituales, cantos y pasajes líricos larguísimos (todo siempre acompañado de la orquesta), su acción, frecuentemente pantomímica, y su escasa escenificación, todo está ordenado por reglas y convenciones de una rigidez desconocida en el teatro europeo.
- 4) El drama Noh o Nō japonés, ya formado para el siglo XIV, es otro caso de un teatro radicalmente diferente al occidental. La estética, el arte, es su tema principal. Según Zeami, el historiador japonés más importante en este campo, tiene dos fines; el primero es el de introducir al espectador en un mundo de quietud... de belleza aristocrática. El segundo es el de hacerlo entrar en un estado mental sublime con una sensación de grandeza, exaltación y éxtasis."21
"No es inverosímil que en todas las culturas haya surgido alguna forma de teatro, en el sentido más amplio del vocablo."22

Los antiguos mexicanos no fueron la excepción. "En todas las fiestas aztecas abundaba el sentido dramático, no sólo en las ceremonias -procesiones, cantos, danzas, trajes y escenificaciones- sino también en su contenido emotivo."23

Un ejemplo tomado de la Historia de las Indias, del dominico Diego Durán: el dios Quetzalcóatl, divinidad de los mercaderes y de los cholultecas, era recordado todos los años en una soberbia y costosa fiesta. Cuarenta días antes del día principal, los mercaderes compraban un esclavo para que representara a Quetzalcóatl durante esos cuarenta días. Termina que ser ...

"sano de pies y manos, sin mácula ni señal alguna, que ni fuese tuer ni con una nube en los ojos, ni cojo ni manco, ni contrahecho, no la gañoso, ni baboso, ni desdentado, no había de tener señal ninguna de que hubiese sido descalabrado, ni señal de divieso, nide bubas, ni de lamparones. En fin, que fuese limpio de toda mácula."²⁴

El protagonista del drama, por tanto, tenía que encarnar en lo posible, todas las cualidades físicas que admiraban y que debía tener el Apolo azteca que moriría en la representación.

No se sabe que canciones puedan haber cantado, tal vez trataban de temas conectados con la Historia de Quetzalcóatl o de su propio papel como representante del dios. Una cosa sin embargo, es segura: la vida y muerte de Quetzalcóatl no era un drama mudo.

Todos los elementos esenciales del teatro estaban presentes en este espectáculo: "actores (Quetzalcóatl y los sacerdotes), espectadores partícipes (la gente del pueblo), escenario (el templo y la calle), un tema (la ruta del hombre que va de la vida placentera hacia la muerte), todo acompañado de diálogos, canto y baile!"²⁵

Las crónicas no sólo tratan de los grandes espectáculos rituales, también describen obras que Horcasitas denomina, farsas o dramas populares.

"Fray Diego Durán nos da noticias abundantes sobre farsas, entremeses precristianos aunque no transcribe ningún texto. Los datos que aporta son de primera importancia, pero hay que recordar que Durán escribió su crónica casi dos generaciones después de la conquista, cuando la clase dirigente indígena -nobles, sacerdotes, guerreros y sabios- junto con los poetas, actores y representantes de obras ceremoniales, habían desaparecido de los templos y palacios."²⁶

Si había existido un teatro azteca bien definido, ya había desaparecido para la época de Durán. Pero a ese misionero le tocó todavía presentar algunas farsas precolombinas, y tal vez fragmentos de dramas rituales.



Quetzalcóatl.

les que para su tiempo habían perdido su carácter sagrado.

"Fray Diego y otros cronistas utilizan la palabra farsa repetidamente al referirse a las representaciones indígenas. En nuestro siglo este vocablo se prestaría a una mala interpretación, se podría pensar que se trata de una mojiganga. La palabra no obstante, quería decir otra cosa en el siglo XVI, significaba drama."²⁷

Fernández de Moratín, en su catálogo del teatro español, copia los nombres de numerosas obras dramáticas medievales y renacentistas que llevan el nombre de farsa.

Entre las farsas en náhuatl que cita Durán, hay un pasaje curioso, nos indica que las utilizaban con fines mágicos. Cuando Moctezuma II mandó desprender un gran pedazo de roca para mandarlo tallar después, en vió representantes para que con sus palabras hechizaran la piedra y aseguraban el éxito de la empresa...

"Mandó ... que fuesen chocarreros y representantes que viniesen haciendo entremeses y chocarrerías y truhanerías delante de la piedra... los cantores empezaron a cantar cantares placenteros y regocijados, y los truhanes y representantes, sus entremeses y farsas y hacer muchas truhanerías que movían a risa y contento."²⁸

Por el pasaje antes citado, los representantes parecen haber sido profesionales al servicio del estado. Don Angel María Garibay indica que la adiestración en el canto y en el baile eran una institución oficial:

"En todas las ciudades, había junto a los templos unas casas grandes... a las cuales llamaban Cuicacalli, que quiere decir casas de canto, donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas..."²⁹

"El sitio de esta casa de la música y el canto en México era en lo que hoy día ocupa el llamado Portal de Mercaderes, ya denominado así cuando Durán escribía."³⁰

Entre los datos sobre representaciones precortesianas que se consideran de importancia está la descripción que en su Historia Natural y Moral de las Indias, hace el padre José de Acosta, al hablar de una fiesta en el templo de Quetzalcóatl, en Cholula.

"Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para



Música, Códice Mendocino

lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la policía posible, cercándolo todo de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos... lo cual concluido hacían un mitote o baile con todos esos personajes, y se concluía la fiesta; y esto acostumbraban hacer en las principales fiestas."³¹

Estos párrafos unidos a las palabras de Don Alfredo Chavero en el primer tomo de México a través de los Siglos, al hablar de un baile con a derez de rosas que hacían los mexicanos en la fiesta de Xochiquetzalli, demuestran que estas representaciones eran muy apreciadas y gustaban de repetirlas en varias solemnidades religiosas.

Tanto en las obras de Garibay, como en las de León Portilla se ha de mostrado que en algunas colecciones de poemas de tipo prehispánico en náhuatl, como en los Cantares Mexicanos, se encuentran entremezclados los textos de representaciones precortesianas.

Según León Portilla, los dramas y sus textos se pueden dividir en cuatro categorías:

- 1) "Las más antiguas formas de representación en las fiestas religiosas nahuas. Como ejemplo, el autor da un himno entonado en la fiesta de Tláloc, dialogado entre varios personajes, entre los cuales están el dios mismo y el coro.
- 2) Varias formas de actuación cómica y de divertimento en el mundo náhuatl. Copia León Portilla las palabras de un bufón que representa a varias aves.
- 3) La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas. Aparece como ejemplo un diálogo cantado que trata de la huida de Tula.
- 4) Representaciones de un tema relacionado con problemas de la vida social y familiar. Nos presenta el texto de una comedia corta pero importante. Se escuchan seis voces: las de dos alegradoras o mujeres de placer, la de la madre de una de ellas, las de dos alegradoras arrepentidas, y la de un joven llamado Ahuítzotl."³²



Diosa Xochiquetzal.

El campo que ha explorado y clasificado León Portilla nos puede dar aún sorpresas. En las colecciones de cantares antiguos en náhuatl, en las crónicas, en las historias del siglo XVI que tratan mitología y de eventos semi-históricos de la época prehispánica, como los "Anales de Cuauh-titlán, La Leyenda de los Soles, en Tezozómoc, y en la enorme obra de Sahagún en náhuatl, se encuentran datos y textos del drama precortesiano náhuatl".³³, hoy día solo conocido en parte.

Con sólo estas notas y muchas otras más que se omitieron, queda plenamente comprobada la literatura de un género dramático. En ella se advierte ya, "el desdoblamiento de toda cultura: el tema grave y solemne, con asuntos divinos y heroicos, y el tema más humano, riénte y ligero, con ribetes de chocarrerías y aire truhanesco. Es decir, las mismas bases que dieron en Grecia y en la India origen a la doble manifestación: la composición teatral trágica y la composición teatral cómica. En América antes de florecer en plenitud, sucumbieron a la conquista."³⁴



Fiesta del Nahui - Ollín esculpida en el huéhuatl de Malinalco.

NOTAS AL CAPITULO 2

TEATRO NAHUATL

1. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI, Segunda edición, México, Biblioteca SEP, Sepsetentas, 1973, pág. 17.
2. Ibidem, pág. 17.
3. Fernando Horcasitas, El Teatro Náhuatl, Epocas Novohispana y Moderna, Primera edición, México, U N A M, 1974, pág. 22.
4. Ibidem, pág. 22.
5. Ibidem, pág. 22.
6. Ibidem, pág. 23.
7. Mariano Picón Salas, De la Conquista a la Independencia, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, págs. 99-100.
8. José Juan Arrom, El Teatro de Hispanoamérica en la Epoca Colonial, "Anuario Bibliográfico", La Habana, 1956, pág. 54.
9. Ibidem, pág. 54.
10. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 23.
11. Ibidem, pág. 24.
12. Ibidem, pág. 24-25.
13. Luis Cardoza y Aragón, El Varón de Rabinal, Georges Raynaud en "Anales de la Sociedad de Geografía e Historia", Año V, T. VI, núms. 3 y 4, marzo y junio de 1930, Guatemala, pág. 63.
14. Fray Diego López de Corgolludo, Historia de Yucatán, México, Academia Literaria, 1957, Vol. I, pág. 187.
15. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 26.
16. Ibidem, pág. 27.
17. Fray Francisco de Burgoa, Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo ártico de la América, y nueva iglesia, de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta Provincia de Antequera, Valle de Oaxaca, México, Archivo General de la Nación, XXV/XXVI, 1934, Vol. II, págs. 3-4.
18. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 33.
19. Ibidem, pág. 34.
20. Ibidem, pág. 34.
21. Ibidem, pág. 34-36.
22. Ibidem, pág. 36.
23. Ibidem, pág. 36.
24. Fray Diego Durán, Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme, México, Porrúa, 1967, Vol. I, pág. 63.
25. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 38.
26. Ibidem, pág. 38.

27. Ibidem, pág. 38.
28. Fray Diego Durán, op. cit., Vol. II, pág. 486.
29. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 17.
30. Ibidem, pág. 17.
31. José de Acosta, Historia Natural y Moral de las Indias, Madrid, 1894.
32. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 45.
33. Ibidem, pág. 45.
34. Angel María Caribay, Historia de la Literatura Náhuatl, México, Porrúa, 1954, Primera Parte, "Etapa Autónoma: de 1430 a 1521." México, Porrúa, 1953, págs. 337-341.

CORRAL EN ESPAÑA

ORIGENES

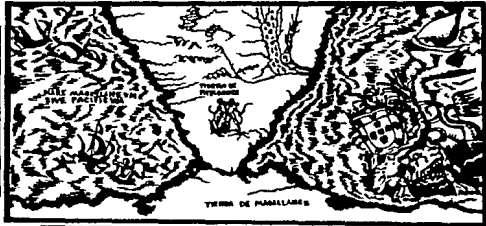
ESTRUCTURA ESCENOGRÁFICA

DESARROLLO Y PRODUCCIONES EN EL SIGLO XVI

CORRAL EN ESPAÑA

Para comprender y evaluar el género teatral que trajeron los españoles a México, será indispensable examinar de manera sucinta, los orígenes del teatro medieval en Europa y el estado en que se hallaba el teatro hispano en el momento del descubrimiento y la conquista de América.

Fragmento de un mapa del siglo XVI, con detalles de las exploraciones españolas.



El teatro español es el antecesor inmediato del nuestro ya que, a pesar de las adaptaciones y modificaciones que el medio físico y cultural le impuso, es innegable que las representaciones novohispánicas del siglo XVI tuvieron su génesis tanto en el drama náhuatl, como en las obras religiosas y profanas del teatro hispano.

"Reconocido por investigadores y tratadistas, es que el teatro español nace y se desenvuelve en la Edad Media al Amparo de la religión y como una prolongación del culto católico. La fecha de aparición de este primitivo teatro es imposible darla."¹

"En el siglo X cuando comenzaba a surgir un teatro rudimentario en otras partes de Europa, la Península Ibérica estaba casi totalmente dominada por los musulmanes. Por ello los datos sobre los orígenes del drama litúrgico en la región franco-germana son más abundantes que los que provienen de España."²

"El drama medieval nació con la interpolación en la misa. Por el siglo X, ésta comenzó a verse interrumpida de vez en cuando por diálogos cortos cantados en latín y sin acción, las antífonas. Eran totalmente primitivos, pero en ellos estaban las semillas que germinarían hasta dar como frutos el teatro medieval, el renacentista, el moderno, y entre to dos estos, el que da tema a esta tesis."³

El Quem Quæritis es un claro ejemplo de lo anterior, un diálogo integrado a la misa, en el que no tomaba parte el pueblo: era cantado por los sacerdotes, acólitos y el coro.

"Angeles: Quem quaeritis in sepulchrum,
o Christicolae?

Tres Marias: Iesum Nazarenum
crucifixum, o caelicolae.

Angeles: Non et hic; surrexit si
cut predixit. Ite nuntiate quia
surrexit de sepulchro.

Sacerdote: Resurrexi et adhuc -
tecum sum, alleluia: posuiste
super me manum tuam, alleluia.
Domine, probastime, et cogno
visti sessionem meam et resu
rrectionem meam."⁴

Estaba todavía lejana la época en que se introdujeran la acción, las actitudes dramáticas, los trajes especiales y los escenarios.

"En Europa con el transcurrir del tiempo aparecieron nuevas improvisaciones a los textos bíblicos y algunas de éstas eran recitadas en parte en lengua vernácula... Es importante notar que para el siglo XII los actores o cantantes ya no eran estáticos; el canto era acompañado por gestos y movimientos."⁵

Entre los temas tratados El Juicio Final, era de los predilectos del teatro medieval. Pruebas de su popularidad perduran esculpidas en piedra en varias de las portadas de las catedrales europeas.

"Para el siglo XVI el drama se había secularizado en Europa. Pasó de los claustros conventuales y catedralicios a la plaza pública, con la consiguiente decadencia del latín por una parte y por la otra, el ascenso de las lenguas vernáculas."⁶

"Las piezas escritas en romance se difunden y evolucionan rápidamente hasta formar dos series o ciclos de representaciones, conservando aún mucho de su original carácter litúrgico: el ciclo de la Navidad con la Adoración de los Reyes Magos, y el ciclo de Pascua, al que pertenecían como antecedentes los diversos actos de la Pasión, Resurrección, Los Discípulos de Emaús, llamado en algunas partes, Los Viajeros."⁷

"En otro nivel al teatro religioso fue creciendo el teatro profano, cuyas primeras manifestaciones fueron juegos de burlas y farsa satíricas, al parecer con frecuencia obscenas, carácter repetitivo en teatros primitivos de diversos pueblos."⁸

Después de los medievales dramas litúrgicos y semilitúrgicos, el



Página de un Antifonario del siglo XVI.

género evoluciona con bastante lentitud, hasta llegar a las representaciones morales, comedias y tragicomedias alegóricas, que con el nombre de moralidades y misterios, florecieron y desaparecieron bastante pronto en Inglaterra y en Francia. Mientras que en España se modifican dando origen al Auto Sacramental.

"Los autos sacramentales en su forma definitiva, eran piezas dramáticas en que se desenvolvía una tesis en alabanza del sacramento de la eucaristía. Se representaban especialmente en la festividad de Corpus Christi, revestidas de la mayor solemnidad. En ocasiones, en presencia de personas reales o de las cortes de los virreyes en los dominios de las Indias."⁹

Habiendo planteado de manera general los orígenes del teatro en la Europa medieval, vuelvo ahora al caso de la Península Ibérica.

"Entre los siglos XI y XIV se van extendiendo los reinos católicos hacia el sur en su cruzada por conquistar los señoríos islámicos. Surgen nuevas villas y ciudades opulentas, florecen los gremios y el comercio, se fundan conventos, colegios y universidades, se construyen las grandes catedrales góticas, y el teatro litúrgico castellano incipiente se fortalece."¹⁰

"En el oriente de la península el movimiento dramático tuvo gran auge durante la Edad Media. En Alicante, Valencia y Cataluña florecieron ciclos de dramas parecidos a los alemanes, ingleses y franceses."¹¹

"Sin duda fue abundante la producción dramática medieval en la Iberia oriental. Cuando estudiamos sin embargo, los orígenes del drama en lengua castellana, nos encontramos con un misterio: la ausencia casi total de textos y aún de citas sobre obras específicas. Existe una excepción: el Auto de los Reyes Magos."¹²

"El Auto de los Reyes Magos probablemente es una traducción al castellano de alguna versión francesa, posiblemente derivada de Gascuña."¹³

"Después del Auto de los Reyes Magos existe una laguna casi increíble en la trayectoria del teatro castellano. Suponiendo que el Auto haya sido escrito entre 1150 y 1200, quedan tres siglos de los cuales no ha sobrevivido ningún texto de tipo religioso popular."¹⁴

Entre el Auto de los Reyes Magos y el teatro renacentista de fines del siglo XV casi no hay una página escrita de un teatro que seguramente existió, y que servirá de base para que haya una posterior integración con las representaciones mexicanas de la conquista.

"Es difícil llegar a una solución exacta del problema, pero parece probable que los textos no fueron escritos, sino memorizados y transmitidos oralmente de generación en generación. Situación que ocurrió nuevamente en el México Colonial, lo cual explica en parte nuestra carencia de textos."¹⁵

"Existen noticias de dramas en castellano que datan del siglo XV, uno del siglo XIV, pero no son del tipo que habrían de traer los franciscanos a la Nueva España. Son obras de tipo cortesano, la mayoría no anónimas."¹⁶ Algunos ejemplos tomados de la lista de Fernández de Moratín:

- . Año de 1414. El Marqués de Villena. Comedia alegórica representada al rey Don Fernando de Aragón.
- . Año de 1470. Rodrigo de Cota. Diálogo entre el amor y un viejo.
- . Año de 1492. Juan de la Encina. Egloga representada en la noche de Navidad.
- . Año de 1495. Juan de la Encina. Egloga representada en recuesta de unos amores, a donde se introduce una pastorcilla llamada Pascuala.

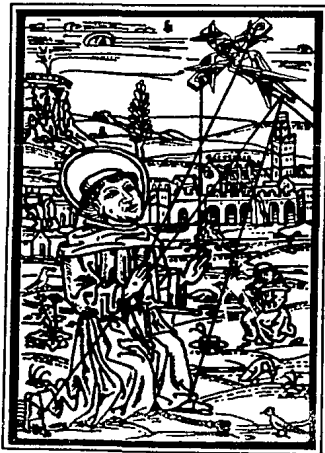
Sería inútil seguir copiando la lista. El drama castellano iba entrando en una nueva etapa. Habiéndose desprendido primero de la misa y luego de las representaciones populacheras medievales, nació el teatro clásico español. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón, son representantes del siglo de oro español, con valor universal.

Sin embargo, dejaremos hasta aquí nuestro comentario, ya que el Teatro Clásico Español, es pariente lejano de las representaciones que traerían los franciscanos a México en el siglo XVI.

El teatro en tanto género literario se desarrollaba. Esta transformación requería de un espacio cuyo fin específico, fuera el contener en un sólo recinto tanto al espectador que disfrutara de la obra, como a los actores que la representaran.

Si bien, para el año 900 se había borrado casi toda la memoria del teatro grecorromano en Europa occidental -ya que el cristianismo se había opuesto a él y había logrado su desaparición. Es irónico pues, que aquel que había luchado contra toda una escuela dramática, es tuviera destinado por medio de su liturgia, a engendrar una nueva forma de teatro, con elementos de la destruida escuela pagana.

El teatro en tanto espacio tuvo a la catedral y al claustro monacal como recinto primero, ligado a la representación religiosa. El recinto para la exigua producción profana fue la plaza pública.



San Francisco y franciscanos en un grabado del siglo XVI.

Al hacerse más complejas, las antes sencillas tramas; al desenvolverse en un intersticio de tiempo cada vez más prolongado, las representaciones; al aparecer comediógrafos y comediantes preparados expresos en el arte histriónico; al requerir el público cada vez más numeroso, un sitio resguardado del duro sol o la copiosa lluvia; un sitio en que sin moles tas interrupciones, pudiesen apreciar una pieza teatral mejor ensamblada, apareció el Corral.

Las producciones de los autores en la España de la primera mitad del siglo XVI, eran representadas generalmente por ellos mismos, como en el caso de "Lope de Rueda" que además de componer sus sainetes, entremeses y pasos, encabezaba una reducida compañía que los escenificaba con ayuda de un vestuario y un decorado de tal manera escaso que, al decir de Cervantes, "cabía todo en un misero costal."¹⁷

Estos grupos histriónicos al viajar de una ciudad a otra en sus viejos carromatos, hubieron de alquilar cobertizos no sólo para guardar su viejo transporte, sino con una nueva y revolucionaria idea: acondicionar un sitio para sus representaciones alquilándolo, y cobrando módicas tarifas. Que no sólo servirían para cubrir el alquiler del local, sino que también les reembolsarían unas ganancias a los propios comediantes.

Estos cobertizos se llamaron Corrales porque en efecto, lo eran o lo habían sido hasta el momento de semiadaptarse para los espectáculos teatrales.

Emilio Carilla nos describe el Corral, como un espacio abierto y despejado, al fondo de una casa que lo tuviera. Se le quitaban los cobertizos que solía haber para caballerías y otros animales domésticos y, en cambio se instalaba un tablado que servía de escenario y frente a él se ponían varias filas de bancos de madera, más o menos hasta la mitad de aquel corral.

La mitad restante quedaba sin argallo pero separada de la primera por unos maderos o trancas, como de vara y media de alto, que mucho más tarde solía llamarse el degolladero, porque los espectadores que se encontraban más cercanos a los maderos, recargaban sus cabezas en ellos hasta el cuello. Por lo que parecían degollos, como los ejecutados en patíbulo.



Compañía de Cómicos
viajando por Castilla.
Tomado de un grabado
anónimo del siglo XVI

A esta porción del patio correspondían los espectadores de rango inferior. A causa del tumulto que producían, como descarga de mosquete se le denominaba, de mosqueteros. Las localidades destinadas a personajes de mayor linaje eran los aposentos, que podían ser exteriores o interiores. Eran cuartos o habitaciones, de la propia casa y a veces de las contiguas (en cuyo caso el dueño del Corral debería alquilarlas o tener los arreglos pertinentes con los respectivos dueños).

Las ventanas de las casas se abrían al Corral y por lo tanto, venían a ser como los palcos desde los cuales se presenciaba el espectáculo. Los ocupantes de estas localidades podían quedar aislados del resto del público, por efecto de las celosías que cubrían los ventanales.

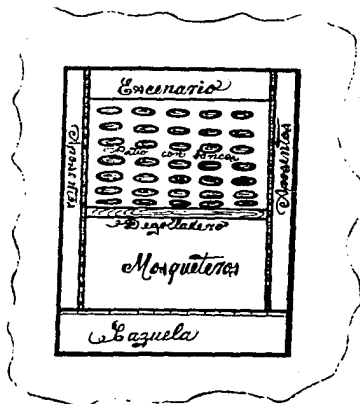
A la misma altura de los aposentos, pero en el extremo opuesto al escenario y frente a él, se encontraba la cazuela, que era como un gran palco corrido, reservado exclusivamente a las mujeres (su presencia estaba prohibida abajo, en el patio). Con esto quedaba delimitado el espacio para uno y otro sexo.

Tanto los aposentos como la cazuela tenían su techumbre de teja, como era usual en Madrid. En cuanto al mosquete y a las bancas, que ocupaban el patio, se les amparaba con un gran telón de anejo, que se corría cuando quemaba el sol. Si llovía mucho lo más frecuente era suspender el espectáculo. En los Corrales se efectuaban las representaciones de día y a plena luz. Solían comenzar a las dos de la tarde en invierno y a las tres en verano. En realidad este horario se estableció cuando ya existía reglamentación al respecto.¹⁸

Parece que los Corrales de España eran similares a los teatros ingleses de la época de Isabel I, en cuanto a la distribución general y sus escenarios.

"No tenían proscenio; para los actores había una plataforma larga y estrecha, sin telón delante, pero provista de telones al fondo, de modo que cuando era necesario podía cubrirse o descubrirse una especie de escenario interior."²⁰

"En los lados cortinas, que podían correrse a uno u otro lado, a fin de descubrir algo hacia lo cual pudieran dirigirse los personajes de una comedia."²¹ "Parece que había una clase de decorado, por ejemplo árboles pintados sobre cartón o tela. Pero la mayor parte de los cambios de una escena tenían lugar, como en el Globe de Londres, haciendo salir del



Croquis de un Corral del siglo XVI.



Reconstrucción del Teatro Ica
belino de los siglos XV y XVI.¹⁹



Escenario del Globo de Lon
dres, tomado de un grabado
del siglo XVI.

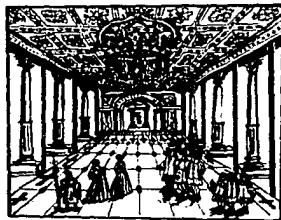
escenario a unos actores por una puerta e introduciendo por otra a los restantes, después de un breve intervalo en que el escenario quedaba vacío. El diálogo de índole descriptiva, facilitaba esta operación.

Lope de Vega decía al respecto de la complejidad en la escenografía: "el verdadero espíritu del teatro comenzó a evaporarse, cuando los autores se sirvieron de la tramoya.

Los poetas se sirven de los carpinteros y los oyentes de sus ojos."²³

"Ya en el siglo XVI un teatro en varios aspectos más literario, más renacentista, empieza a cobrar importancia con Bartolomé de Torres Naharro, extremeño que vivió largos años en Roma y en Nápoles."²⁴

"Sus comedias: La Tinelería, La Serafina, La Soldadesca, La Trofea, etc., escritas en verso, divididas en cinco jornadas, estaban precedidas del introito y el argumento que explicaba al público el asunto y trama de la comedia por boca de un rústico, el bobo del teatro de todo el siglo XVI."²⁵



Compleja escenografía para una obra de Calderón de la Barca.

"Este introito , llevado a España, se convierte en la loa que usaron todos los autores que siguieron a Naharro."²⁶

El auge alcanzado por las representaciones , trajo la difusión del oficio de comediante . Aquellos cómicos profesionales se reunían en grupos más o menos numerosos y representaban obras ajenas . "En sus repertorios se incluían tragicomedias, églogas, diálogos, pasos, autos, entremeses y otras tantas denominaciones para las piezas teatrales de entonces."²⁷

Los nombres de aquellos grupos eran del todo pintorescos . Se diferenciaban por el número de sus componentes, según Agustín Rojas , las había de ocho clases que eran: el bululú, el ñaque, la gargarilla, el cambaleo, la garnacha, la boxiganga, la farándula y la compañía . Esta última era de la clase más alta e importante pues contaba de diez y seis actores y catorce figurantes, con un repertorio de cincuenta comedias estudiadas aproximadamente .

A mediados del siglo XVI existían ya varias rudimentarias compañías con repertorios más o menos variados, en los que parece que predominaban las piezas de gusto italianizante . Lo cual no es de extrañar si se recuerda que era entonces el gran siglo del Renacimiento, en el que la influencia italiana fue decisiva, sobre todo en materia artística.²⁸

Tanto España como Italia mantuvieron continuas relaciones militares y culturales a lo largo del siglo XVI .

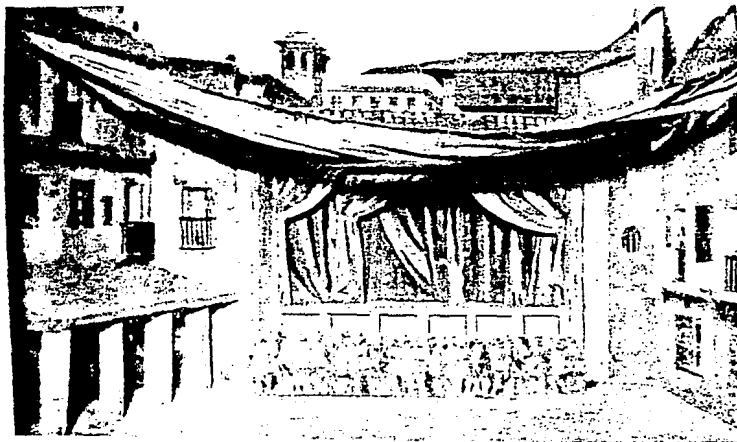
Según Emilio Carilla, en Madrid la primera representación en un Corral la dió la compañía del comediante Alonso Velázquez, el 5 de marzo de 1568 . "Compañías como las de Granados, Salcedo, Rivas, Quiroz, Gálvez, Balbín, Osorio, Cisneros, Saldaña, Velázquez y la del italiano Ganas, se presentaron en dos de los más antiguos y afamados Corrales españoles, el Corral de la Cruz y el Corral de la Pacheca."²⁹

La historia de estos Corrales se remonta hasta 1561, momento en que Felipe II traslada su corte a Madrid . Alojados en definitiva allí, el rey decide otorgar recursos a las Hermandades de la Sagrada Pasión y de la Soledad, a fin de que los destinen a obras pías . Una de estas obras fue la de arrendar Corrales o patios traseros de las casas , para organizar en ellos representaciones teatrales .

"La Hermandad de la Sagrada Pasión instaló tres : uno en la calle de Sol, llamado de Burguillos; y dos en la calle del Príncipe, uno denominado precisamente con tal nombre y el otro Isabela Pacheco, mejor conocido como el Corral de la Pacheca."³⁰

"La Hermandad de la Soledad instaló el de la Vda. de Valdivieso; el de Cristóbal de la Fuente, en la calle del Lobo y el de la Cruz, en la calle del mismo nombre y rival de la Pacheca."³¹

"Para librarse de los pagos , las cofradías los edificaron por cuenta propia: el de la Cruz (en la misma ubicación), el del Príncipe al lado de la Pacheca, en casas que poseía el Dr. Alvá de Ibarra, médico de Felipe II, quien las vendió a las cofradías . El costo de ambas casas fue de mil trecientos cincuenta ducados."³²



Reconstrucción del Corral de la Pacheca en Madrid

"Al principio los Corrales abrían sus puertas sólo los domingos o los días festivos, posteriormente lo hacían también los martes y jueves, y en ocasiones otros días."³³ "por las interrupciones de la cuaresma, las que se debían a enfermedad, al fallecimiento de algún miembro de la familia real, al calor del verano y a las lluvias del invierno, difícilmente podían efectuarse más de 200 representaciones al año. Molesto por las pérdidas que le acarrearán los días de lluvia, el famoso actor italiano Gansa reconstruyó en 1574 el Corral de la Pacheca, de Madrid, agregándole un techo sobre el escenario y los asientos de los espectadores; a más de un toldo destinado a los mosquetes (luego conocido como de los villanos)."³⁴

"El siguiente paso en Madrid fue la construcción de dos teatros permanentes o coliseos, por obra de las cofradías: el Corral del Príncipe en 1579, dirigido por el arquitecto Juan Francisco Sachetti. El Corral de la Cruz en 1583."³⁵

"En general, se parecían mucho al Corral de la Pacheca, pero probablemente se instalaron en ellos escaleras para subir a las galerías y balcones. Se agregaron camerinos en la parte posterior del escenario."³⁶ "Después de Madrid, fue Sevilla la ciudad más grande del siglo XVI. En Sevilla el Corral más antiguo, fue el llamado de las Ataranzas. Entre 1579 y 1581 se representaron en él, varias comedias de Juan de la Cueva, destacando: La Libertad de España por Bernardo del Carpio y la Libertad de Roma por Mucius Seívola."³⁷

Otro Corral sevillano fue el de San Pedro, mencionado por Rodrigo Caro en sus Antigüedades de Sevilla. En el Corral de Don Juan, propiedad de Don Juan Ortiz de Guzmán, el comediante Pedro de Saldaña representó de Juan de la Cueva: El Viejo Enamorado. Sin embargo, el Corral más famoso de Sevilla fue el de Doña Elvira, que en su cartelera también contó con obras de Juan de la Cueva.



Cançionero de todas las

obras de Juan de la Cueva con otras en su parte y en otras comedias.

Portada del "Cançionero" de Juan de la Encina, en una edición de 1516.

Juan de la Cueva, Lope de Rueda, Gil Vicente, Cervantes de Saavedra, Solés y Cubillo. 39
Casa de Comedias:

"Tiene otra circunstancia,
más de comodidad que de ganancia,
que los lodos remedia

¿Qual es esa?

-La Casa de Comedia,
que en esta misma acera,

porque Apolo la cruza, es cuarta esfera."40



Portada de la Primera Parte de la "Galatea" de Miguel de Cervantes Saavedra, edición de 1585.

En este maravilloso Teatro de Corral, desfilan nombres como los de Juan de la Encina, Torres Naharro, Lope de Vega,

Se tienen noticias que en las postrimerías del siglo XVI, empezaron a funcionar regularmente otros Corrales en varias importantes ciudades españolas: "el Corral de la Olivera, en Valencia; el de la Puerta de San Esteban, en Valladolid; el del Mesón de la Fruta, en Toledo, y algunos más."⁴¹

Fueron las representaciones de Corral, las que glorificaron por espacio de un siglo, el Teatro Español . . .

NOTAS AL CAPITULO 3
CORRAL EN ESPAÑA

1. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI, Segunda edición, México, Biblioteca SEP, SepSetentas, 1973, pág. 7.
2. Leandro Fernández de Moratín, Orígenes del Teatro Español, Primera edición, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneira, 1848, Tomo II, Pág. 59.
3. Ibidem, pág. 60.
4. Ibidem, pág. 61.
5. Ibidem, pág. 62.
6. Ibidem, pág. 61.
7. Ibidem, pág. 62.
8. Ibidem, pág. 63.
9. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 10.
10. James Fitzmaurice-Kelly, Historia de la Literatura Española, Primera edición, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1942, pág. 64.
11. Ibidem, pág. 64.
12. Ibidem, pág. 64.
13. Ibidem, pág. 65.
14. Ibidem, pág. 65.
15. Ibidem, pág. 65.
16. Ibidem, pág. 66.
17. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 13-14.
18. Kenneth Macgowan, Las Edades de Oro del Teatro, Primera reimpresión, Traducido por Carlos Villegas, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 108.
19. Reconstrucción del teatro isabelino de los siglos XV y XVI: a) Recinto para los espectadores b) galería inferior c) Galería intermedia d) galería auxiliar o para la orquesta e) Puerta del escenario comunicada con el vestuario f) Cortina que protege el fondo del escenario g) escenario.
20. Kenneth Macgowan, op. cit., pág. 112.
21. Ibidem, pág. 112.
22. Kenneth Macgowan, op. cit., pág. 113.
23. Allardyce Nicoll, Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh, Tr. por Juan Martín Ruiz - Werner, España, Editorial Aguilar, 1964, pág. 216.
24. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 12.
25. Ibidem, pág. 12.
26. Ibidem, pág. 12.

27. Ibidem, págs. 13-14.
28. Ibidem, pág. 13.
29. Emilio Carilla, El Teatro Español en la Edad de Oro, Escenarios y Representaciones, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pág. 98.
30. Ibidem, pág. 124.
31. Ibidem, pág. 125
32. Emilio Carilla, op. cit., pág. 125.
33. Kenneth Macgowan, op. cit., pág. 108.
34. Ibidem, pág. 108.
35. Ibidem, pág. 109.
36. Ibidem, pág. 109.
37. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 15.
38. Emilio Carilla, op. cit., pág. 126.
39. Leandro Fernández de Moratín, op. cit., pág. 65.
40. Tirso de Molina, En Madrid y una Casa, Acto I, Rivadeneyra, 1948, T. V, pág. 542.
41. José Rojas Garcidueñas, op. cit., pág. 15.

CASA DE COMEDIAS EN MEXICO

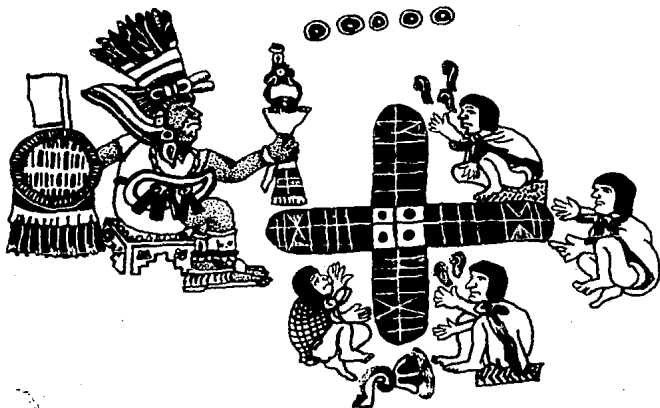
ORIGENES

ESTRUCTURA ESCENOGRAFICA

DESARROLLO Y PRODUCCIONES EN EL SIGLO XVI

DIFERENCIAS CON EL CORRAL ESPAÑOL

En líneas precedentes he hablado del origen religioso, común al teatro español y a las representaciones nahuas, carácter que se extiende a las representaciones de todas las culturas en las diversas etapas de la historia universal. En el caso del Teatro en México, no puede afirmarse que sus orígenes se registren sólo a partir del siglo XVI, sino en todo caso, es propio hablar de una transformación adaptativa de un teatro extranjero a un contexto rico y nuevo.



Macuilxochitl, dios azteca de las flores y los juegos. Lleva una máscara, y su asiento está adornado con flores y emblemas solares. En el fascículo, la representación del juego Patolli (Códice Magliabecchi).

Fueron sin duda los mitotes y fiestas indígenas, espectáculos tan gustados por el pueblo en sus festividades religiosas, lo que inspiró a los primeros frailes a emplear el teatro como un vínculo asequible a la mentalidad de aquellos conversos, asociando religión y costumbres, a una representación que sin las complejidades propias de la teología (Autos Sacramentales), presentara una anécdota concisa y clara.

Emplearon así, el teatro en su labor apostólica de evangelización; "muy buenos fueron los resultados, pues aquellas sencillas almas deben haber encontrado más fuerza emotiva, en ver al ángel espada en mano, ex pulsar del Paraíso Terrenal a Adán y Eva, y deben haber contemplado, es pantados, la precipitación en las llamas infernales de los réprobos en el Juicio Final, todo eso con mucha más emoción que lo pudieran oír y medio comprender en los sermones sobre el dogma del pecado original o de las postrimerías del hombre."¹

El teatro de evangelización en México es un acontecimiento único en su género, no sólo en nuestro contexto, sino en el secular ámbito del teatro. Sin embargo, ¿cómo explicar que en tierras de otros pueblos colonizados de América no haya surgido un drama de catequización importan te ?

"Los franceses de la región subártica del Canadá, aunque traían una tradición dramática religiosa importante, evangelizaron a grupos iroqueses y algonquinos en muchos casos cazadores, pescadores y recolectores seminómicos, con culturas relativamente sencillas. El teatro no tu vo gran florecimiento en esta zona.

Los ingleses se establecieron entre pueblos agricultores de la costa del Atlántico, pero en sus pautas de colonización, la evangelización del aborígen nunca llegó a tener la importancia que tuvo en Hispanoamérica. Habrá que añadir que muchos de los ingleses eran protestantes puritanos que condenaban el teatro en cualquiera de sus formas.

Los portugueses que llegaron a la zona selvática de Sudamérica traían una tradición dra mática de peso, pero se encontraron entre grupos seminómicos de un tipo de cultura sencilla. Aunque los jesuitas lograron algunas res p^{re}sentaciones entre los tupí-guaraní, en general son escasos los datos para el teatro misionero en esa zona."²

Para los españoles en cambio, las condiciones fueron favorables. "Los

primeros cinco siglos de la cristianización del occidente y norte de Europa coincidieron con la decadencia de las culturas clásicas, la griega y la romana. En estas civilizaciones el teatro había sido un aspecto integral de la religión gentil.



Batalla entre portugueses e indios americanos. De un grabado anónimo del siglo XVI.

Es natural que los misioneros consideraran el teatro como vehículo indigno para sus fines. Trabajo cuesta imaginar a San Pablo escenificando un pasaje de la vida de Jesucristo para los galatas o corintos."³

"Para el siglo XVI, momento de la difusión del cristianismo en América, las condiciones habían cambiado radicalmente.

En la incipiente edad de oro de la literatura española, el teatro ya no se asociaba con el paganismo, se encontraba basado casi exclusivamente en la historia bíblica y en las creencias católicas."⁴

Presentar obras ante los aborígenes americanos, no era un peligro sino una manera eficaz de incorporarlos a la fe católica y al imperio español.

"Tomando en cuenta la inmensa popularidad del drama religioso en España en los siglos XV y XVI, no resulta extraño que muchos misioneros asociaran el teatro con la religión católica, con la enseñanza, con los ritos y ceremonias y con las fiestas como el Corpus y Navidad."⁵

En México durante el siglo XVI, la historia se repetía, como ya había ocurrido en Europa seis siglos antes, cuando el drama La Adoración de los Reyes, en náhuatl, fue incorporado a una misa. "Hay que notar que los pueblos americanos de las altas culturas: mayas, aztecas e incas, vivían en un mundo de ritos de un dramatismo extraordinario. La pompa ceremonial indígena era seguramente más elaborada que entre los pueblos del occidente y norte de Europa."⁶

Así, el teatro misionero americano nació debido al gran apogeo del teatro religioso en España en el momento de la colonización, y al hecho que España conquistó las culturas americanas más complejas y elaboradas, donde el indígena ya estaba acostumbrado a ceremonias fastuosas y aún a un drama en evolución.

De este teatro de evangelización que transformó la vida cultural y religiosa de los indios, tenemos una gran diversidad de ejemplos en México, representaciones hechas directamente por los indios en contacto inmediato con los primitivos conventos franciscanos de Santa Cruz de Tlaltelolco y San José de los Naturales.

Fue precisamente en los grandes centros ceremoniales donde floreció este drama, pues allí cumplía plenamente su misión. "El escenario se improvisaba en muy diferentes lugares. Algunas veces debe haberse representado en el interior de los templos, otras muchas en los atrios, como lo sabemos por diversos relatos y en estas ocasiones es indudable que se usaría de preferencia la capilla abierta (si en ese lugar la había), que ofrece ventajas y sitio perfecto para convertirse en teatro, como podemos imaginar. Capillas como las de Acolman y Tlalmanalco son sólo una muestra."⁷

Dice Rojas Garcidueñas, que se creía que las primeras representaciones en la Nueva España fueron las de 1538 en Tlaxcala. Cita el investigador que en la Séptima Relación Histórica de Chimalpáin, traducida por

Rémi Siméon, se dice refiriéndose al año de 1533: "... fue dada en Santiago Tlatilulco, México una representación del fin del mundo; los mexicanos quedaron grandemente admirados y maravillados..."⁸ No cabe duda de que esa representación lo fue de un auto del Juicio Final.

"En 1538 los tlaxcaltecas hicieron memorables festejos, representando cuatro piezas cuyos asuntos fueron el de la Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista, La Visitación de la Santísima Virgen a Santa Isabel, misa solemne y La Natividad de San Juan Bautista."⁹

Antes de proseguir, es necesario hacer notar el hecho significativo del empleo por el conquistador, de las lenguas nativas como medio de catequización y dominación, lo cual muestra la importancia que se daba a las lenguas americanas durante la colonia. Múltiples ejemplos de esta circunstancia se muestran a lo largo de toda Mesoamérica. En Tlaxcala, en el año de 1539, para celebrar el día de la Encarnación, se representó en náhuatl el Auto de la Caída de Nuestros Primeros Padres. El Padre Motolinúa hace un largo relato de la escenificación en su Historia de los Indios de la Nueva España.

En el segundo tercio del siglo XVI celebrese en México gran función ante el virrey y el obispo, representando el Auto del Juicio Final, en lengua náhuatl, del célebre misionero Fray Andrés de Olmos.

Parece que en el siglo XVI, y especialmente en los años que a la conquista siguieron, era frecuente la representación de obras sobre el Juicio Final, pues son múltiples las menciones que en crónicas y relatos hay. (A una investigación más específica sobre el tema tocaría el determinar si se trata de obras diversas o de sucesivas representaciones de un mismo Auto. Aunque todo parece señalar a la primera apreciación como cierta).

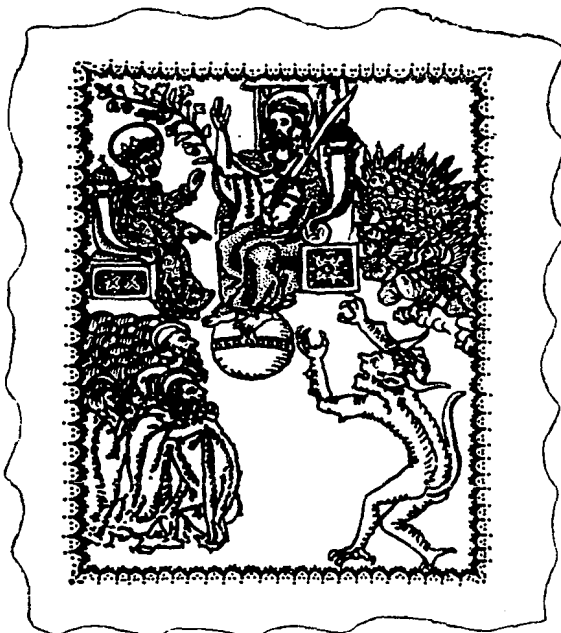
Indica Margarita Mendoza López en su estudio sobre el Auto del Juicio Final:

"Lo cierto es que los cronistas franciscanos atribuyen esta obra a Fray Andrés de Olmos, quien vino a la Nueva España en compañía de Fray Juan de Zumárraga en 1528, por lo que cabe a la orden franciscana el haber sido la iniciadora del arte dramático en este continente."¹⁰

Respecto a esta obra, cuyo texto está perdido o desaparecido, el cronista de la Monarquía Indiana nos ha dejado estas palabras:

"Con que abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir y a mujeres erradas para que movidas de terror y compungidas, se convirtiesen a Dios..."¹¹

Recordemos que entre los años de 1530 a 1540, dice Rojas Garduñas, el tan discutido problema del matrimonio entre los indígenas, efectuado según los ritos paganos, llegó a su punto culminante. Uno de los aspectos de este problema que más preocupaba a los religiosos, era que los nativos convivían con varias mujeres a la vez, así de igual manera las mujeres cuando se cansaban de sus compañeros, los dejaban y tomaban otro.



El Juicio Final según la Doctrina Cristiana en lengua guasteca, grabado anónimo de 1571.

Los mismos españoles, quienes habiendo dejado en Europa a sus legítimas mujeres, buscaban a las nativas con las cuales hacían vida marital sin que esas uniones fueran santificadas por la Iglesia.

Considerando este problema social, de moral cristiana, continua Garcidueñas, no es aventurado pensar que esta obra de Olmos tratase este tema, para mover al arrepentimiento. "En este caso la obra que dice John Hubert Cornyn haber encontrado sobre el Juicio Final, puede ser auténtica, pues su transcripción del texto manuscrito, aborda el problema de la unión marital en los términos a saber:

"Lucía, una mujer que se había negado a aceptar el séptimo sacramento, temerosa por la cercanía del fin del mundo, va hacia un confesor en busca de absolución para sus pecados; este la hace ver que no tendrá salvación, pues ha vivido fuera de la ley de Cristo; Lucía se arrepiente de lo que ha hecho, suplica su perdón, pero el Juicio Final ha llegado y no encuentra misericordia; es condenada."¹²

El personaje representado por Lucía es sin duda una trasposición de las llamadas tlaccolteotl, sacerdotisas cuya finalidad era la de recoger los males de los soldados después de la guerra, por mediación de un con-

tacto íntimo y sublimador. Sin embargo, otro aspecto nos inquieta. Esta obra presenta una contradicción en cuanto a su anécdota, puesto que antes que aparezca en escena, la Iglesia y el Tiempo, en sus respectivos parlamentos, comentan que aún es hora de que los pecadores se arrepientan y obtengan la salvación que ansían al llegar el momento supremo del Juicio de Cristo.

Cuando Lucía pecadora, se arrepiente de su vida pasada y va hacia un confesor en busca de misericordia, éste se la niega. ¿Será posible que se haya representado una obra que iba de acuerdo con el sentimiento cristiano de amor y perdón, en una época estrictamente evangélica? ¿O es que este manuscrito es una versión posterior a la original y que ha sufrido alteraciones?

No es posible afirmar nada tácitamente en esta investigación. Sólo es factible hacer ciertas sugerencias, a pesar de la coincidencia en el problema social latente alrededor del año 1533 y la temática de la obra. No obstante, es evidente la importancia del drama El Juicio Final para la sociedad de aquella época. Son muchas las menciones al respecto. Además de las ya consignadas, está la de Sahagún que nos escribe:

"huey tlamahuizolli, huey neixcuitilli inic tlamiz cemanahuac. la gran maravilla, el gran ejemplo, de como se acabará el mundo."¹⁴

Basándonos en las investigaciones de los tres grandes pilares en la materia, Angel María Garibay, José Rojas Garcidueñas y Fernando Horcasitas, podemos decir que fue esta obra del franciscano Andrés de Olmos, la primera obra en náhuatl escrita por españoles.

Fue representada por los propios indígenas como actores, interviniendo en número de 800. Se presentó en Tlaltelolco en 1533, para un público aproximado de 50 mil espectadores. El vestuario y la escenografía dispuesta en un gran tablado, fueron producto de las hábiles manos mexicas, que dieron fausto y colorido a la representación.

A ella asistió el propio Fray Juan de Zumárraga, otros señores de gran relieve en la Nueva España y naturalmente, el asombrado pueblo azteca.

Los personajes que aparecen en esta obra son: "San Miguel, Heraldo del Juicio; Cristo, Juez de los Muertos y de los Vivos; Lucifer, Señor de los Infernos; Satanás, Capitán de los huéspedes de Lucifer; Lucía; Tres Demonios; un vivo parlante; un muerto parlante; Primer Angel; Segundo Angel; Sacerdote; Santa Iglesia; Penitencia; Muerte; Tiempo; Confesión; Angeles de la Corte Celestial; Demonios y huéspedes de Lucifer."¹⁵

El Juicio Final logró su objetivo como teatro de tesis: emocionó a la población española y nativa de la Colonia y por tanto, cumplió con su cometido... Con fundamento en las palabras de Torquemada, podemos decir que la primera obra escrita en tierras americanas, por un misionero de la Orden Franciscana, cumplió el objetivo de toda obra de tesis: enseñar y conmover..."¹⁶

Fernando Horcasitas nos mencio na un detalle significativo del drama de la época, en aquellas obras aparecía un sacerdote explicando en argumento al público. Esto es, un narrador que a ma nera de introito, presentaba el panora ma global de la obra (sustituyendo al bobo del teatro profano español, caracte rístico de todo el siglo XVI).

Con este drama el objeto era a terrorizar, no sólo entretener. Conver sión de un pueblo fue el resultado.

En años anteriores a esta emo tiva representación, aproximadamente entre 1527 y 1530, el teatro de evangeli zación empleaba para la catequización los llamados nexcuitilli. Se trataba de pequeñas ejemplificaciones, con mora lejas claras y sencillas.

"Fray Juan de Torquemada esta bleció estas representaciones que de bían hacerse durante el sermón dominical en la misma capilla de los in dios, las cuales eran probablemente mudas para no interrumpir el ser món." 17

Otro recurso empleado por los misioneros en su labor de evange lización, eran pequeños telones con dibujos que pretendían explicar pasa jes bíblicos. Pero una medida del todo excepcional, fue la empleada por Fray Andrés de Olmos. Se hacía acompañar en sus predicas, de un horno portátil y de varios hombres vestidos como demonios, portando cada cual sus filosos tridentes. Arrojabán luego animales vivos a la encendida ho guera, para mostrar como sufrirían atenzados en el infierno. La medi da rayó casi en la locura, cuando el propio padre Olmos se arrojó en el hornillo desesperado porque aquellos hombres comprendiesen sus ense ñanzas. Se produjo serias quemaduras, que pusieron en peligro su vida. Este singular hecho ocurrió en Tamaulipas en la primera mitad del siglo XVI. 18

El franciscano Fray Alonso de Ponce refiere minuciosamente otra representación. Esta llevada a cabo en Tlaxomulco, hacia 1587. Se trata de la Adoración de lo Reyes Magos, que parece coincidir con un manuscri to del siglo XVIII encontrado y publicado por Don Francisco del Paso y Troncoso el año de 1900.

Consigna Rojas Garcidueñas que la pieza parece ser muy antigua y bien puede afirmarse que es, por lo menos, de mediados del siglo XVI, pues en Tlaxomulco algunos indios viejos dijeron a Fray Alonso de Ponce que aquella pieza se representaba tradicionalmente "desde hacía más de



San Miguel Arcángel, obra antigua del siglo XVI.

treinta años, o sea, antes de 1557.

Esto viene a ratificar las palabras de Fray Toribio de Benavente, Motolinía quien en sus Memoriales refiere que los indios acostumbraban celebrar el día de la Epifanía con la representación del Ofrecimiento de los Reyes Magos al Niño Jesús y que tenían en muy grande aprecio dicha fiesta por considerarla como propia y particular de ellos.¹⁹

De este punto arranca precisamente la Pastorela. Nace como Epifanía, por lo que en un principio, revisten mayor importancia los Reyes Magos que el Niño Jesús. Las creencias nativas ligaban a la presencia de los Reyes, la aparición que a su vez los dioses náhuatl hacían al nacimiento de un nuevo ciclo. Se trataba pues, de una Aparición de Reyes Magos más que una Adoración al Niño Jesús. Esto ocurría aproximadamente entre 1525 y 1560.

La Pastorela en México adquiere cualidades que le dan carácter nacional. Asociada a la concepción agrícola prehispánica del ciclo universal que se renueva, con el sol y el agua que hacen fértil la tierra, la pastorela sirve asimismo, como un medio de capacitación para los trabajos de las haciendas, no sólo como evangelización católica.

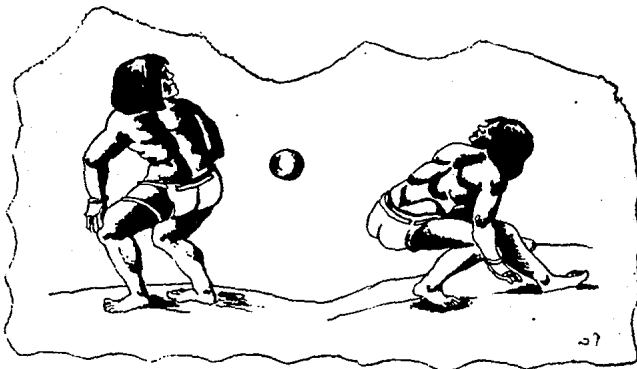
El indígena espectador miraba un género distinto de concepción laical y religiosa: trabajar la tierra con la posibilidad tácita de reencontrarse, de dialogar y admirar a su propio Dador y Hacedor, el Dios Niño, el Niño Jesús.

Es en México que la Pastorela incorpora los personajes de San Miguel Arcángel y Lucifer, ángel caído. Trasuntando nuevamente sus antiguas creencias de una dualidad dinámica entre bien y mal, luz y sombra, vida y muerte, a un culto nuevo y permeable. El demonio novohispano es un Lucifer guasón, propio del espíritu americano, a diferencia del mefistofélico Lucifer europeo. La personificación del mal en América es dicha ramera, a tal punto satírica, que en ocasiones cae en sus propios enredos.²¹

Volviendo a los apuntes del señor Troncoso, nos dan otras citas de piezas diversas representadas en México en el siglo XVI: Auto de cuando Santa Elena halló la Cruz de Nuestro Señor, Auto de la Degollación de San Juan Bautista, el Auto del Bautismo de San Juan Bautista, del que se dice haber sido representado en Valladolid en 1527, y que supone el señor Paso y Troncoso se haya adaptado, traduciéndolo a lengua náhuatl para ser puesto en Tlaxcala en 1538.²²

Las piezas escritas en náhuatl, además de las que hubo en casi todas las lenguas indígenas o al menos en las principales de ellas, se sabe que deben haber sido muy numerosas. Existen referencias históricas, por lo general prohibiciones y leyes, que nos hablan de la evolución del teatro. Tales prohibiciones reales, papales y eclesiásticas que censuraban las representaciones vulgares dentro de los templos o los juegos de escarnio, no parecen haber dado resultado.

Aún en nuestros días existen todo género de manifestaciones que



Jugadores de Pelota Aztecas, según el libro de Trajes Típicos de Christoph Weiditz, siglo XVI.

conservan en grado mayor o menor, su pasado colonial.

"Dos pruebas de la eficacia de las representaciones como medio de evangelización, las constituyen su generalidad y su persistencia."²³ En lugares muy distantes de la capital, el teatro sirvió a los fines misionales; y a pesar de las constantes prohibiciones el teatro floreció con mayor fuerza y afirmando su calidad.

"Todas las obras mencionadas deben considerarse como parte muy pequeña del corpus total del teatro religioso, preponderantemente evangélico, en el primer siglo de la Nueva España."²⁴ "En este teatro, uno de los aspectos donde más se destaca la influencia indígena, es sin duda, en la forma de llevarlo a escena."²⁵ Los misioneros tuvieron, como en otros aspectos de su labor, que afrontar condiciones nuevas, una de las cuales consistió en representar obras ante varios miles de espectadores.

Para resolver el problema tomaron soluciones que en ocasiones, tenían antecedentes indígenas. Antes de continuar es necesario hacer una acotación, para indicar que el término "teatro tanto en la época precolombiana como en la colonial, se ligaba a un espacio amplio y abierto con un escenario equipado para actores, no se refería como en Europa, a un recinto cerrado," salvo las excepciones que en este estudio trato.

De los antecedentes prehispánicos que utilizaron los frailes dramaturgos, destaca el empleo de las plataformas de piedra. Estas estructuras se encuentran al centro de las plazas o más comúnmente, al pie de una pirámide o templo.²⁷

Cortés nos describe una de estas plataformas y nos explicita su función:

"... y llevese (el Trabuco) a la plaza del mercado (de Tlatelolco) para

lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecha de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía..."²⁸

Cortés nos describe por tanto, una plataforma de unos 380 metros cuadrados de superficie y de unos dos metros y medio de altura.²⁹

Sahagún al hablar de tales plataformas, las llama momoztli. En su descripción del templo de Quetzalcóatl en México, Fray Diego Durán nos habla de las representaciones que allí se daban:

"Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos con toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivas a la vista apacibles. Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos a tavíos; cesaba el baile y salían los representantes."³⁰

El valor de esta noticia es que Durán nos confirma que las plataformas prehispánicas eran escenarios; que no eran simples plataformas de piedra, sino enramadas y decoradas con flores, plumería y animales, que además de su presencia de ornato, proporcionaban un sonido especial que acompañaría la representación.

Estos decorados son antecedentes precoloniales inmediatos, diversas crónicas, como los Memoriales de Motolinía, nos lo corroboran. Por otra parte, además de las grandes plataformas de piedra que describe Cortés, había otras pequeñas que quizá eran portátiles y que por ello serían de materiales perecederos.

"La que describe Durán tendría unos 70 metros cuadrados, superficie relativamente reducida pero más que suficiente para los actores que aparecían en ella, no más de cuatro, según el mismo cronista."³¹ No se mencionan escalones como medios de acceso a los escenarios descritos, pero por las investigaciones arqueológicas modernas sabemos que los tenían, por lo menos de un lado. Mayores y más específicos datos sobre ellas, pueden localizarse en la obra de Ignacio Marquina, Arquitectura Prehispánica.

Existen indicios y restos arqueológicos de estas plataformas en el área de Mesoamérica. Incluso en las lejanas regiones de la cultura maya. El padre Diego Landa en su Historia de Yucatán nos hace mención de ellas, al referirse al Castillo de Chichén Itzá.

"Tenía delante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería, pequeños de cuatro escaleras, enlosados por arriba, en que dicen representan las farsas y comedias para solaz del pueblo."³²

Analizando los datos que nos proporciona Ignacio Marquina, los cuales pertenecen a distintas épocas y culturas, resulta que la plataforma tiene los siguientes rasgos comunes:

1) Es de piedra 2) Es cuadrada 3) Tiene una, dos o cuatro escaleras en los lados 4) Se encuentra aislada, no adosada a un edificio 5) La altura de la plataforma es poco más que la altura de un hombre 6) Su superficie varía desde 400 hasta 25 metros cuadrados."³³

Sería temerario afirmar que todas estas plataformas sirvieron de escenarios, ya que no tenemos fuentes escritas sobre la función que desempeñaban en la mayoría de ellas. Sin embargo, podemos pensar que sirvieron de escenarios para ritos, danzas y representaciones en la antigüedad.

"No sólo se presentaban espectáculos en las plataformas, para igual fin servían los juegos de pelota (según León Portilla), los patios de los palacios (Ángel María Garibay), los bosques artificiales (Durán), los patios de los palacios o los mercados (León Portilla), y hasta en el Ternalacatl o piedra del sacrificio gladiatorio (Sahagún)."³⁴

En esta visión sucinta, surge el problema de donde se colocaban los miles de espectadores que asistían a los espectáculos en los grandes recintos ceremoniales?

"Por lo general, las plazas están rodeadas de edificios escalonados que podrían hacer pensar que los espectadores se sentaban en ellas. No obstante, esto es difícil de comprobar, ya que los escalones son en extremo angostos. Llegamos a la conclusión que el público se sentaba en el suelo, en cuclillas. Torquemada relata que en los atrios del siglo XVI..."³⁵
"La gente se iba asentando, los hombres en cuclillas (según su costumbre) por rengleras, y las mujeres por sí..."³⁶

El cupo de los recintos ceremoniales era bastante extenso. Horcasitas calcula un cupo de sesenta mil espectadores en la ciudadela de Teotihuacán. Para el recinto del Templo Mayor de México, indica que sería posible colocar cien mil personas (no aprovechando todo el espacio, debido a los edificios que obstruccionarían la visión nítida de los espectadores).

Por cálculos hechos en el siglo XVI, sabemos que en la plaza de Tlatelolco cabían entre cincuenta y cien mil personas.³⁷

Otro problema básico era la acústica. ¿Cómo lograr que miles de espectadores escuchasen las voces de los protagonistas?

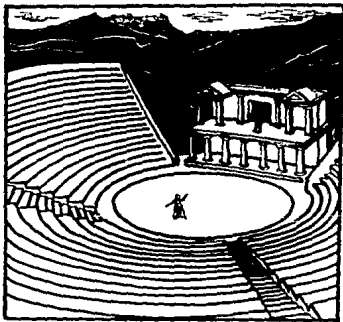
La acústica del teatro griego Clásico, aunque parezca remoto a nuestro estudio, es muy semejante a la desarrollada por los antiguos mexicanos...

"Los elementos esenciales del teatro griego fueron una pista lisa, el muro de algún templete o santuario, y finalmente, frente a él, una especie de plataforma elevada. Cada uno de estos elementos contribuye a la acústica. A un hombre que habla al aire libre frente a un muro se le puede oír más lejos; y si el piso (la pista) frente a él es duro, y si él se puede elevar un poco sobre el piso (en la plataforma), su voz se reflejará hacia arriba y las reflexiones darán fuerza al sonido.

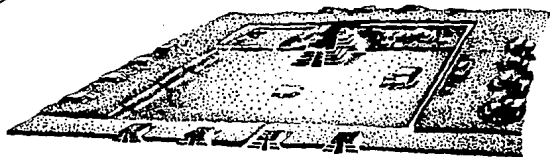
También entre más alta la posición del que habla, más amplio será el ángulo del impacto del sonido sobre los oyentes. El piso, la plataforma y el muro son reflectores rudimentarios. El eco característico de los lugares encerrados no existe en construcciones como el teatro griego. No se pierde la claridad de la voz."38

"En el México precolombino el equipo esencial del teatro era muy semejante. Existía la pista lisa y estucada como en la ciudadela de Teotihuacán o en la Plaza de Tula, el muro o escalera de una pirámide y la plataforma elevada, por lo general cercana al muro resonante. La acústica de la plaza de la Ciudadela Teotihuacana era extraordinaria; una persona puesta de pie en la plataforma elevada, puede ser oída, si levanta la voz, por cualquiera otra situada en los lados del enorme recinto."39

Una de las rarísimas referencias que se encuentran en las crónicas sobre los escenarios nos habla de cadalsos o tablados. Los datos obtenidos de las crónicas precolombinas parece indicar que, en vez de tablados simples o rústicos, el teatro náhuatl del siglo XVI utilizó escenarios relativamente complicados."40 Horcasitas las denomina casillas o casas, sencillas o múltiples.



Reconstrucción de un teatro griego de la época clásica.



Vista aérea de la Ciudadela de Teotihuacán.

Como ejemplo de los escenarios en forma de casa utilizaré la obra del siglo XVI: "La Predicación a las Aves. Es un caso interesante, ya que se combinan un peñón artificial... con un fiero y espantoso infierno cerca a él estaba...

En esta casa de madera estaban los demonios, que salían de vez en cuando para llevarse a algún pecador no regenerado, como a un borracho y a unas hechiceras⁴¹

"El infierno tenía una puerta falsa por donde salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios; lo cual ponía mucha grima y espanto aún a los que sabían que nadie se quemaba."⁴²

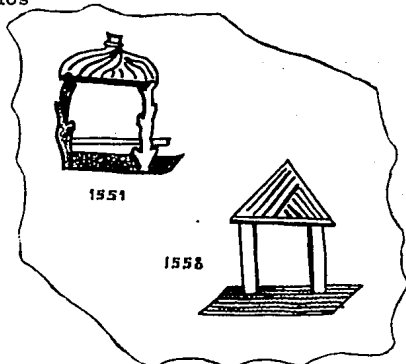
Este texto nos da los datos adicionales, que las casas tenían puertas falsas y que no eran permanentes, sino de materiales perecederos. En este caso, los tlaxcaltecas se dieron el lujo de terminar con el infierno quemándolo.

Por otra parte, los frailes no usaron, salvo raras excepciones, el interior de la iglesia como escenario. D'Ancona nos da una larga lista de edictos que se habían promulgado en los siglos anteriores a la conquista de México, que muestra claramente una fuerte tradición contra las escenificaciones dentro del edificio.

La capilla abierta -donde no se depositaba el Santísimo Sacramento y por tanto, no era una iglesia en el verdadero sentido de la palabra- y el atrio colonial -forma casi desconocida en España-, constituyeron las soluciones viables para los requerimientos de la evangelización.

Es bien sabido que la pintura mural fue uno de los aspectos artísticos más importantes de la arquitectura del siglo XVI. Los misioneros también mandaron pintar lienzos como ayuda para sus sermones y explicaciones de la doctrina ante los feligreses indígenas, como ya consigné antes. Dávila Padilla describe una especie de telón que se utilizó como ilustración del infierno:

"En otro lienzo grande traía pintados... aparecían los demonios pintados en este su bergantín con grande contento y porfiadas fuerzas, sig



Portal en Tejupan, Oaxaca, 1551; Portal de Tejupan, Oaxaca, 1558, del Códice Sierra.

nificando sus ansias por llegar al desventurado puerto del infierno, que estaba comenzado a pintar en una esquina baja del lienzo y proseguido en el otro."⁴³

Como ya hemos mencionado, las casas o tabladros eran de madera y estaban equipados con telones o puertas. Algunos pueden haber sido semipermanentes. Es probable que debido a la afición de los indios al adorno, y al interés de los frailes en presentar su mensaje de manera visual y asequible, no se haya perdido la oportunidad de decorarlos con santos, ángeles, escenas del cielo y del infierno. De vez en vez se citan objetos como: monedas, adminículos de oro, cirios, campanas, mesas y sillas, troncos, platos, petates, ollas, libros, comida y mantas. Pero sobre todo, arreglos florales pequeños o profusos.

Para el siglo XVI la sencillez del teatro litúrgico primitivo había desaparecido. En Europa las escenificaciones introducían efectos escénicos producidos por aparatos mecánicos: descendimiento de plataformas como nubes, palomas mecánicas, cielos falsos en amplias bóvedas, Deux ex machina.⁴⁴

La escenificación en el teatro misionero en México, probablemente no llegó a tener la perfección mecánica hacia la que el teatro europeo se iba encaminando. Si juzgamos, sin embargo, por los infiernos llenos de llamaradas y por los cielos de nubes artificiales adonde subían y bajaban Jesucristo, la Virgen y decenas de ángeles y demonios, vemos que el aparato mecánico no era del todo simple.

"En las escenas infernales, además de las llamaradas aparecen el temazcal de fuego, el asiento ardiente de metal, la vara de fuego y la rueda de fuego en la cual dan vuelta las efigies de los condenados, (pinturas murales del convento de Actopan)."⁴⁵

La pirotecnia también tiene un papel importante: "cuando muere el protagonista de EL Mercader, revienta su cuerpo en estallido de pólvora; y cuando el demonio se lleva a uno de los jóvenes en la Educación de los Hijos, truena la pólvora. La afición de los mexicanos por los cohetes esta ba arraigada desde el siglo XVI."⁴⁶

Seguramente hubo muchos otros artificios menores en la escenificación, como el detalle de la "bolsa que contenía líquido rojo que llevaba el Cristo en la representación de la Crucifixión."⁴⁷

El teatro religioso evolucionaba como hemos visto en América, pero a su vera, coexistía el teatro profano, que a pesar de no gozar de grandes prerrogativas, hacía ya su incursión en la Nueva España.

No sólo no gozaba de favor alguno la producción profana, sino que era objeto de constante censura por parte de la curia. Un ejemplo de ello, fue "el auto fechado el 20 de diciembre de 1574, por el cual, se giraba orden de aprehensión a todos cuantos en México eran conocidos como poetas y, aunque impusieron diversas penas y multas, no se encontró al autor del pasquín en que se injuriaba a la Majestad de Don Felipe II."⁴⁸

Por aquellas fechas, en la Nueva España deambulaban ya litera-

tos como Gutierre de Cetina, Fernán González de Esclava, Juan de la Cueva, Juan Pérez Ramírez y otros de fértil escritura.



Elaboración de pólvora, grabado del siglo XVI.

"A Don Juan Pérez Ramírez se le considera el primer dramaturgo novohispánico, y se supone autor de la primera pastorela escrita en el Nuevo Mundo, titulada el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana."⁴⁹ Un fragmento de ésta, en que esperando al cura, que habrá de casar a los pastores Pedro e Iglesia Mexicana, dicen los pastores:

"Modesto: ¡Cómo tarda nuestro Cura!

Robusto: ¿Quién es?

El Amor Divino

que todo bien nos procura

Cura que los males cura

contra el pecado malino."⁵⁰

Este género no era nuevo, ni mucho menos. Surgido como todo el teatro cristiano, como derivación de la liturgia sacra. Volviendo al tremendo incidente que concluyó en el auto de diciembre de 1574, es conveniente precisar que lo que incomodó hasta puntos coléricos al gobierno virreinal, fue un entremés que escenificaba y satirizaba el impuesto de alcabalas, que en aquellos días se sabía se iba a poner en vigencia.

Una carta del virrey Don Martín Enríquez de Almanza al presi-



Interrogatorio bajo Tormento. Di
bajo tomado del realizado por D.
Beccafiumi en el siglo XVI.

dente del Consejo de Indias, fechada en México el 9 de diciembre de 1574, describe el asunto en estos términos:

"Muy ilustre Señor... y fue que continuando el arzobispo las farsas de su consagración, mandó hacer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al altar mayor... entre otros entremeses representaban un cogedor de alcabalas que va a casa de un pobre hombre a cobrarlas, y tras estar tratando muchas cosas sobre que

cosa es alcabala, y haciéndose de cosa nueva y que no entendía que era, llegan a las manos sobre sacalle la prenda, y sale la mujer a ayudar al marido, y tres o cuatro mochachos de cinco o tres años en camisa, descalzos, que salen de la cama llorando... Todos los demás entremeses le perdonara, más este no me hizo buen estómago..."⁵¹

El autor de tal entremés resultó ser Fernán González de Eslava. Desde luego el descontento del virrey no se quedó sólo en una carta. El asunto indicaba...

"En la ciudad de México a los diez días del mes de diciembre de myll y quinientos y setenta y cuatro años... antes y primero que se representen las obras ni otros actos en la dicha... tales obras para que vienes, o ya vistas por la Real Audiencia o por uno de sus oydores a quienes se cometiese, aiendo cosa superflua o yndicente se quitase..."⁵²

"Fueron aprehendidos ipso facto, Juan Victoria, maestro de capilla, muchachos del coro, y naturalmente, Fernán González de Eslava, poeta de renombre."⁵³

Hay suposiciones sobre la existencia de un volumen compuesto por obras profanas o a lo humano, es decir, de temas no religiosos, producto de González de Eslava, sin embargo continúa perdido. "La riqueza métrica debe haberla considerado de Eslava como índice de calidad poética. No es de extrañar que en sus coloquios encontremos versos de diferentes medidas y combinaciones estróficas."⁵⁴

Don Amado Alonso anota de él: "escribe como un legítimo mexicano; y como la h se aspira en México en el siglo XVI con regularidad, me inclino a aceptar que la aspiración de la h en sus versos es un rasgo mexicano practicado por él..."⁵⁵

Se trataba de un incipiente teatro profano, que prosperaba lentamente, por lo cual los tratadistas del tema, La Casa de Comedias en México en el siglo XVI, opinaban hasta el siglo pasado, que no existían indicios de ella en aquella centuria.

Rojas Garcidueñas nos ofrece algunos documentos de los primeros años del siglo XVII, últimos del virreinato del conde de Monterrey, que contienen disposiciones reglamentarias relativas a dos Casas de Comedias. Curiosamente, parece que aquí nunca se acostumbró la denominación de Corrales, como fue usual en España.

De esas casas al finalizar el siglo XVI sólo existía una, pues en el acta de cabildo del 26 de abril de 1599, dice que se encargó a los comisarios de las fiestas que, para ayuda de las mismas fueran a pedir al virrey les concediera "cierta parte de la Pincion que tiene echada en la Casa de Comedias a los recitantes y dueños de la casa."⁵⁶

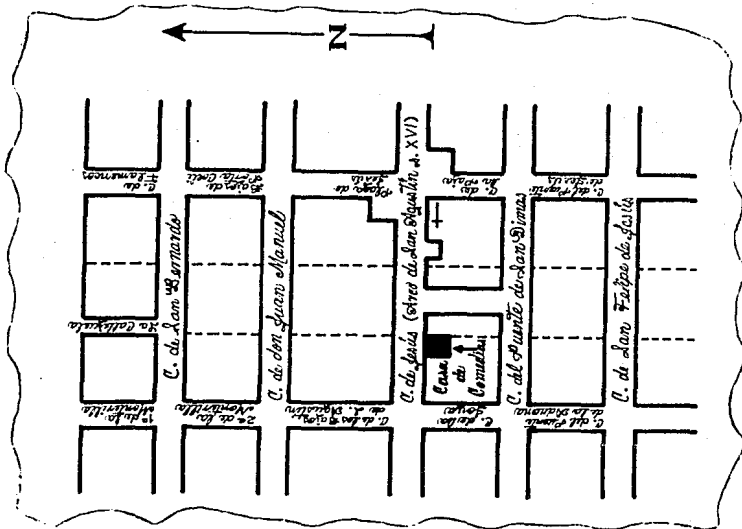
Débase a Don Luis González Obregón -continúa Garcidueñas-, haber dado a conocer, en su México Viejo, la noticia sobre la primera Casa de Comedias.

"En el peregrino pleito que tuvieron entre sí los vecinos de la calle del Arco de San Agustín y los frailes de esta orden, por pretender éstos el incorporar la calle a su monasterio... Varios de los testigos presentados por las partes, mencionan incidentalmente la Casa de Comedias, propiedad de Francisco de León... Estas últimas señas hacen luz completa en la ubicación de la Casa de Comedias. En efecto, por los datos anteriores se puede asegurar que estaba en la hoy calle de Jesús, teniendo por límites al norte, la casa del citado Alonso Ortiz; al O. la de Doña Agustina Altamirano y al E. el Hospital de Nuestra Señora, hoy de Jesús. ¿Pero cuál de las casas hoy edificadas en este sitio corresponde al de la vieja Casa de las Comedias del siglo XVI? Difícil hubiera sido averiguarlo en vista de tan pocas indicaciones. Pero una tradición antigua, constante, viene designando la casa #6 de la calle de Jesús con el nombre de Casa de las Comedias, lo cual prueba que el sitio ocupado por ella era el que ocupaba la casa de Francisco de León."⁵⁷

Después de analizar otros antiguos documentos, afirma Rojas Garcidueñas que la primera Casa de Comedias de México estuvo situada en la calle hoy denominada República del Salvador en la acera del lado sur, que es la misma en la que está la iglesia del Hospital de Jesús.

Sus linderos eran: al norte la calle del Arco, hoy República del Salvador; al oeste las casas de Doña Elvira y Agustina Altamirano; al este u na casa propiedad del monasterio de San Jerónimo...

La Casa de Comedias ocuparía muy probablemente, los sitios de las casas 111 y 113 de Rep. de El Salvador, la última citada, desapareció al construirse la Avenida 20 de Noviembre, de modo que finalmente el sitio de aquel primer teatro fue la actual esquina suroccidental de Rep. de El Salvador y Av. 20 de Noviembre. 58



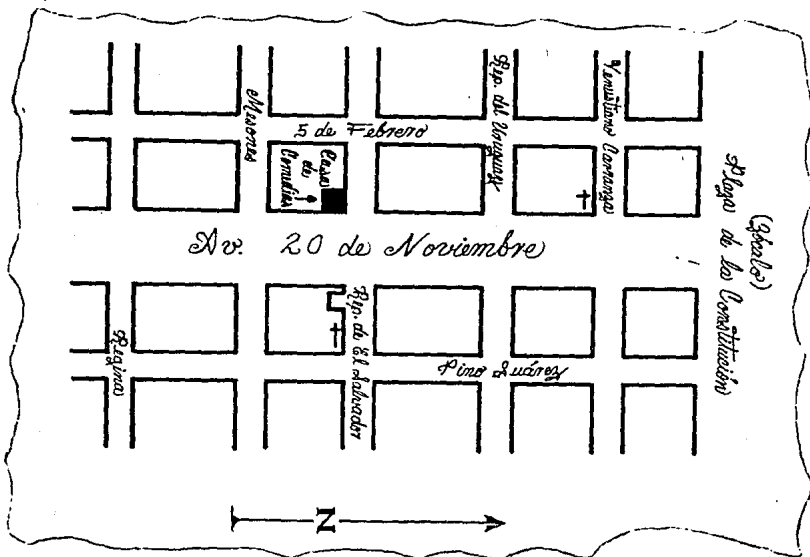
Plano de ubicación de la primera Casa de Comedias, en las postrimerías del siglo XVI. La línea punteada indica el trazo actual de la Av. 20 de Noviembre.

Relacionados con la existencia de la Casa de Comedias están los carteles que anunciaban las obras. Don Cansiano Pellicer, en su obra sobre el Teatro en España, habla largamente de un comediante español del siglo XVI, llamado Cosme de Oviedo.

Don Narciso Díaz de Escobar escribió que hasta los tiempos del actor mencionado, se anunciaban las comedias únicamente al son del tamboril, pero desde entonces se hicieron ya carteles, donde se escribía a mano el nombre de la comedia que iba a representarse. Aquí el uso comenzó en pleno siglo XVI.

La Casa de Comedias en México tenía en líneas generales la misma disposición que el Corral Español coetáneo: escenario elevado en una plataforma larga y estrecha, con balcones que servían de palcos laterales (los aposentos españoles), la cazuela al frente del escenario; el gran patio dividido por la mitad, en sección de mosqueteros y de banquillos, separada sólo por el degolladero.

En la actualidad, existe aún completa una hermosa Casa de Come-



Plano de la ubicación de lo que fuera la primera Casa de Comedias, hoy inmersa en la actual distribución urbana.

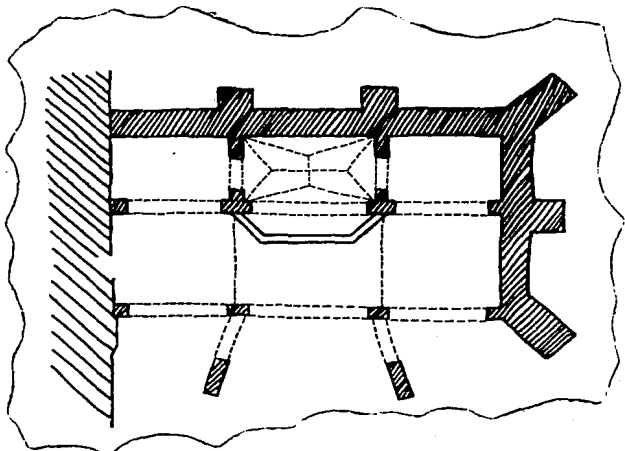
días en Puebla, en Tecalli. No hago sin embargo, mención más amplia de ella, debido a que no es precisamente del período histórico que me ocupa.

Lo expuesto muestra que la Casa de Comedias en México, no tuvo una evolución acelerada durante el siglo XVI, pero sus raíces en el continente sí arrancan en esta centuria.

A diferencia del Corral Español, en México no se le nombró con tal denominación, debido a que las condiciones que en España generaron esta estructura, se presentaron de muy distinta forma en América, como lo he descrito ya en párrafos anteriores.

Mientras en España eran comunes las carretas (casas o plataformas múltiples) que deambulaban por villas y ciudades llevando las representaciones de los comediantes (situación que condujo posteriormente a la reutilización de los Corrales); en el México Colonial la consigna era, la conquista de los americanos por la evangelización.

Se requerían espacios y medios útiles a las condiciones existentes. A ellas respondieron las abiertas y extensas plazas con sus plataformas prehispánicas; los enormes atrios en que se instalaban uno o varios tabla-



Plano de la Capilla Abierta de Cuernavaca.

dos, para que los espectadores pasaran con facilidad de un cuadro escénico a otro; las capillas abiertas, con sus explícitas pinturas murales o sus telones. El carácter excepcional y en cierto sentido no sacro, de estas capillas, es comentado por Kluber:

"La creación rápida de grandes grupos de feligreses indígenas en los primeros años de la época colonial fue un problema para los prístinos frailes. El culto cristiano por lo general se celebra dentro de un edificio, encerrado dentro de los muros de una iglesia. La luz teñe, el aire impregnado de incienso, y la acústica siempre resonante han dado realce a la liturgia. Las ocasiones en que la misa puede celebrarse al aire libre son relativamente pocas, como en un campo de batalla, en los viajes, en ciertas emergencias y en reuniones enormes como los congresos eucarísticos de nuestros tiempos modernos. Estas son condiciones anormales y la comunidad cristiana, sobre todo la europea, los evita si es posible..."⁵⁹

En América los misioneros, introductores indiscutibles del drama europeo, hubieron de hacer concesiones, a una sociedad integrada por hombres con una cosmovisión coherente con su desarrollo, propio de altas culturas. Estas concesiones los condujeron a reiteradas ocasiones, en hacer uso no sólo de la mano indígena, sino de sus ideas, de su pensamiento.

La presencia de la naturaleza es un rasgo típico del teatro náhuatl

del siglo XVI. Basta una cita para darnos cuenta de lo que realizaron los indígenas para las comedias representadas:

"Una cosa muy de ver tenían. En cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón muy alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de yerba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiesen nacido; era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres y otros de frutas, otros de flores, y las setas, y hongos, y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados; a una parte como monte espeso y a otra más ralo, y en los árboles muchas aves chicas y grandes: habían halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados, y liebres, y conejos, y adives, y muchas culebras; éstas atadas y sacados los colmillos o dientes... Y porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos... Para ver estos cazadores había menester aguzar la vista, tan disimulados estaban..."⁶⁰

En no pocas ocasiones, los frailes emplearon a traductores americanos, y merced a sus textos, el mensaje de sus puestas escénicas pudo ser comprendido por millares de hombres. Huelga decir, que las obras resultantes, no eran meras transcripciones, sino verdaderas creaciones literarias.

Parece haber indicios de teatros creados ad hoc, antecedentes a la introducción de la Casa de Comedias en México.

En los escritos de Fray Francisco de Burgoa, aparecen dos pasajes enigmáticos. En uno de ellos se afirma que los mixtecos aprendieron a representar comedias y que ... "las predicaban en los teatros ..."⁶¹ Otro pasaje se refiere a una visita que hizo dicho fraile a un pueblo mixteco donde encontró una multitud congregada para presenciar una representación dramática cristiana. Nos dice que la gente porfiaba por ver "... por acercarse más al teatro..."⁶²

Se trataba de vagas referencias en relación a la creación de teatros en México.

Recordemos lo planteado en el capítulo correspondiente al Corral Español. Las palabras de Cervantes nos indican con claridad, que tanto escenografía como vestuarios eran exiguos en las representaciones españolas del siglo XVI.

En la Nueva España por el contrario, hemos examinado diversos pasajes de los cronistas de la época que nos muestran la riqueza, colorido y vitalidad de la escenografía novohispana, propia de las culturas prehispánicas.

Es factible inferir, que aún cuando la Casa de Comedias en México (Corral en México), no alcanzara plena vigencia y apogeo durante el siglo que me ocupa; es posible pensar, que en un espectáculo presentado a

un público acostumbrado sinestésicamente, a una escenografía natural y prolija, no podía encajar un decorado escaso y sin colorido, como el espacio del que nos hace referencia Cervantes.

Si bien, en las primeras representaciones hubieron de emplear los primitivos recursos de un teatro con un escenario estrecho y casi sin lugar a efectos escénicos, como era el del Corral; a medida que esta estructura se adaptaba a las condiciones y gustos imperantes, es plausible que se hayan introducido algunos efectos ya empleados por los novohispanos, como puertas falsas, pirotecnia y en conjunto, el llamado teatro de maquinaria.

La Casa de Comedias en México como en España, representa pues la transición del espectáculo público gratuito al espectáculo privado no gratuito, del teatro de masas al teatro de minorías...

NOTAS AL CAPITULO 4

CASA DE COMEDIAS EN MEXICO

1. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI, Segunda edición, México, SepSetentas, 1973, pág. 27.
2. Fernando Horcasitas, El Teatro Náhuatl, Epocas Novohispana y Moderna, Primera edición, México, U N A M, 1974, págs. 20-21.
3. *Ibidem*, págs. 19-20.
4. *Ibidem*, pág. 20.
5. *Ibidem*, pág. 20.
6. *Ibidem*, pág. 20.
7. José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pág. 28.
8. *Ibidem*, pág. 28.
9. *Ibidem*, pág. 29.
10. Margarita Mendoza López, Un Problema Inicial en la Historia del Teatro Americano, Rueda, año I, núm. 5, invierno 1942 - 1943, México, págs. 5-11.
11. Fray Juan de Torquemada, Monarquía Indiana, Madrid, 1723, T. II, lib. XX, págs. 467-468. Nota de Margarita Mendoza.
12. José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pág. 37.
13. Margarita Mendoza López, *op. cit.*, págs. 5-11.
14. Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las Cosas de la Nueva España, edición preparada por el Dr. Angel María Garibay K., Vol. IV, México, Porrúa, 1956, pág. VIII:8.
15. José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, págs. 39-40.
16. Margarita Mendoza López, *op. cit.*, pág. 11.
17. Fray Juan de Torquemada, *op. cit.*, pág. 468.
18. Palabras del Director de Teatro, Miguel Sabido, en el 450 aniversario del Teatro en México (teatro de evangelización, 1535-1985).
19. José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pág. 40.
20. Palabras del Director de Teatro, Miguel Sabido...
21. Palabras del Director de Teatro, Miguel Sabido...
22. José Rojas Garcidueñas, Autos y Coloquios del Siglo XVI, prólogo y notas J. R. G., Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 4, Ediciones de la U N A M, México, 1939, pág. 43.
23. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de ..., pág. 44.
24. *Ibidem*, pág. 45.
25. *Ibidem*, pág. 45.
26. Fernando Horcasitas, *op. cit.*, pág. 101.
27. *Ibidem*, pág. 101.
28. Hernán Cortés, Cartas de Relación, Biblioteca de Autores Españoles, XXII, Rivadeneyra, Madrid, 1852, pág. 86.

29. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 102.
30. Ibidem, pág. 102.
31. Ibidem, pág. 102.
32. Fray Diego de Landa, Relación de las Cosas de Yucatán, México, Porrúa, 1966, pág. 114.
33. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 104.
34. Ibidem, pág. 104.
35. Fray Juan de Torquemada, op. cit., pág. 281:III.
36. Ibidem, pág. 281:III.
37. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 106.
38. Ibidem, pág. 106-107.
39. Ibidem, pág. 107.
40. Ibidem, pág. 114.
41. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la ..., pág. 32.
42. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 116.
43. Agustín Dávila Padilla, Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México, México, Editorial Academia Mexicana, 1955, págs. 257-258.
44. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 126.
45. Ibidem, págs. 127-129.
46. Ibidem, pág. 127.
47. Ibidem, pág. 127.
48. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la ..., pág. 51.
49. Palabras de José Rojas Garcidueñas, Fernando Horcasitas, Francisco A. Icaza, Miguel Sabido y otros.
50. José Rojas Garcidueñas, Autos y Coloquios ..., pág. 52.
51. Ibidem, págs. 56-57.
52. Ibidem, págs. 57-58.
53. Ibidem, pág. 58.
54. Ibidem, pág. 71.
55. Ibidem, pág. 74.
56. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la Nueva ..., pág. 171.
57. Ibidem, págs. 171-172.
58. José Rojas Garcidueñas, El Teatro de la ..., pág. 176.
59. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 120.
60. Fray Toribio de Benavente, Motolinía, Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva España y de los Naturales de Ella, Instituto de Investigaciones Estéticas de la U N A M, 1971, págs. 90-91.
61. Fernando Horcasitas, op. cit., pág. 122.
62. Ibidem, pág. 122.

**RELACION DEL ESTUDIO
CON UNA
PROPUESTA PERSONAL**

RELACION DEL ESTUDIO
CON UNA
PROPUESTA PERSONAL

De la diversidad de opciones a elegir para la puesta en escena de una de las incontables obras escritas para teatro, se hace necesaria la selección de una de ellas, para establecer una relación congruente con los párrafos expuestos a lo largo de las páginas que anteceden.

Seleccionar en base a la intención inicial de este estudio, el ofrecer una propuesta escenográfica para un Teatro de Corral Contemporáneo, a partir del que se originó en el siglo XVI en México y España.

De la producción literaria de aquella nueva colonia recién descubierta y rápidamente explotada-, sobresale sin duda el nombre de un dramaturgo: Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Hombre nacido en México, hombre que muriera en España; bachiller por Salamanca y licenciado por México.

De su país de origen parte hacia España, en donde "siempre lo tomaron por extraño, por extranjero."¹ No puedo determinar con precisión absoluta, en que medida esa extrañeza revela dentro del mundo hispánico de su tiempo, "una nueva modalidad nacional", pero ejemplifica significativamente una semántica particular, una expresión diferencial de la metrópoli, una expresión mexicana.

De la prolija obra de Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), que sobresale por méritos propios como representante de la literatura española del Siglo de Oro, he seleccionado la comedia denominada "Ganar Amigos".

"Se trata de una obra en tres actos, una de las comedias más completas del Teatro Clásico Español. Inspirada en un código de hidalguía, pues Alarcón siempre creyó que la amistad era muestra de aristocracia espiritual, ya que ese sentimiento se nutre de las mejores virtudes: nobleza, lealtad, agradecimiento, valor, generosidad.

En esta comedia puso a prueba la amistad en situaciones extremas, contrastándola victoriosamente, en bien escogidas circunstancias, con la devoción fraternal, con el amor, los celos, la rivalidad política y la supervivencia.

En "Ganar Amigos" revela un progreso en el dominio de la técnica dramática, al entretener los hilos de la trama de manera fluida. Además hay un uso mayor de los recursos escénicos, dando así variedad a cada uno de los actos: la salida del juez y los corchetes, en el I; la de Don Fernando disfrazado de peregrino en el II; la del pregonero o los soldados al son del tambor en el III. Asimismo, los parlamentos largos se han restringido considerablemente y los escenarios requeridos se han multiplicado cuantitativamente."²

"La obra fue escrita probablemente hacia 1617 o 1618 y publicada hasta 1630 con el nombre de "Amor, Pleito y Desafío". Sin embargo el texto definitivo aparece en 1634, en la Parte Segunda, de Alarcón. Se conoce

también con las denominaciones de: "Quien priva aconseje bien y lo que mucho vale mucho cuesta."³

"Ganar Amigos" se desarrolla en Sevilla y a diferencia de lo establecido por su autor, quien la sitúa en tiempos de Don Pedro el Justiciero, allá por 1334 - 1369; la puesta escénica que propongo la ubico en el siglo XVI, bajo el reinado de Felipe II, periodo comprendido entre 1556 a 1598. El argumento de la obra se desenvuelve como a continuación se indica:

"Don Fernando de Godoy antiguo enamorado de Doña Flor, mata en duelo a un caballero que pretendió alejarlo del balcón de la amada. Al huir se topa con el marqués Don Fadrique, privado del rey y pretendiente de Doña Flor -lo cual desconoce Fernando-, al que solicita amparo, que éste concede.

Cuando se presenta la justicia, el Marqués se entera de que el muerto es su propio hermano. A pesar de esto cumple su palabra y pone a salvo al desconocido. Como éste se niega a explicar lo que hacia en la ventana de la dama, el Marqués lo desafía y lo vence. Aún vencido Don Fernando calla. El Marqués conmovido por su noble proceder, le perdona la vida y le ofrece su amistad.

El rey sabedor de que Don Pedro de Luna viola el Palacio Real para gozar a una dama de la corte, pide al Marqués que le de muerte en secreto. Pero el privado, buscando dar ocasión de que pase la cólera del rey, ofrece al transgresor el mando de las tropas en Granada, que éste rehusa porque cree que sólo se le quiere alejar de la privanza del rey.












El Marqués alegando razones de estado, convence al monarca de que envíe a Don Pedro de Luna a Granada. En favor de la olvidada Doña Flor intercede su amiga Doña Ana -de quien está enamorado Don Diego, hermano de aquella-, Don Diego oye a medias su conversación con el Marqués, supone entonces que éste sostiene amores con Doña Ana.

Toma entonces agradable venganza, forzando esa noche a la dama y haciéndose pasar por el Marqués. Doña Ana se queja ante el rey de la ofensa recibida. El Marqués es preso. Sus enemigos lo acusan de que por celos a Doña Flor, mandó dar muerte a su propio hermano. Don Pedro de Luna vuelve triunfante de Granada, y sabedor de que debe la vida al Marqués, le ofrece inútilmente quedar en su lugar en la cárcel.

Don Fernando y Don Diego se confiesan culpables de los delitos que se imputan al Marqués, le piden morir en su lugar. El rey orgulloso de tanto valor y nobleza, perdona a todos y concede a Don Pedro de Luna la mano de la dama a quien éste visitaba en secreto. Doña Ana casa con Don Diego, y Doña Flor con el Marqués."⁴

Los personajes de esta obra son:

- | | | |
|----|--------------------------------|---|
| 1. | El Marqués Don Fadrique, galán | □ |
| 2. | Don Fernando de Godoy, galán | ▭ |
| 3. | Don Pedro de Luna, galán | ▵ |
| 4. | El Rey Felipe II, el Prudente | ○ |
| 5. | Don Diego, galán | ▴ |
| 6. | Doña Flor, dama | ◐ |

7. Doña Ana, dama _____ 
 8. Inés, criada _____ 
 9. Encinas, gracioso _____ 
 10. Ricardo, criado _____ 
 11. Secretario _____ 
 12. Juez _____ 
 13. Tres Corchetes _____ 
 14. Escudero viejo _____ 
 15. Pregonero (que no se ve, sólo se escucha) _____ 
 16. Guardias (dos) _____ 
 17. Soldados (que serán los dos guardas y los tres corchetes, ya que no se empatan en escena alguna) _____ 

A cada personaje se le ha asignado una superficie y un color determinado, a fin de que resulte fácilmente identificable en los diagramas correspondientes a la mecánica escénica.

Esta última se presenta para conocer los requerimientos propios del espacio escénico; los focos de acción, fundamentales en todo drama; los practicables que han de emplearse en ciertos momentos, y consecuentemente la colocación de la utillería mayor. Además de la especificación temporal para cada escena.

M E C A N I C A E S C E N I C A

Título: "GANAR AMIGOS"

Obra de JUAN RUIZ DE ALARCON Y MENDOZA

ACTO PRIMERO

E S C E N A I

Escenario: CALLE (DIA)

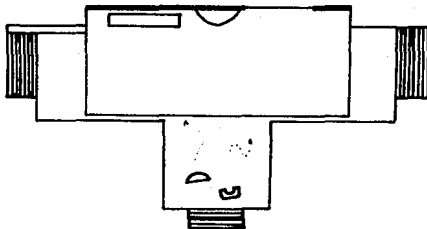
Personajes: DOÑA FLOR E INES, con mantos.

2 personajes

* número mínimo de actores en el A. P.

Duración: 2 minutos

Conversación en la calle entre las dos mujeres, acerca de Fernando de Godoy que aparece en Sevilla después de dos años, cuestión que con lleva un perjuicio hacia Flor, pues ha recibido oferta de matrimonio por el Marqués. Inés le dice que Fernando se acerca a ellas.



ESCENA II

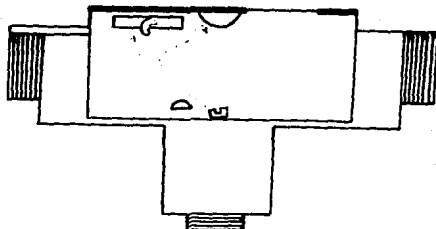
Personajes: DOÑA ANA, con manto; DOÑA FLOR e INES

Duración: 40 segundos

3 personajes

* duración mínima de una escena en el A.P.

Flor dice a Doña Ana que iba en busca de ella y que perdone su tardanza.



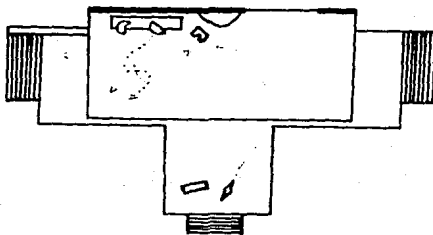
ESCENA III

Personajes: FERNANDO DE GODOY, ENCINAS, DOÑA ANA, DOÑA FLOR e INES

5 personajes

Duración: 5 minutos

Fernando se presenta ante ellas. Inés distrae a Doña Ana y Encinas dice bufonerías. Fernando y Flor hablan de su amor. Ella le dice que no muestre abiertamente los sentimientos que le profesa, pues no confía en la discreción de Ana e Inés. Solicita que guarde en secreto su amor. Se van Doña Flor, Doña Ana e Inés.



ESCENA IV

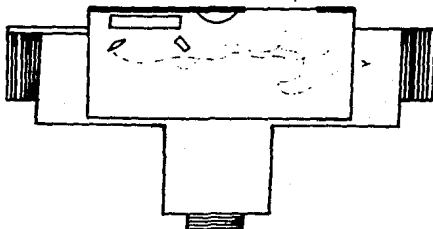
Personajes: FERNANDO DE GODOY y ENCINAS

2 personajes

* número mínimo de actores en el A. P.

Duración: 1 minuto

Encinas cuestiona a Don Fernando por la respuesta de su amada, el niega que exista algo entre ellos -cumpliendo así la promesa hecha a Doña Flor de mantener todo en secreto. Se van ambos.



ESCENA V

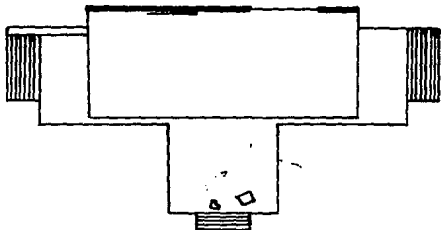
Escenario: CALLE (NOCHE)
Personajes: MARQUES DON FADRIQUE y RICARDO

2 personajes

* número mínimo de actores en el A. P.

Duración: 80 segundos

El Marqués se encuentra feliz y desligado de la realidad, porque esa noche irá a ver a su idolatrada Doña Flor. Ricardo desearía que el Marqués no se encontrara enajenado por el amor de una mujer, desearía que pasara esa etapa y volviera a su ecuanimidad.



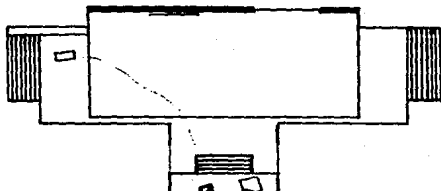
ESCENA VI

Personajes: DON FERNANDO DE GODOY, alborotado y con la espada desnuda, MARQUES DON FADRIQUE y RICARDO

Duración: 80 segundos

3 personajes

Fernando pide amparo a la guarda del Marqués, pues los soldados le persiguen. El Marqués trata de calmarlo y le dice que sí le otorgará su ayuda.



ESCENA VII

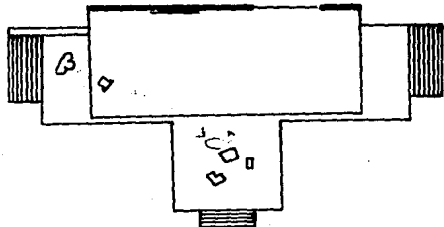
Personajes: JUEZ con linterna, 3 CORCHETES, MARQUES DON FADRIQUE, RICARDO y DON FERNANDO DE GODOY

* número máximo de actores en el A. P.

7 personajes

Durante: 3 minutos

El juez interroga al Marqués sobre la persecución que está llevando a cabo, él le indica que no ha visto a nadie. Se entera luego, por palabras del juez que el muerto ha sido su propio hermano. A pesar de su sorpresa interior continúa con la farsa, librando de la aprehen



sión a Don Fernando. Se va el juez con los tres corchetes.
Escena Decisiva

ESCENA VIII

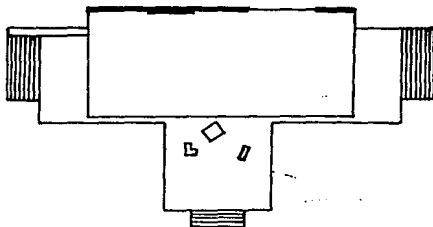
Personajes: MARQUES DON
FADRIQUE, DON
FERNANDO DE
GODOY y RICAR
DO

3 personajes

Duración: 40 segundos

* duración mínima de
una escena en el A. P.

El Marqués pide a su criado que se marche y lo deje a solas con el asesino de su hermano. Ricardo piensa entonces, que el Marqués desea tomar venganza por propia mano. Se va Ricardo.



ESCENA IX

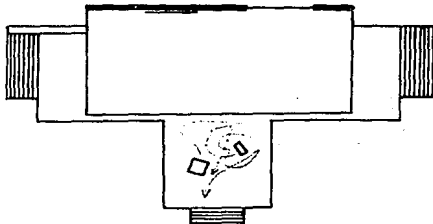
Personajes: MARQUES DON FADRIQUE y DON FERNANDO DE GODOY

* número mínimo de actores en el A. P.

2 personajes

Duración: 2 minutos

El Marqués interroga a Don Fernando para conocer la naturaleza de la relación que existe entre él y Doña Flor, misma que orilló a Don Fernando a dar muerte a su hermano. Don Fernando evasivo, no aclara nada y conmina hábilmente al Marqués a cumplir su palabra de librarlo de todo castigo judicial. Se alejan los dos.



ESCENA X

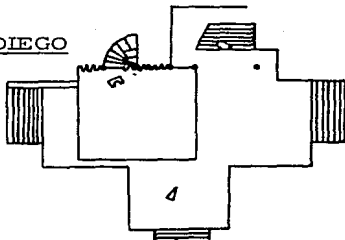
Escenario: SALA EN CASA DE DON DIEGO

Personajes: DON DIEGO, DOÑA
FLOR E INES, con
luz

3 personajes

Duración: 1 minuto

Don Diego le pide a Inés que se retire, para sostener una



conversación con su hermana. La criada se va con cierta preocupación.

ES CENA XI

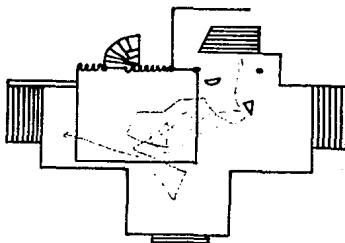
Personajes: Don Diego y Doña

Flor

2 personajes

* número mínimo de actores en el A.P.

Duración: 3 minutos



Don Diego cuestiona a Doña Flor sobre su conducta. La inquiriere para saber si se trataba del mismo hombre que en Córdoba organizó un escándalo. Ella llorosa, todo lo niega y desvía las sospechas de su hermano, cargando la culpa de su desdicha al Marqués que la pretende. Esto sin embargo, con gran ambigüedad, ya que indica que no vió ni escuchó al asesino del balcón. Se retiran los dos.

ES CENA XII

Escenario: CAMPO

Personajes: MARQUES DON

FADRIQUE Y DON

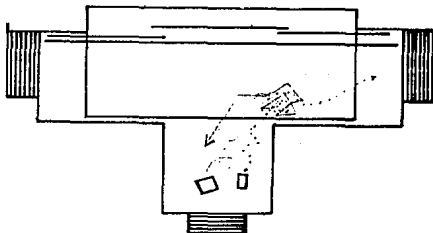
FERNANDO

2 personajes

* número mínimo de actores en el A. P.

Duración: 6 minutos

* duración máxima de una escena en el A.P. y en toda la obra



El Marqués dice a Don Fernando que lo ha protegido (le da incluso dos cadenas de oro, para que con su venta tenga medios suficientes para escapar). Y pues hecho esto, él se sincere en cuanto a su relación con Doña Flor. Don Fernando se lo agradece, pero se niega a descubrir el secreto amor que le jurara a Doña Flor. El Marqués enardecido pelea cara a cara con Don Fernando y lo vence. Pero al ver que ni aún vencido el caballero deshonra a la dama -aún a costa de la vida-, lo perdona y se complace de haber ayudado a un hombre íntegro. Siente tristeza por la pérdida de su hermano, pero se complace, por tener un amigo como él. Ambos desaparecen.

Escena Decisiva

FIN DEL ACTO PRIMERO

3 escenarios requeridos:

a) CALLE (DIA Y NOCHE)

b) CAMPO

c) SALA EN CASA DE DON DIEGO

4 cambios de escena:

de calle de día a calle de noche, de ésta a sala de Don Diego y de ésta a campo

2 es el número mínimo de actores en este acto.

7 es el número máximo de actores en este acto.

Duración total del Acto Primero: 26 minutos

La escena más corta tiene una duración de 40 segundos

La escena más larga tiene una duración de 6 minutos, igual a la escena más larga de toda la obra.

2 escenas decisivas: la VII y la XII

ACTO SEGUNDO

ESCENA I

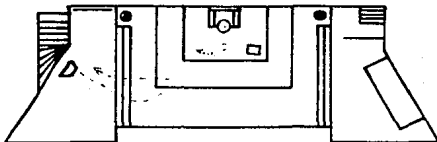
Escenario: SALA EN EL REAL ALCAZAR

Personajes: EL REY FELIPE II, MARQUES DON FADRIQUE y DON PEDRO DE LUNA

3 personajes

Duración: 3 minutos

El Marqués dice al Rey que ha perdonado al asesino de su mano y lo convence con sinceros razonamientos. El Rey le ofrece proporcionar fastuosas exequias a su fallecido hermano, el Marqués acepta. Don Pedro queda sorprendido por la grandeza del privado. Pedro de Luna es enviado por el Rey a preparar la caza y se retira.



ESCENA II

Personajes: EL REY FELIPE II Y EL MARQUES DON FADRIQUE

Duración: 1 minuto

2 personajes

El Rey ordena al Marqués que castigue con la muerte a Don Pedro de Luna, ya que éste ha quebrantado su disposición de no entrar al palacio durante el anochecer. El corteja a una doncella. El Marqués intenta convencer al Rey de que conmute la pena. Sin embargo, no lo logra y no le da oportunidad de desistir. Se va el Rey.

ESCENA II

ESCENA III

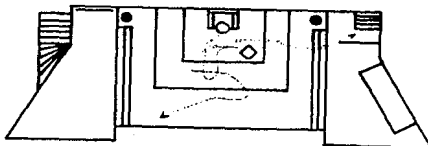
Personajes: MARQUES DON
FADRIQUE

1 personaje

* número mínimo de
actores en el A. S.
y en toda la obra

Duración: 40 segundos

El Marqués se lamenta por la terrible pérdida y por la encomienda.



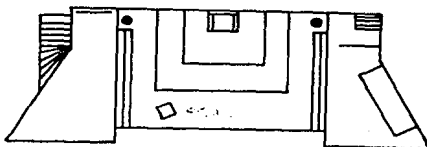
ESCENA IV

Personajes: MARQUES DON
FADRIQUE y RI
CARDO

2 personajes

Duración: 90 segundos

El Marqués interroga al criado sobre Doña Flor; los informes que de ella recibe, lo hacen pedir al criado que quemé todas las prendas que de Doña Flor conservara. El criado aprueba la orden y va a cumplirla. El Marqués se propone olvidarla.

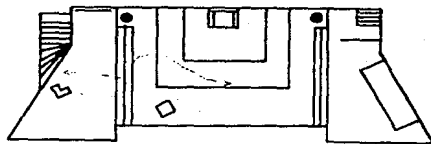


ESCENA V

Personajes: MARQUES DON FADRIQUE Y DON DIEGO 2 personajes

Duración: 2 minutos

Don Diego reclama al Marqués una retribución satisfactoria a la frente recibida por Doña Flor. El Marqués acepta esta situación -por el curioso malentendido que se ha creado-, ofrece en prenda el no ver más



a Doña Flor. Don Diego acepta en pago esta actitud y se despiden como amigos. No obstante Don Diego no es sincero.

ESCENA VI

Escenario: CALLE (DIA)

Personajes: ENCINAS

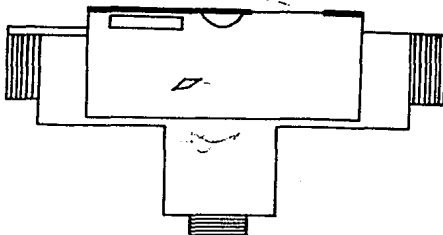
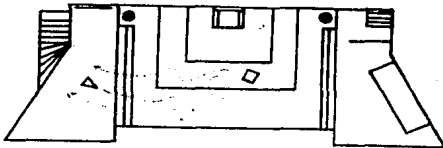
1 personaje

* número mínimo de actores en el A. S.

y en toda la obra

Duración: 40 segundos

Encinas no localiza a su antiguo amo, Don Fernando de Godoy, y monologa al respecto.



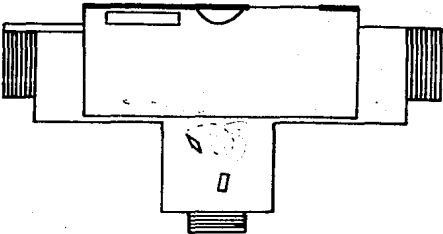
ESCENA VII

Personajes: DON FERNANDO DE
GODOY, de peregrino,
ENCINAS

2 personajes

Duración: 3 minutos

Encinas no reconoce a Don Fernando que se encuentra disfrazado. Este se descubre ante su antiguo criado, pero le pide que disimule pues anda de incógnito. Inrroga a Encinas para conocer la situación en la ciudad y lo que ocurre con Doña Flor. Encinas le informa que es ahora sirviente de Don Diego. Fernando de Godoy le dice que continúe con el engaño y le ayude para poder hablar con Doña Flor. Encinas le dice que se apresure, pues ahora no está Don Diego en casa. Se dirigen a ella.



ESCENA VIII

Escenario: SALA EN CASA DE DON DIEGO

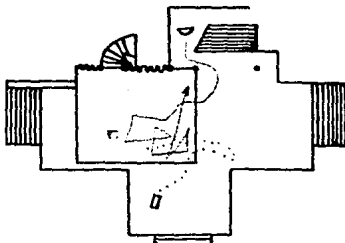
Personajes: DOÑA FLOR y luego DON FERNANDO

2 personajes

Duración: 5 minutos

* duración máxima de una escena en el A.S.

Ambos se hechan en cara sus liviandades y terminan separándose, jurando venganza uno a otro. Don Fernando se convertirá en sombra de Doña Flor y no le dejará libertad alguna. Doña Flor intentará lo propio.



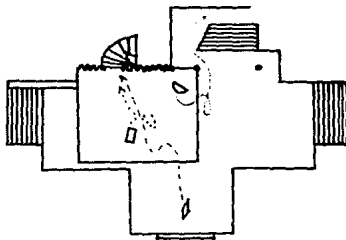
ESCENA IX

Personajes: ENCINAS, DOÑA FLOR y DON FERNANDO

3 personajes

Duración: 40 segundos

Encinas les indica que Don Diego se acerca, que deben apresurarse si no desean que los vea; se va Flor y luego Don Fernando y Encinas.



ESCENA X

Escenario: SALA EN CASA DE DOÑA ANA

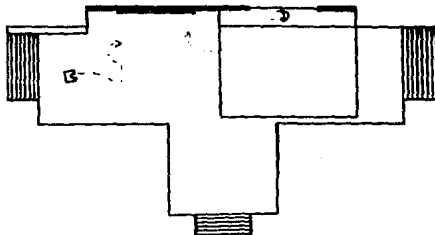
Personajes: DOÑA ANA E INES

2 personajes

Duración: 30 segundos

* Duración mínima de una escena en el A.S. y en toda la obra

Doña Ana pregunta a Doña Inés sobre Doña Flor. Inés le dice que se encuentra triste y sola. El Marqués ya llega.



ESCENA XI

Personajes: Marqués DON FADRIQUE, DOÑA ANA E INES

Duración: 2 minutos

3 personajes

Doña Ana pide en nombre de Doña Flor al Marqués que la perdone, que la vea y que le hable. El se niega.

ES CENA XII

Personajes: DON DIEGO y ENCINAS, quedándose en la puerta sin ser vistos; MARQUES DON FADRIQUE, DOÑA ANA e INES
* número máximo de actores en el A. S.
5 personajes

Duración: 5 minutos

* duración máxima de una escena en el A.S.

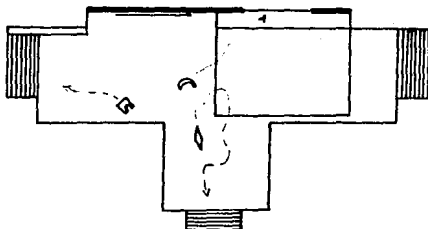
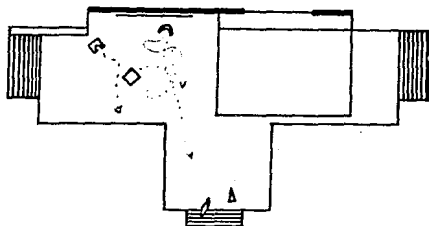
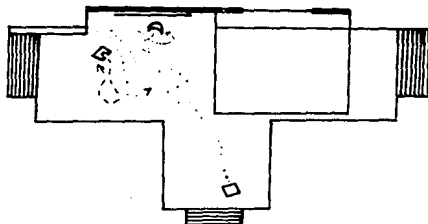
Don Diego escucha la conversación de su amada con el Marqués y creyendo que ella implora en vano el amor de éste, Don Diego se dispone a castigar a los "hipócritas"; le propone a Encinas que se haga pasar por sirviente del privado ante las autoridades de la casa y las jóvenes, y luego reparta generosamente, dinero ante los sirvientes -en secreto-, para que durante la noche pueda penetrar a las habitaciones de su amada sin ser molestado por nadie. Se va Don Diego. Conversan un poco Doña Ana y el Marqués, luego éste se marcha.
Escena Decisiva

ES CENA XIII

Personajes: DOÑA ANA, INES y ENCINAS
3 personajes

Duración: 90 segundos

Encinas se presenta ante ellas como el sirviente de confianza del privado real; cuando ellas le interrogan sobre Don Fernando, se hace el desentendido y se va tras el marqués. Luego se re-



tira Inés.

ESCENA XIV

Escenario: SALA EN EL REAL
ALCAZAR

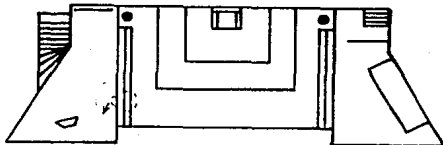
Personajes: DON PEDRO DE
LUNA

1 personaje

* número mínimo de
actores en el A.S.
y en toda la obra

Duración: 30 segundos

* duración mínima de
una escena en el A.S. y en toda la obra



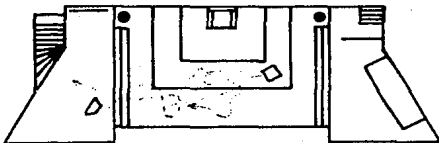
En su soliloquio habla sobre los amorfios que sostiene con Doña Inés de Aragón -transgrediendo las prohibiciones del Rey. El Marqués se ha propuesto hacer su esposa a la dama en cuestión. Don Pedro se da cuenta que se acerca el privado real y se apresta a tenderle una trampa, pues piensa que lo quiere alejar de la corte por envidia a la preferencia que goza del Rey.

ESCENA XV

Personajes: MARQUES DON
FADRIQUE y DON
PEDRO

2 personajes

Duración: 3 minutos



El privado intentando alejar a Don Pedro del castigo mortal decretado por el Rey, le ofrece la posibilidad de marcharse a Granada para enarbolar la espada en nombre de su Señor y mantenerse victorioso. El se muestra reticente a la aceptación del cargo que le ofrece, y comienza entonces, a tramar una vindicta en contra del Marqués. Desaparecen los dos.

Escena Decesiva

FIN DEL ACTO SEGUNDO

4 escenarios requeridos:

a) SALA EN EL REAL ALCAZAR
c) SALA EN CASA DE DON DIEGO

b) CALLE (DIA)
d) SALA EN CASA DE DOÑA ANA

5 cambios de escena:

de la sala en el real alcázar a la calle, de ésta a la sala de Don Diego, de ésta a la sala de Doña Ana y de ésta a la sala del real alcázar.

1 es el número mínimo de actores en este acto, y en toda la obra.

5 es el número máximo de actores en este acto.

Duración total del Acto Segundo : 27 minutos

La escena más corta tiene una duración de 30 segundos, igual a la escena más corta de toda la obra.

La escena más larga tiene una duración de 5 minutos

2 escenas decisivas: la XII y la XV

ACTO TERCERO

ESCENA I

Escenario: CALLE (NOCHE)

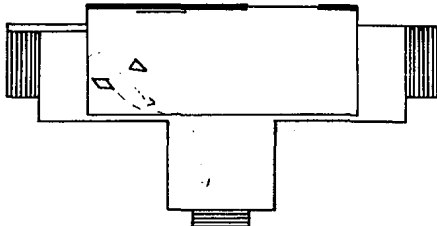
Personajes: DON DIEGO Y EN

CINAS

2 personajes

Duración: 90 segundos

Don Diego confía la maquiación en contra de Doña Ana y del Marqués, a encinas. Este se cerciora que los criados estén ligtos para el embuste. Sale un momento de escena.



ESCENA II

Personajes: Encinas, que vuel-

ve hablando con un

ESCUADERO, DON

DIEGO

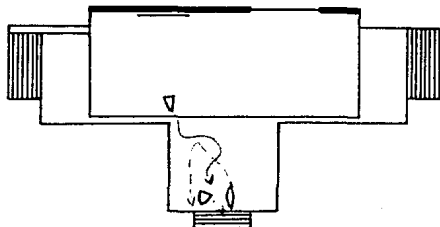
3 personajes

Duración: 2 minutos

Encinas convence al escudero de que le sirva al pretendido

Marqués (Don Diego), para entrar al aposento de Doña Ana.

Como el escudero se muestra reticente, Encinas pide dinero a Don Diego, éste comprueba que todo se le ha agotado, entonces el propio Encinas obsequia al escudero una cadena (de aquellas que le proporcionar a Don Fernando -antiguo amo de Encinas-, para que pudiera escapar de la justicia. Encinas no lo sabe). Así convence al escudero de que los conduzca a los aposentos de Doña Ana y de que impida cualquier oposición, esgrimiendo siempre el nombre del Marqués Don Fadrique. Se van los tres.

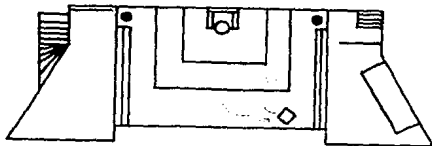


ESCENA III

Escenario: SALA EN EL REAL
ALCAZAR

Personajes: REY FELIPE II Y
EL MARQUES DON
FADRIQUE
2 personajes

Duración: 3 minutos



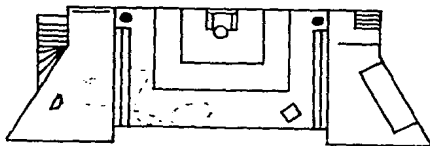
El privado real seriamente intenta convencer al rey de que perdone a Don Pedro de Luna. No lo logra, pero sí lo convence de que aplace el castigo enviándolo a Granada, ganando así blasones para su nombre y su reino.

ESCENA IV

Personajes: DON PEDRO, FELIPE II y el MARQUES

3 personajes

Duración: 90 segundos



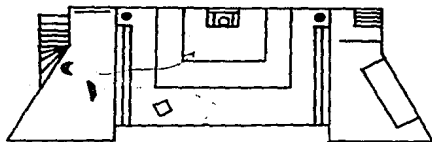
Don Pedro se presenta ante el Rey y recibe de éste el cargo de general en Granada. Decide entonces vengarse del Marqués, mintiendo. Se escucha una voz dentro, de una mujer que a pesar de las prohibiciones no se detiene.

ESCENA V

Personajes: DOÑA ANA, con manto, FELIPE II, DON PEDRO y el MARQUES

4 personajes

Duración: 3 minutos



Doña Ana llega ante el Rey y denuncia la ofensa y el abuso de que ha sido víctima, por parte del que según cree es el Marqués. El desde luego lo niega. Doña Ana pide justicia, con equidad sin importar las altas jerarquías. El Rey ordena al privado que calle y que sólo se defienda cuando se le demande.

ES CENA VI

Personajes: 2 GUARDAS, DOÑA

ANA, DON PEDRO,

MARQUES DON FA

DRIQUE y el REY

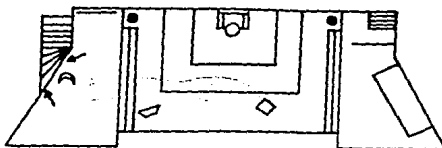
FELIPE II

6 personajes

Duración: 100 segundos

El rey manda a los guardas que apresen al Marqués y luego lo lleven a la torre. Don Pedro ve la ocasión de vengarse, acumulando males al mal ya originado. Doña Ana continúa culpándolo, pensando en su maldad al negarlo. Y el privado real lo desmiente, pensando que como no quiso hablar a Doña Flor por intermediación de Doña Ana, ella lo castiga con esa mentira. Se va el Marqués con los guardas y Doña Ana.

Escena Decisiva



ES CENA VII

Escenario: CALLE (DIA)

Personajes: DON DIEGO, ENCI

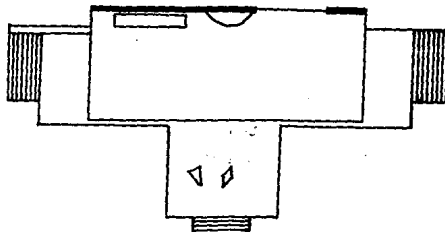
NAS de donado fran-

cisco, con anteojos

2 personajes

Duración: 2 minutos

Encinas jura a Don Diego, callar lo que sabe, ya que con su silencio asegura la vida de ambos. El privado real es poderoso y saldrá del apuro -piensa Don Diego-. Encinas se dispone a salir disfrazado



ES CENA VIII

Personajes: Un PREGONERO den

tro (no se ve sólo se

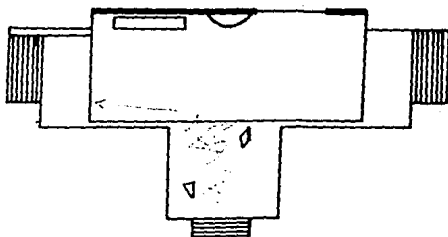
escucha), DON DIE-

GO y ENCINAS

2 personajes

Duración: 3 minutos

El pregonero enuncia que el Rey dará 2000 ducados y el perdón a Encinas si se entrega y confiesa la verdad. El criado lo escucha, le seduce la idea de liberarse de culpas y persecuciones, ganando



a la vez una buena cantidad. Don Diego trata de convencerlo de que no clau-
diqúe, pero Encinas se niega. Habla de las virtudes humanas como un pa-
trimonio no exclusivo de los nobles por su poder y riquezas, sino como u-
na veta del hombre, sin sujeciones de aristocracia.

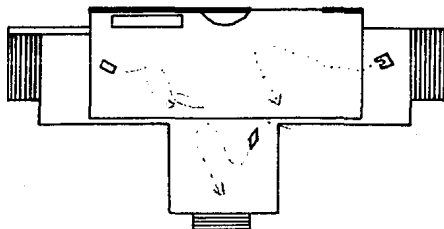
Escena Decisiva

E S C E N A IX

Personajes: INES, con manto,
DON FERNANDO y
ENCINAS
3 personajes

Duración: 90 segundos

Encinas disfrazado en la
calle, es casi descubierto por I-
nés y Fernando. Encinas se sien-
te perdido y se marcha persignándose.

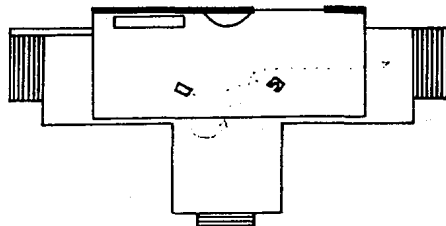


E S C E N A X

Personajes: INES y DON FER-
NANDO
2 personajes

Duración: 2 minutos

Don Fernando interroga a
Inés sobre lo que acontece en la
ciudad y al Marqués. Esta le co-
munica que el privado real se en-
cuentra acusado por Don Pedro
de Luna -que ya partió para Granada-, de haber mandado asesinar a su
hermano por celos a Doña Flor. Que después él mismo, mató al asesino
para encubrir su falta; a más de ser violador de Doña Ana. Don Fernan-
do queda sorprendido, Inés se va.



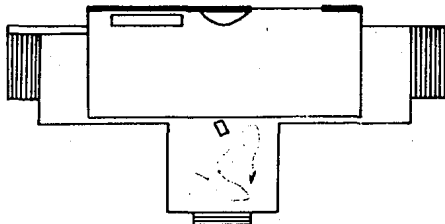
E S C E N A XI

Personajes: DON FERNANDO
DE GODOY
1 personaje

* número mínimo de
actores en el A. T.
y en toda la obra

Duración: 40 segundos

* duración mínima de u-
na escena en el A. T.



Don Fernando de Godoy reflexiona sobre su conducta y se decide a salvar al Marqués Don Fadrique, aún a costa de su propia vida, ya que tendrá que confesar qué y cómo fue su falta.

ESCENA XII

Escenario: SALON DE PALACIO

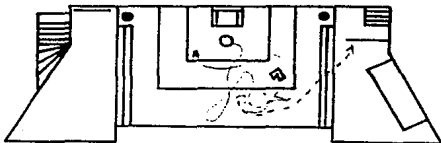
Personajes: REY FELIPE II y

SECRETARIO

2 personajes

Duración: 2 minutos

El secretario pregunta al Rey que si condenará al Marqués por indicios. Su majestad responde que en el caso de los poderosos, solo indicios pueden acumularse, y que aunque lo sea, lo castigará. Para sí, el Rey piensa que es necesario probar su culpabilidad. Habla al oído del secretario y luego éste se marcha.



ESCENA XIII

Personajes: DON PEDRO y 5 SQL

DADOS, con bande-

ras moriscas arrag-

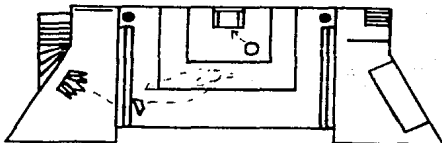
trando al son de cajas

FELIPE II

7 personajes

Duración: 2 minutos

Regresa Don Pedro victorioso de Granada, ha conseguido la paz. Se pone a las órdenes del Rey. Este después de una conversación, le premia con la mano de su amante palaciega, Doña Inés de Aragón. Además, en dote le obsequia el perdón a su vida -ha condonado la pena de muerte que pesaba sobre él. Don Pedro queda después sorprendido, pues empieza a entender el porqué de la conducta del Marqués. El Rey dice a Don Pedro que indague con el privado. Para que éste revele el secreto, le proporciona una sortija real. Don Pedro se va con sus soldados.



ESCENA XIV

Escenario: SALA EN CASA DE DON DIEGO

Personajes: DON FERNANDO y DOÑA FLOR

2 personajes

Duración: 2 minutos

Don Fernando de Godoy pide a Doña Flor, que le permita revelar el

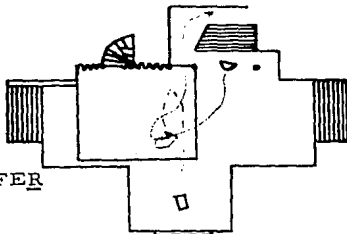
secreto de su amor. Ella accede porque ama al Marqués Don Fadrique y desea ayudarlo. Se va Doña Flor.

ESCENA XV

Personajes: DON DIEGO Y DON FERNANDO

2 personajes

Duración: 3 minutos



Don Diego sabe que Encinas se encuentra preso y que por tanto, él a su vez está perdido. Distraído penetra en la habitación con estas cabilaciones. Don Fernando lo saca de su abstracción, le confiesa que fue el Marqués quien noblemente salvó su vida, y que por tanto, él se empeña en salvar ahora la del Marqués. Don Diego no comprende en que se relaciona con él.

Don Fernando entonces le hace recordar que Encinas trabaja bajo servicio cuando Doña Ana fue atacada, por lo que debe de ser él y no el privado, el verdadero culpable. Don Diego se convence de la necesidad de confesar sus culpas antes que un inocente pague por él, por acciones no cometidas. Ambos lo acuerdan y se marchan.

Escena Decisiva

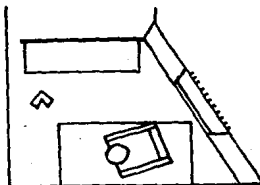
ESCENA XVI

Escenario: SALA EN LA CARCEL MIRADOR

Personajes: EL REY FELIPE II
y el SECRETARIO
2 personajes

Duración: 40 segundos

* duración mínima de una escena en el A.T.



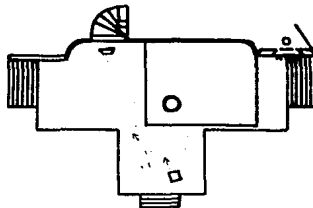
El Rey se dispone a escuchar discretamente la conversación entre Don Pedro y el Marqués, a fin de indagar en la culpa o la inocencia de éste último. El secretario se va.

ES CENA XVII

Personajes: DON PEDRO, EL
MARQUES y el REY,
en el mirador oculto
3 personajes

Duración: 2 minutos

El Marqués obligado por la sortija del Rey (orden de hablar), revela la sentencia de la que era brazo ejecutor. Le confiesa sus esfuerzos por atrasar la o conmutarla. Don Pedro entonces pide perdón al privado y le confiesa a su vez, la intriga infamante sobre la muerte del hermano. Se arrepiente.

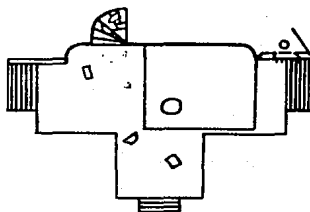


ES CENA XVIII

Personajes: DON DIEGO y DOÑA
FLOR, con manto,
el MARQUES, DON
PEDRO, el REY en
el mirador, DON
FERNANDO
6 personajes

Duración: 3 minutos

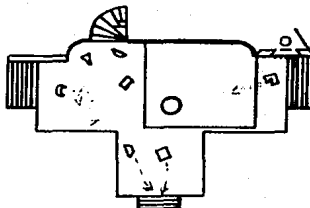
Don Fernando antes de entrar espera, pues ve que Don Pedro y el Marqués conversan: Don Pedro quiere dar vida y libertad por el privado real. Como no puede convencerlo, piensa que lo ejecutarán.



ES CENA XIX

Personajes: SECRETARIO, DO
ÑA ANA con manto,
el MARQUES, DON
PEDRO, DON FER-
NANDO, DON DIE-
GO, DOÑA FLOR, a
una puerta, el REY
en el mirador
8 personajes

Duración: 3 minutos



El secretario dice al Marqués, que el Rey le ordena casarse con Doña Ana antes de morir. El no acepta pues es inocente -el Rey advierte

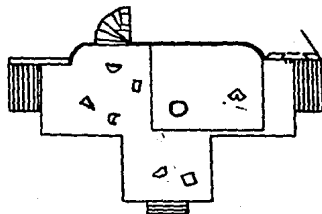
su sinceridad-. Don Pedro y Don Fernando piden al secretario que aguarde. Don Fernando se confiesa culpable de la muerte del hermano del Marqués y Don Diego se muestra como el violador de Doña Ana. Ellos ofrecen su vida por la del condenado. Este no desiste y se siente más comprometido a dar su vida por ellos; el Rey escucha todo y se marcha del mirador.

ESCENA XX

Personajes: SECRETARIO, DOÑA ANA, MARQUES, DON PEDRO, DON FERNANDO, DOÑA FLOR y DON DIEGO

7 personajes

Duración: 60 segundos



Elas hablan de la espantosa confusión. Don Pedro pide al secretario que revele toda la verdad al Rey. El Marqués detiene al secretario. Este indica que deben decidirse rápidamente, pues el plazo se agota cada vez más. Don Pedro indica que él informará al Rey.

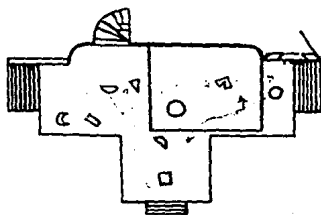
ESCENA XXI

Personajes: FELIPE II, MARQUES, DON PEDRO, DON FERNANDO, DON DIEGO, DOÑA FLOR, DOÑA ANA y SECRETARIO

8 personajes

Duración: 40 segundos

* duración mínima de una escena en el A. T.



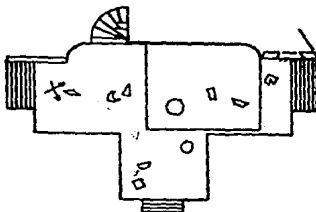
Entra el Rey, enuncia que ha escuchado todo. Don Pedro pide para todos muerte o para todos clemencia. Se escuchan voces dentro y el Rey ordena que pasen.

ESCENA XXII

Personajes: 2 GUARDAS, ENCINAS en hábito de franciscano, TODOS LOS ANTERIORES

11 personajes

* número máximo de actores en el A. T. y en



toda la obra

Duración: 6 minutos

* duración máxima de una escena en el A. T. y en toda la obra

Encinas calla. Don Diego se lo agradece, pero le indica que ya todos conocen la verdad. El Rey en fin al ver la solidaridad, el valor y la a amistad que hay entre ellos, otorga el perdón a todos. Doña Ana casa con Don Diego, Doña Flor con el Marqués Don Fadrique, Don Pedro con Doña Inés de Aragón. Encinas es perdonado al igual que Don Fernando de Godoy.

Escena Culminante

FIN DEL ACTO TERCERO Y DE LA OBRA

5 escenarios requeridos:

a) CALLE (DÍA y NOCHE) b) SALA EN EL REAL ALCAZAR

c) SALA EN CASA DE DON DIEGO d) CARCEL

e) MIRADOR

7 cambios de escena:

de calle de noche a sala en el real alcázar, de ésta a calle de día, de ésta a real alcazar, de ésta a sala de Don Diego, de ésta a cárcel y mirador.

1 es el número mínimo de actores en este acto, y en toda la obra.

11 es el número máximo de actores en este acto y en toda la obra.

Duración total del Acto Tercero: 47 minutos, 16 segundos

La escena más corta tiene una duración de 40 segundos.

La escena más larga tiene una duración de 6 minutos, igual a la escena más larga de toda la obra.

4 escenas decisivas: la VI, VIII, XV y la XXII

* Duración total de las acciones en escena: 1 hora con 40 minutos.

* Dividida en tres actos.

* Los cambios en general son a obscuras o en cortina de luz.

* Los actores se marchan a vistas.

* 16 cambios de escena requeridos en total.

* Escenas decisivas: Acto Primero, VII y XII; Acto Segundo, XII y XV, Acto Tercero, VI, VIII, XV y XXII.




* Escena culminante: X X I I del Acto Tercero.

* Abreviaturas empleadas: A. P. Acto Primero

A. S. Acto Segundo

A. T. Acto Tercero

* En las gráficas correspondientes a la mecánica escénica, las líneas utilizadas se refieren a:

 tristeza
 cólera
 seguridad

② conciliación

* Siete escenarios empleados en total:

- a) CALLE (DIA y NOCHE)
- b) CAMPO
- c) SALA EN CASA DE DON DIEGO
- d) SALA EN CASA DE DOÑA ANA
- e) SALA EN EL REAL ALCAZAR
- f) SALA EN LA CARCEL
- g) MIRADOR (a medias vistas)

* 18 escenas se realizan en la "CALLE", esto es, se trata del escenario mayormente empleado en el drama.

* 13 escenas se realizan en el ALCAZAR REAL

* 6 escenas se realizan en la CASA DE DON DIEGO

* 4 escenas se realizan en la SALA DE DOÑA ANA

* 1 escena se realiza en el MIRADOR directamente, y tres indirectamente -sólo es visible la ventana.

Estas son las características y requerimientos de la obra.

Como solución escenográfica para el drama de Alarcón, propongo el teatro al aire libre "Sara García", que debido a su ubicación y características, es susceptible a ser transformado en un Corral Contemporáneo.

El teatro se sitúa en el extremo de una plaza, sitio de reunión comunitaria. Dos casas respectivamente, a ambos lados del teatro y el Centro Social "Ignacio Zaragoza" al frente, lo circundan e integran el cuadrángulo del Neocorral. La explanada amplia y despejada, puede albergar excelentemente al público -que sentado y dispuesto en hileras, observe la representación sin necesidad de plataformas y peraltes.

Al fondo de la plaza, en el centro social, se ubicará la "tazuela". Los "aposentos" - como en los antiguos Corrales - se encuentran en los ventanales y las azoteas de las casas contiguas, que a semejanza de aquellas adaptadas en el siglo XVI, se alquilarán para la función.

A diferencia del Corral Español, en éste, las diversas localidades no corresponden necesariamente a la tradicional distribución colonial, por rangos sociales o pertenencia a uno u otro sexo, sino llanamente, al gusto propio de cada espectador.

El teatro abierto cuenta con una sencilla arquitectura, integrada por una plataforma rectangular con cuatro escalinatas de acceso, tres al fondo (reminiscencia del Teatro Griego Clásico), y una central al frente. Las escalinatas traseras laterales, desembocan en dos camerinos situados en los costados y al fondo de la plataforma.

Finalmente, cuatro columnas cuadrangulares y angostas, sostienen el trapecio achatado a manera de dintel, al fondo. Esta es la arquitectura de un teatro que si a primera vista frugal; resulta, en una observación atenta, una posibilidad abierta para componer y recomponer estructu

ras móviles y provisionales, a la estructura fija propiamente dicha.

Para los requerimientos inherentes a esta Casa de Comedias Contemporánea, habrán de colocarse plataformas alternas en el foro. La más importante y aspecto representativo de esta forma escénica, es la plataforma frontal (colocada perpendicularmente a la fija), también denominada espolón, que adentrada en el patio-explanada, permite que los espectadores se ubiquen al frente y a la derecha e izquierda del escenario, rodeándolo prácticamente e integrándose con mayor profundidad en las acciones.

Como indica Kenneth Macgowan, aquellos prístinos teatros estaban provistos de telones al fondo, que permitían -cuando así lo exigía la trama- descubrir escenarios interiores que situaban el acontecer en espacios-tiempo múltiples. En la propuesta personal para un Teatro de Corral Contemporáneo, este recurso escenográfico del telón, es empleado precisamente con las mismas pretensiones.

Originalmente las funciones se llevaban a cabo por las mañanas y tardes, para el actual planteamiento y contando con el recurso de la electrónica, propongo que se realice durante la noche. Como se alumbrarán escenarios exteriores, no es posible alcanzar los efectos que la iluminación en teatros cerrados se consigue. No obstante, con ella podremos situar los focos de acción que emanan de la trama. Se emplearán además, las ceras y antorchas como signos fechadores (en los casos que lo requieran).

Los cambios de escena han de hacerse "en penumbra o en cortina de luz", pero como se trata de un teatro abierto los espectadores de hoy habrán de percatarse -tal como aquellos del siglo XVI-, de los cambios o curridos en escena. Para alcanzar una relativa obscuridad, las lámparas del alumbrado público han de cubrirse con capuchones negros (cabe la posibilidad de una interrupción parcial del flujo eléctrico). La luz de las casas contiguas permanecerá apagada, pues sus moradores presenciarán también la función. Por otra parte, se colocarán reflectores en el talud frontal de la plataforma fija y con dirección a los espectadores a fin de producir, en momentos específicos, una cortina de luz. Esta puede crearse igualmente, en forma de "calles lumínicas", por medio de los reflectores en los varales.

Estableciendo un símil con el escenario del Corral Antiguo -que generalmente constaba de dos pisos-, propongo que a partir del dintel elevado se levante una plataforma para crear un escenario superior. Otra plataforma se prolongará a partir de la fija hacia el fondo y alcanzando su misma altura, para que sobre ésta se construya otro escenario interior.

Así pues, los rasgos generales de la presente propuesta son en principio una solución en espacio abierto y combinada (horizontal-vertical) un espacio escénico múltiple (integrado por siete subespacios distintos); los movimientos escénicos son estáticos y de desplazamiento, esto es, combinados; la bocaescena apaisada.

A continuación se presentan los escenarios que propongo, acompa

ñados con sus respectivas plantas y alzados, así como los diversos practicables que se emplearán en cada uno de ellos . . .

ESCENOGRAFIAS

PROPUESTAS

Perspectivas Plantas
Alzados Constructivos

Elaborados con parámetro en
los planos arquitectónicos del
Teatro "SARA GARCIA"

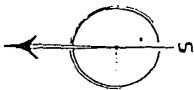
Las zonas coloreadas con sanguina representan los componentes escenográficos.

Teatro Lara Garcia

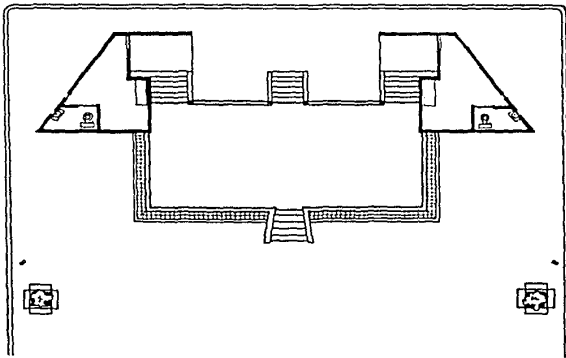
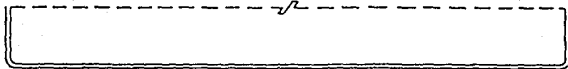
Escala 1:125

Acotación en metros

Ar. Leticia Escobar R.

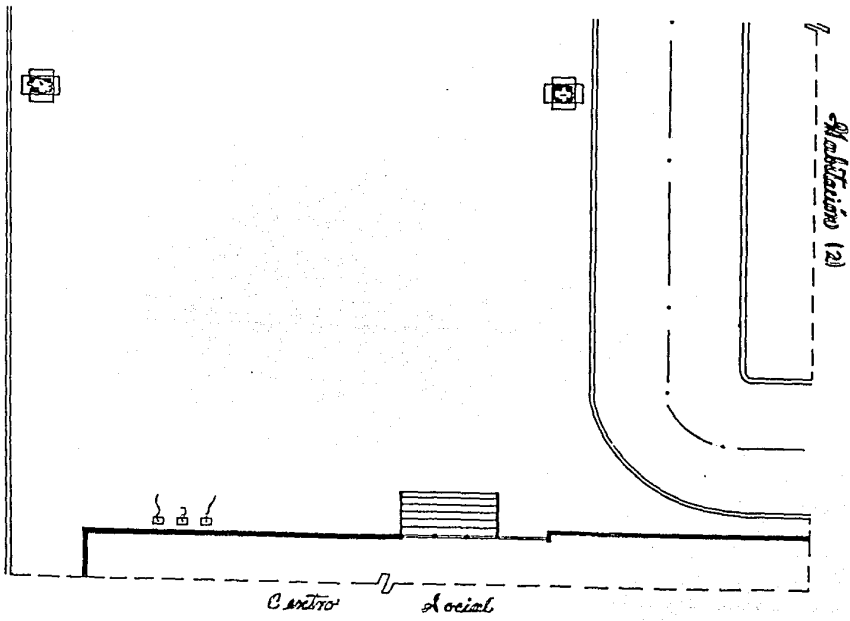
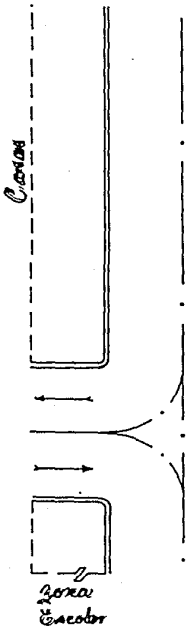


Gardin



Planchettes (2)

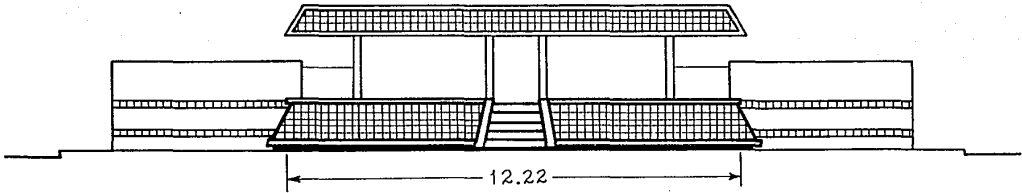
Coars



07.

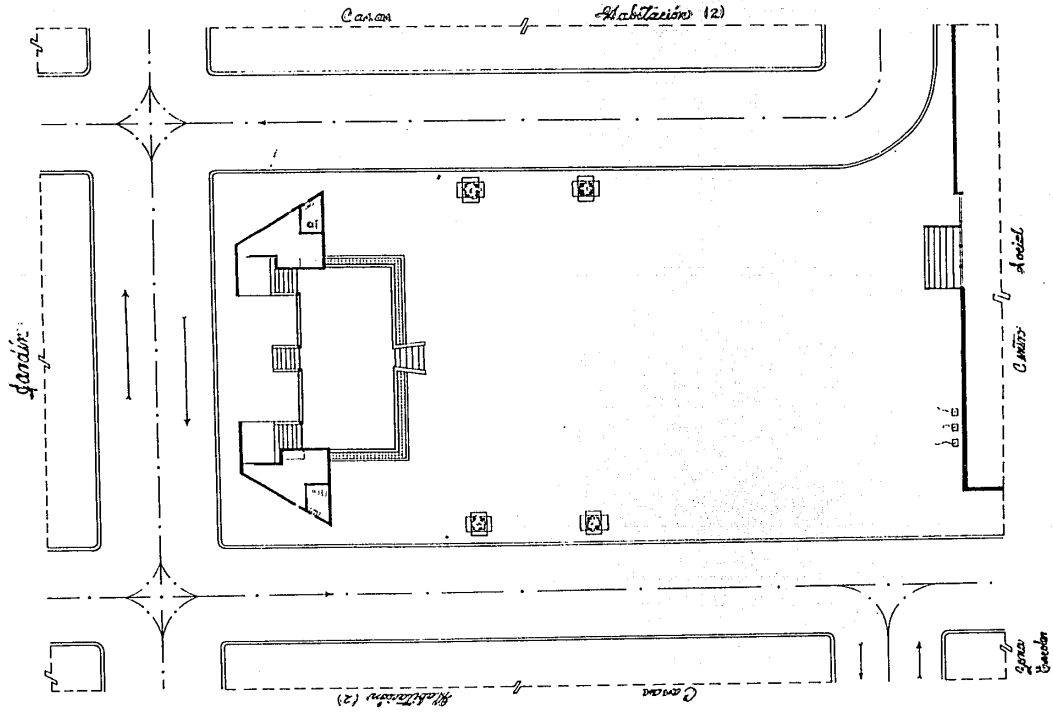
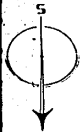
Planta

1376



Alzado

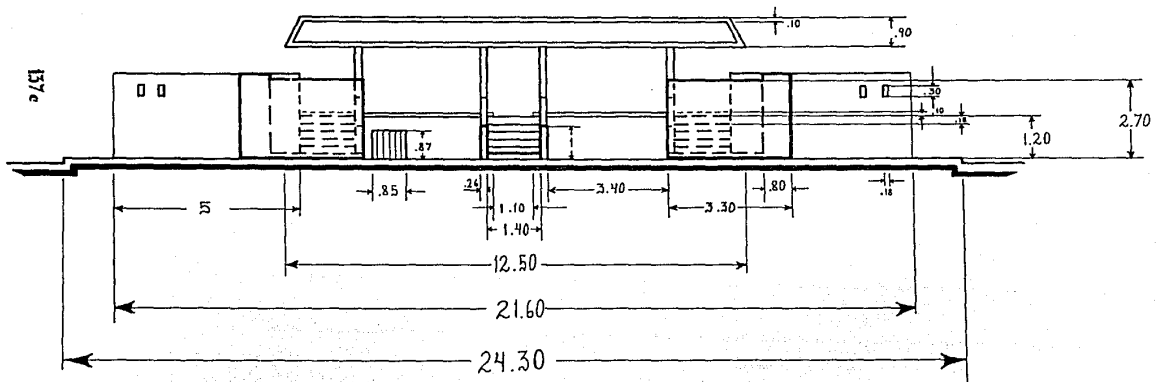
Vista Anterior



Plantas

Alzado

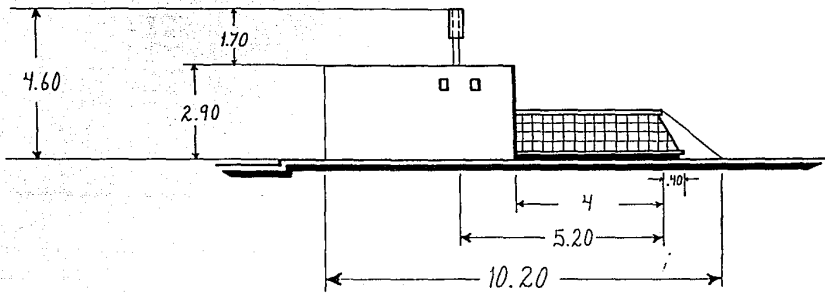
Vista Posterior



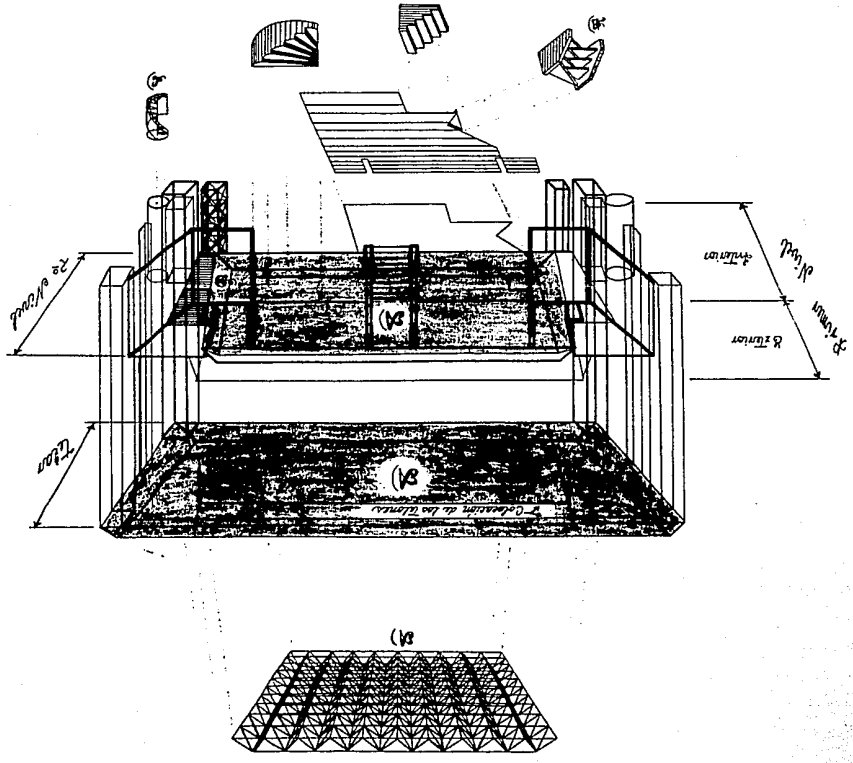
Alzado

Vista Lateral

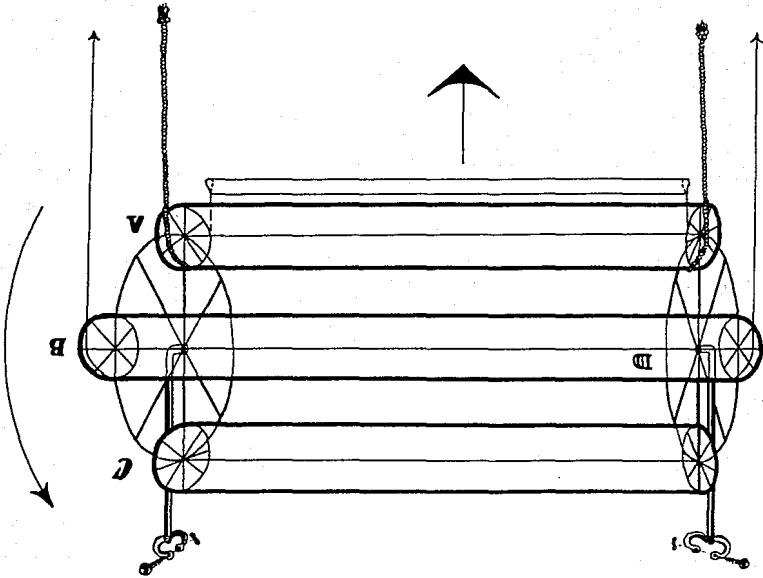
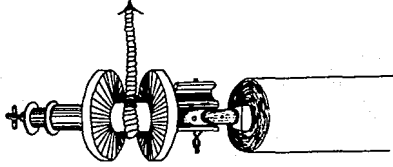
1374



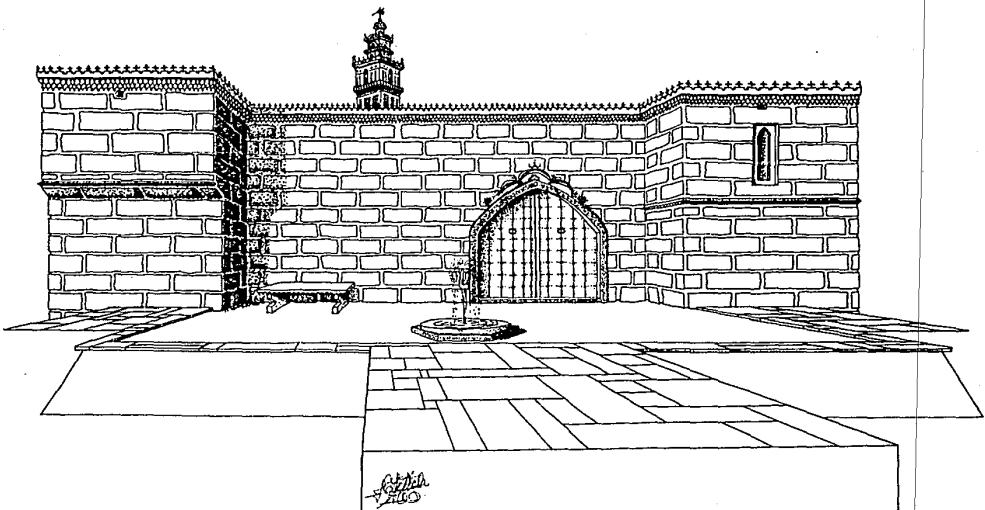
- 138
56. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 57. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 58. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 59. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 60. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 61. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 62. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 63. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 64. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 65. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 66. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 67. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 68. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 69. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 70. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 71. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 72. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 73. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 74. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 75. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 76. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 77. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 78. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 79. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 80. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 81. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 82. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 83. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 84. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 85. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 86. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 87. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 88. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 89. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 90. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 91. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 92. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 93. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 94. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 95. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 96. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 97. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 98. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 99. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.
 100. *Estimular hidratos con vapor en el ego.*
Estimular hidratos con vapor en el ego.



*El Telero recógase suavemente,
por el contrario, el Telero espújase con
dos amolados.*

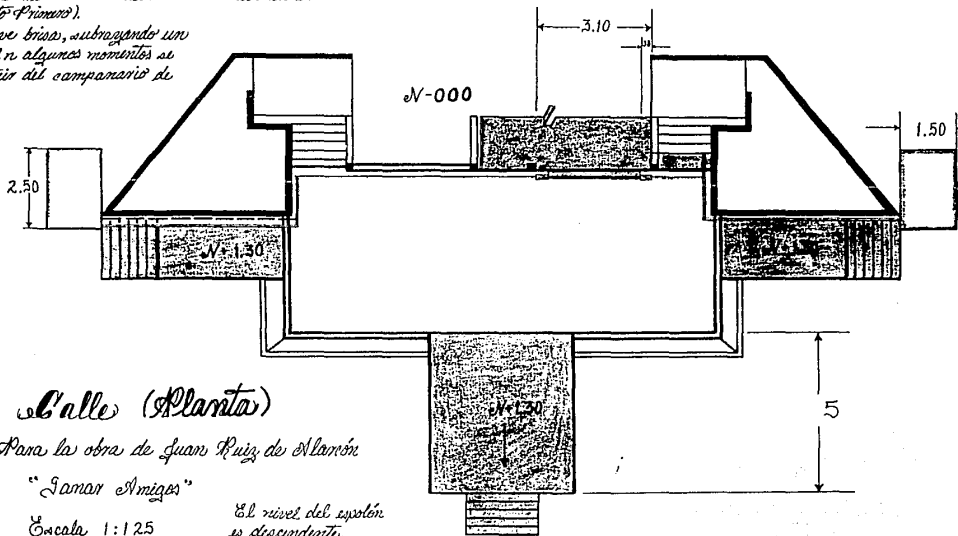


lambor para Teleros 2 amolados



Durante su empleo como "calle de noche", se retirará la fuente, para facilitar el movimiento de coches (como todo en las escenas Va y IX del Acto Primero).

Una leve brisa, subyugando un ambiente en interiores. En algunos momentos se escuchará el lejano latido del campanario de la Sinagoga.



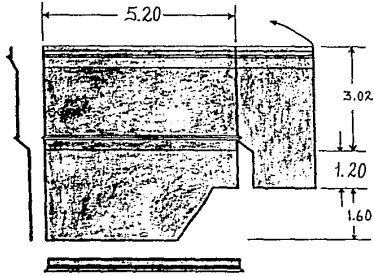
Calle (Planta)

Para la obra de Juan Ruiz de Alarcón

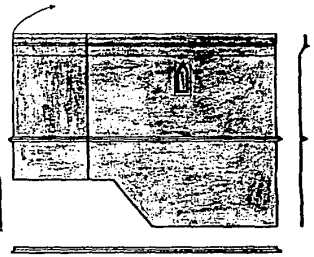
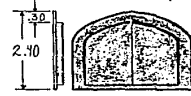
"Luz de Amigos"

*Escala 1:125
Notación en metros*

*El nivel del espón
es descendente.*

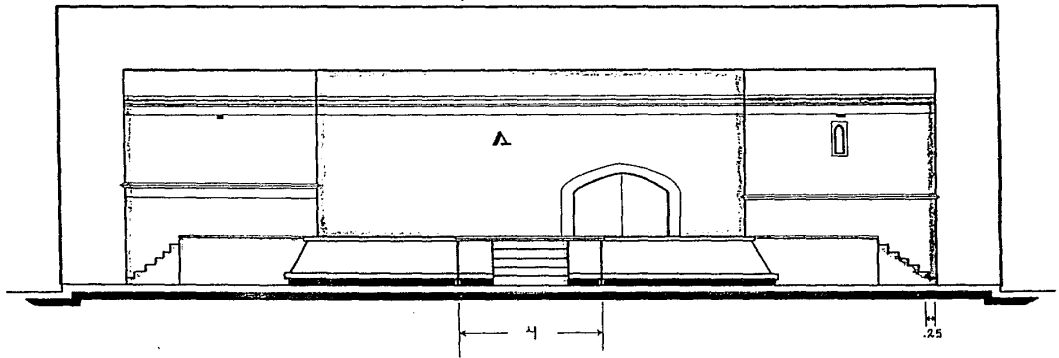


Alzado
batidores tipo
martillo
Unión Intercambiable

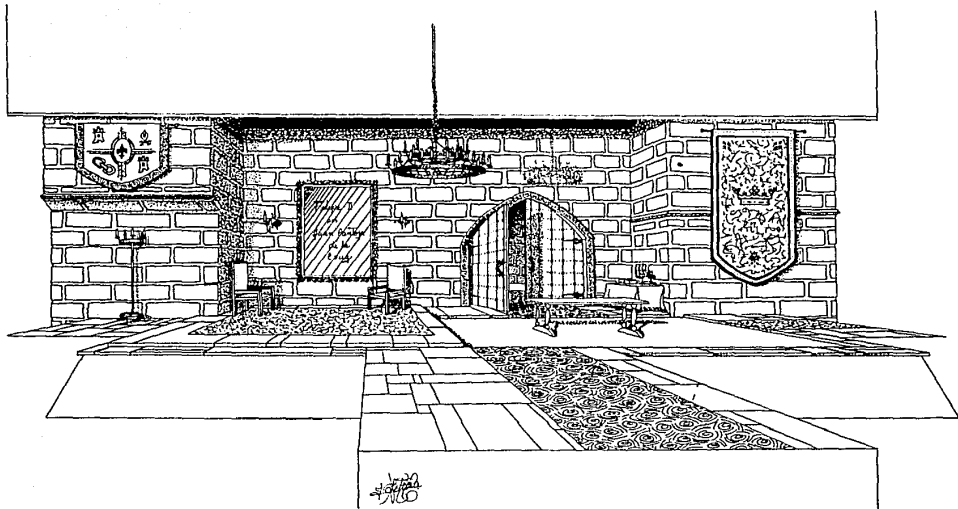


Puerta engrosada en
jambas y dintel.

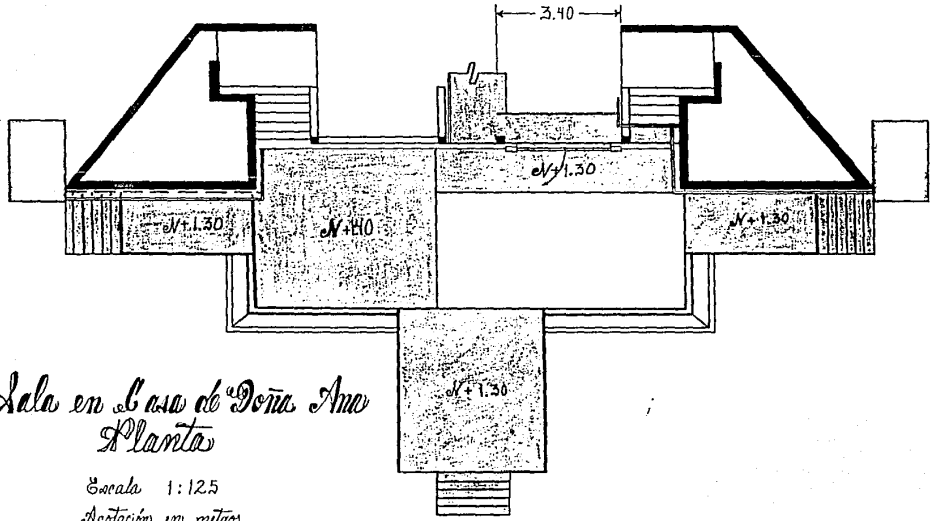
A) Primer Tabón.



511



HH



*Sala en Casa de Doña Ana
Planta*

*Escala 1:12.5
Acotación en metros*

Alzado

En este escenario se emplearán los bastidores de mantillo, la puerta engrasada y el telón A, que se graficaron para la escenografía "callo".

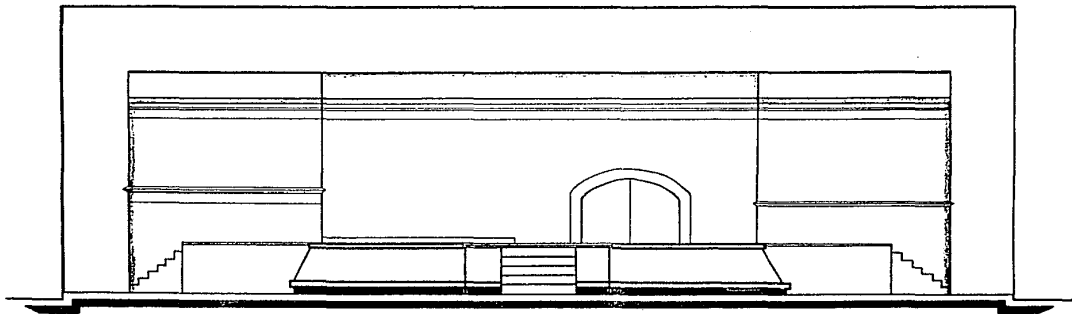
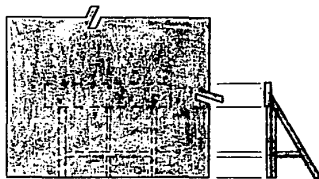
Las alfombras se colocarán solo sobre las plataformas, pues el piso real del foro es invisible para el público. Cabe señalar que las plataformas como el espótro, poseen una leve inclinación, hacia el auditorio.

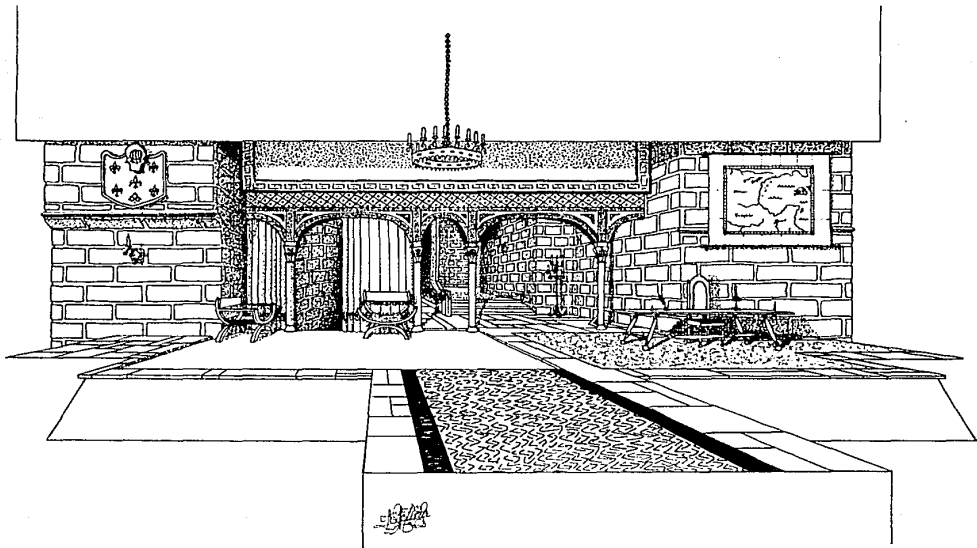
Fenillo

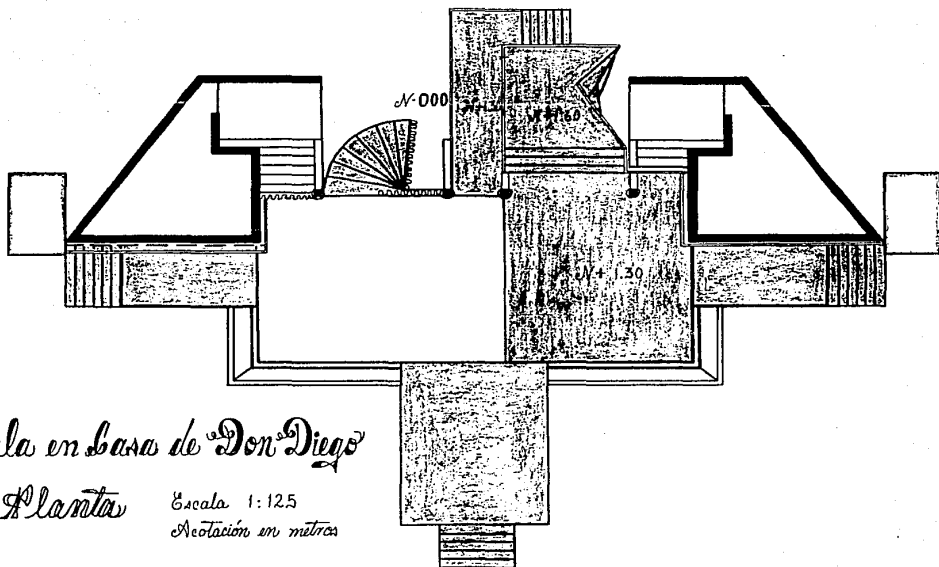


Detalle del
Telón A.

Detrás de este
se coloca un cable
lento (con resaca
y contrapeso en la
base), a fin de
colgar de él la
utilería necesaria







Sala en base de 'Don Diego'

Planta

Escala 1:125

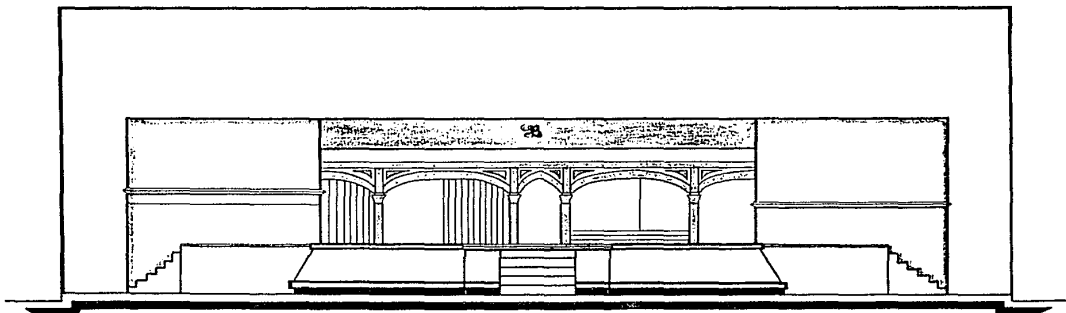
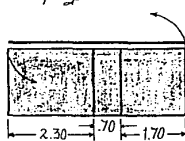
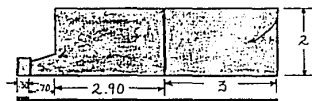
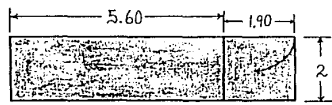
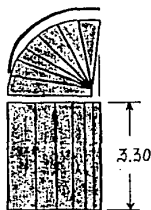
Acotación en metros

Alzado

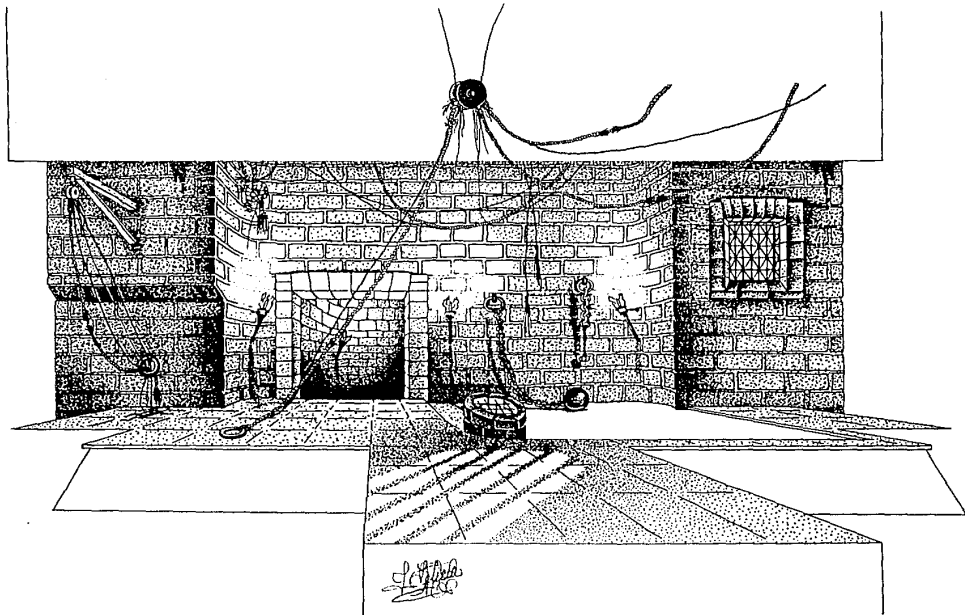
En este escenario se emplearán los bastidores de martillo, que se graficaron para la escenografía "calles".

La perspectiva correspondiente, muestra un escenario "inverso", que se ubicará en las plataformas tendida a partir del foro arquitectónico (se encuentra en la proyección inicial, de la estructura tubular). Asimismo, las escaleras curvas de solución mínima espacial que aparecen en la misma proyección inicial, servirán de acceso o desembarque al escenario.

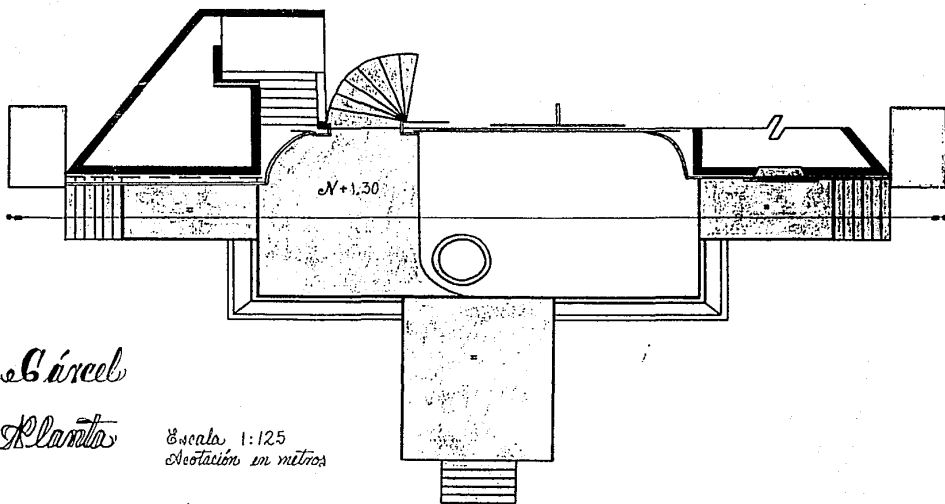
Para esta escena se empleará el telón corto (24).



bbj



Como ambiente sonoro se emitirán chirridos de cadenas, eco de gotas de agua al caer sobre pisos húmedos, geozus empujados, etc.
Se emplearon además, antorchas con capuchón.



Gárcel

Planta

Escala 1:125
Elevación en metros

- a) marco engrosado de las puertas, que se coloca en la abertura del telón C.
- d) detalles de la aliteria que se colocará sobre las bastidores; porción en éste por una perforación circular y por el reverso se introduce en continuación una manijosa que se ajusta.
- e) dos tubos con sus respectivas bolas colocadas a los costados del telón, de los cuales sustentarán las cadenas y poleas que aparecen en la perspectiva correspondiente.

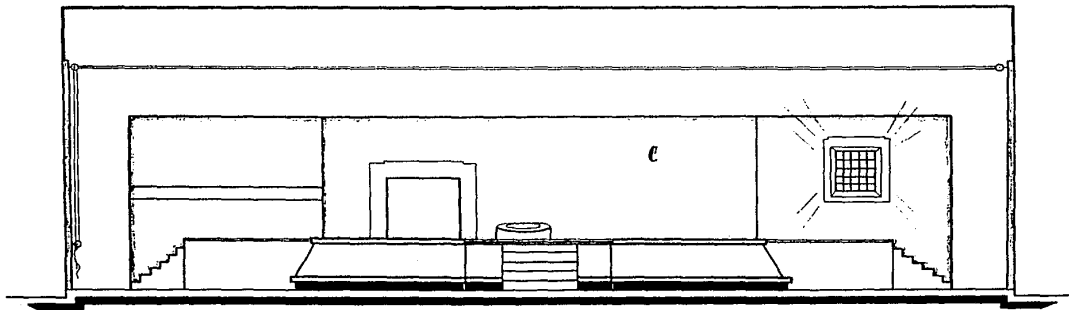
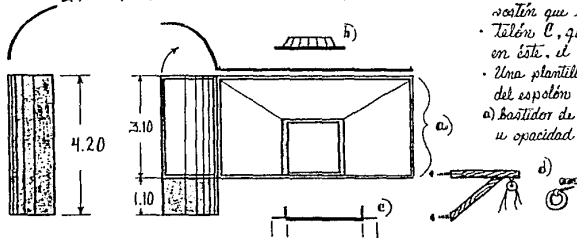
Alzados

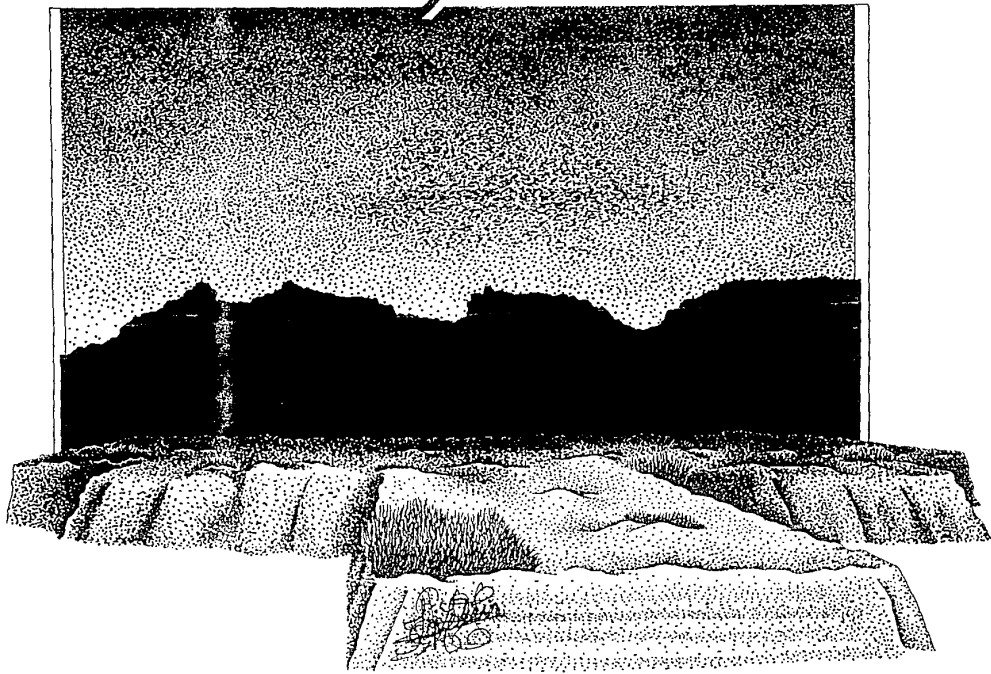
Para la presente escenografía se emplearán:

- Ha escalera curva esquemática para el escenario "Casa de Don Diego".
- El caballote del escenario "Casa de Doña Ana", (con el mismo propósito de sostén que en aquel).
- Telón C, que posee una abertura cuadrangular (a la vez pública) para colocar en éste el marco engrosado de las puertas.
- Una plantilla pintada como enrejado para determinar una sombra en el piso del espólio (en el plano de iluminación se dedicará un reflector para tal efecto).
- a) bastidor de marfilite, forrado de gase pintada (para obtener efectos de transparencia u opacidad, según lo requiera la trama).

b) ventana engrosada que se introducirá en el bastidor de gase, el cual posee una abertura cuadrangular con reforzamiento de me dina en los laterales y tensores de nylon en los extremos.

151

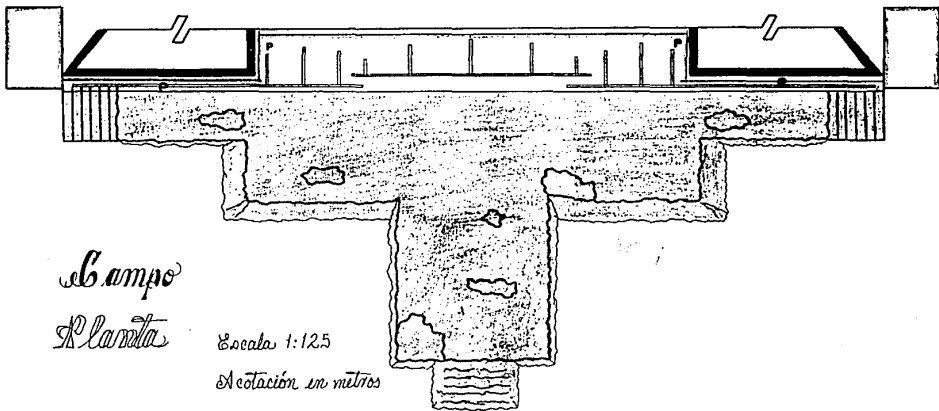




Se colocarán reflectores detrás de las formas, con el fin de producir un fuerte contraste (siluetas recortadas de montañas). El sonido de los grillos y el ulular del viento, completarán la ambientación con la brisa.

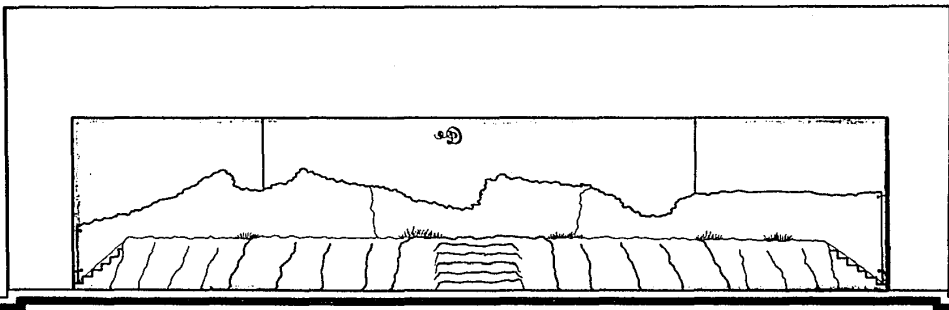
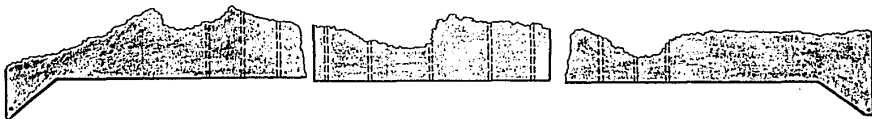
En telones se emplearán en esta escenografía, uno de gasa negra colocado al frente de las formas (perde directamente de la estructura espacial y no del mecanismo de telones en tambor), y otro, el telón D.

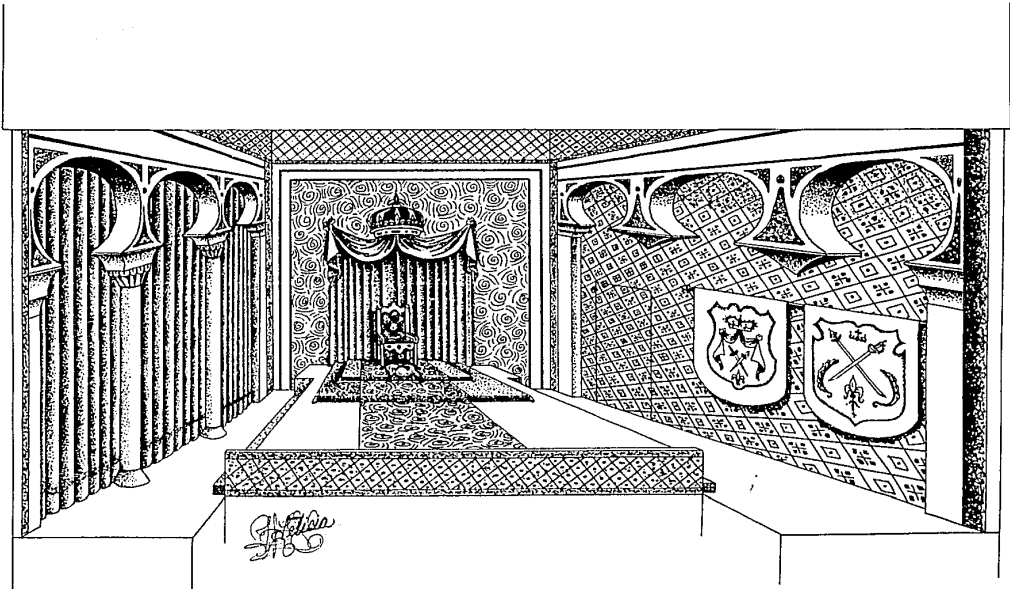
Una lona cubrirá el piso. A ésta se le adherirán trozos de estopa por el reverso. Por el anverso se colocará pasto en distribución irregular, como pequeñas insulas allá por el siglo XVI a villas del Quindío, cuyos dos aún se empleaban las morfomas técnicas de negro; que han transformado el paisaje andaluz actual. Las formas deberán pintarse en negro, para acentuar el efecto antes descrito. Además se emplearán cuatro piornas negras (P)



Alzado

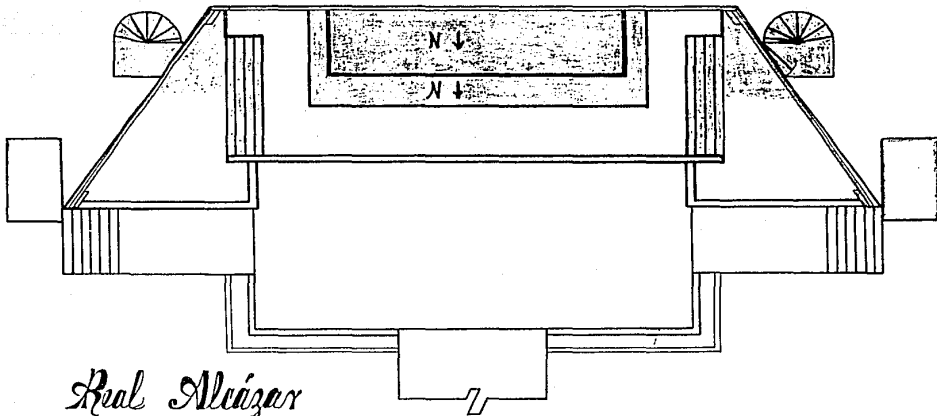
En las fumos los triángulos de sostén irán contrapesados, en la base.
Además, las ubicadas en los costados tienen dos perforaciones en la lateral ex-
terna, con el fin de atornillar o engancharse a la estructura tubular.





Ubicado en el Segundo Nivel

N ↓ Nivel descendente de las plataformas del tramo

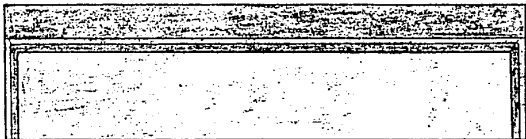


Real Alcázar
Planta

Escala 1:125
Medición en metros

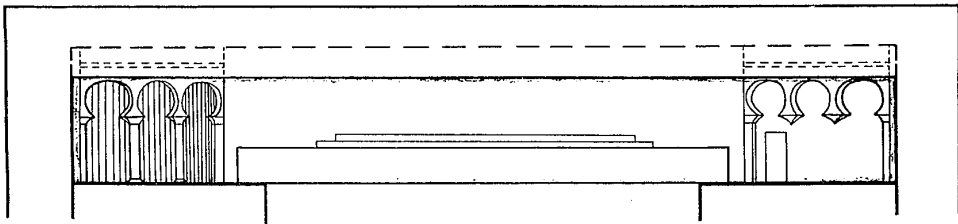
Como este escenario está colocado en un nivel elevado, el piso no tiene otros los escenográficos que permitirían bajar las sillas en escena, excepto en el caso de las dos plataformas del trono y, en los escalones para ascender a él, que en ciertos momentos son visibles por el espectador.

Una puerta en la catedral (denominada "puerta pública"), salta a la entrada interna a la "entrada exterior" del "real alcazar" (iz-

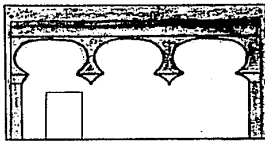


quierda-pública), por detrás de los cortinajes.

157



Alzados



ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA ILUMINACION

Como se ha descrito en los capítulos precedentes, el Teatro de Corral era un teatro que se representaba en ámbitos abiertos, al igual que mi propuesta contemporánea. Por esta condicionante, no es posible lograr los efectos que en los teatros cerrados se alcanza.

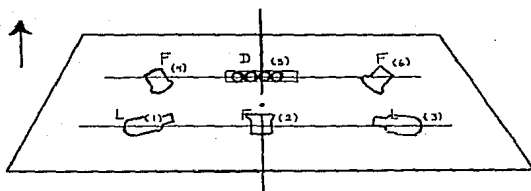
Sin embargo, resulta factible controlar en alguna medida la luz emitida por el alumbrado público y las casas habitación, aledañas a él.

Considerando tales aspectos, esbozo un esquema tentativo de la iluminación para esta obra de Alarcón.

NOMENCLATURA		
Tipos de reflector	Colocación	
F Fresnel de 1000 wats L Leko Planoconvexo 500 wats D Diabla PAR 64 Wide 500 wats P PAR 64½ 500 wats	↓ piso ↑ aéreo	(9) (8) ↑ bajar intensidad ↓ subir intensidad (9) dimmer empleado (8) número de circuito nivel de intensidad

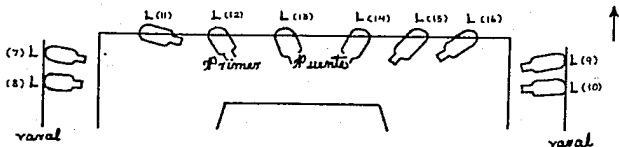
UBICACION ESQUEMATICA DEL EQUIPO LUMINICO

Estructura Superior (A). Segundo nivel, telar.



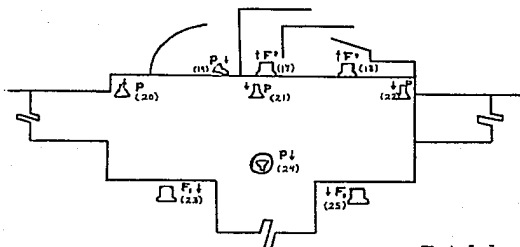
Número de reflectores: 6

Varales y Primer Puente (único, colocado perpendicularmente al eje mayor del espolón). La ilustración aparece en la página siguiente.



Número de
reflectores: 10

Planta del Primer Nivel (los F' penden de la estructura media, misma que hace las veces del piso en el "real alcázar. Los F_i se ubican en el talud de la plataforma fija del teatro).



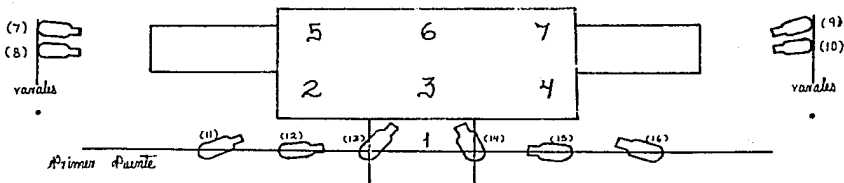
Número de
reflectores: 9

Total de reflectores: 2 5

La iluminación se centrará en los focos de acción, en ambientes y en efectos especiales muy específicos.

Como una muestra de la preparación en secuencia, que requiere to da iluminación, presento el ejemplo que a continuación se desglosa.

Para el desarrollo de las escenas I, II y III correspondientes al Acto Primero, establecemos siete áreas de luz (ya que la luz invade la su perficie de las áreas contiguas). Cabe aclarar que estas áreas lumínicas serán empleadas asimismo, en las escenas restantes que se desarrollen en el Primer Nivel-Exterior.



GUIÓN DE ILUMINACION

Dimmer	Tipo de reflector	Circuito	Posición	Color	Watts	Afoque
1 capacidad 2.5 Kw	Leko	1 2	1º puente 4	lavanda	750	área 1
	Leko	1 5	1º puente 8	rosa	750	área 1
	Leko	9	varal 8	flame	750	área 2
2 capacidad 2 Kw	Leko	1 6	1º puente 8	chabacano	700	área 5

En base a la mecánica escénica se realiza el guión preliminar. . .

Luz	Descripción	Seg.
0	Oscuro, luz diurna que aparece paulatinamente en el área 2 y 5	10"
1	Entran, área 1, acento en el espolón	6"
2	Aparece Doña Ana, sube área 5	8"
3	Aparecen los caballeros, sube área 1, se mantienen estables la 2 y 5	12"

GUIÓN DE ILUMINACION II

Luz	Descripción	Seg.	Parcheo	Cue
0	↑ 1 [ⓐ] ↑ 2 [ⓐ]	10"	D1 (↓ circuitos 12 y 15)	después de la 3º llamada ↑ el track
1	1 [ⓐ]	6"	D1 (↑ circuitos 12 y 15)	voces de las damas
2.	↑ 2 [ⓐ] , ↓ 1 [ⓐ]	8"	D2 (↓ circuitos restantes)	¡ Gracias a Dios que te veo !
3	↑ 1 [ⓐ] , 2 [ⓐ]	12"	D2 "	Hablarla ahora pretendo...

NOTAS AL CAPITULO 5
RELACION DEL ESTUDIO
CON UNA
PROPUESTA PERSONAL

1. Antonio Castro Leal, Juan Ruiz de Alarcón, su Vida y su Obra, México, Cuadernos Americanos, 1943, pág. XXXII.
2. Ibidem, págs. 160 - 161.
3. Ibidem, pág. 159.
4. Ibidem, pág. 159.

C O N C L U S I O N E S

C O N C L U S I O N E S

Siglo XVI, siglo que para España y México impuso un sello tajante en su devenir crónico. Centuria que tiene significación especial, porque señaló el primer enfrentamiento directo, con toda la fuerza y poder, del Viejo Mundo con oposición al Nuevo.

A la conquista por el "fuego galopante" siguió la colonización evangelizadora, y fue en ese crisol que se generó parte del vasto cúmulo de las manifestaciones artísticas que hoy conocemos. Mezcla a veces abigarrada, de sus pensamientos y nuestras necesidades; otras tantas, consonante y suave canto a lo común y a la armonía.

El descubrimiento del Continente Americano ineluctablemente representó para Europa, la apertura franca a una serie de experimentos e improvisaciones. Y aunque los promotores de tales cambios tenían antecedentes inmediatos "allende los mares", la intensidad con que se presentaron y florecieron en aquel ambiente novus, constituye campo fértil para una investigación futura.

La Historia Humana muestra que en el complejo mosaico de las culturas, constantemente a surgido en todas ellas alguna forma teatral, en el sentido más amplio del vocablo. Las antiguas culturas prehispánicas no fueron la excepción, llegaron a poseer ceremonias y farsas o dramas de tipo sagrado y profano.

Dos aspectos fundamentales destacan la representación popular americana, de la introducida posteriormente por los hispanos: el primero referente a la participación del indígena en lo teatral (participación que iba desde la preparación de alimentos diversos o la confección de un exótico vestuario, hasta la preparación física y mental para la interpretación de un personaje. Esta identificación, en no contados casos sería y total del actor y los espectadores con la identidad del representado, constituye el segundo aspecto básico de la distinción entre una y otra manifestaciones teatrales.

Las americanas antes de florecer en plenitud, sucumbieron a la conquista.

El Teatro de evangelización vino a consumir el cambio drástico que inició la conquista. En cuanto a la manera de representación para estas obras fue diversa: algunas se hacían en grandes espacios abiertos, sin duda muchas de ellas en los enormes atrios de los conventos, sobre todo en aquellos que tenían "capillas abiertas", llamadas así, debido a que no poseían el muro frontal, de modo que los actos celebrados en su interior podían ser vistos por la multitud situada delante de ella.

Las "capillas abiertas" integran una modalidad arquitectónica surgida en Nueva España por necesidad de la catequización de grandes masas. Con esto intentaban consolidar un sincretismo cultural, aprovechando las costumbres prehispánicas para la fácil y rápida absorción de las costum-

bres y pensamiento europeo.

Coetáneo al teatro de evangelización, pero realizándose en otros lugares y para otro público, en idioma castellano, hubo otro género de obras y representaciones que en conjunto integran lo que la literatura española denomina como Teatro Prelopista (teatro posterior al medieval, pero anterior a Lope de Vega).

A estas formas teatrales habría que añadir las representaciones que hacían en los colegios de los jesuitas, en latín o en castellano, en ocasión de alguna celebración.

El gusto del público se transformaba con el progresivo crecimiento de los criollos y mestizos, ya del todo fundidos en los hábitos del vivir al modo hispanoamericano. Por tales motivos, no tardó en haber lugares fijos para el teatro: los Corrales de Comedias, como epígono de la metrópoli. En México, allá por 1597 funcionaba una Casa de Comedias y pronto hubo más.

El hecho de que el teatro cambiara las plazas por las Casas de Comedias, que pasara de ser gratuito y público a tener que solicitar su clientela por la publicidad, esto es, el teatro de minorías, constituye una tajante transición en la economía del arte teatral, y por ende, una transformación en el contenido de las obras que en él se presentasen, en la ductilidad de la forma escénica y desde luego, una transformación del público para el cual iban dirigidas las representaciones.

Al encerrarse en un pequeño patio, el teatro de masas no podía volver a existir, quedaba truncado. Uno se oponía al otro, una cultura se imponía a otra.

Las puertas del Corral cerraban el paso a una manifestación propia de América, pero propiciaban por otra parte, la introducción y el enriquecimiento de una forma teatral distinta, el Teatro Barroco Español. Fueron las representaciones en estas Casas de Comedias, las que glorificaron por espacio de un siglo, el Teatro Español . . .

Decía Justo Sierra: "fue el Conde de Revillagigedo, uno de los muchos ilustres personajes que se empeñaron en dar conciencia de sí mismo al pueblo mexicano".

El esfuerzo emprendido en la presente exposición, es apenas un esbozo de la tarea por constituir y fortalecer una conciencia ontológica, tarea que como todo ser humano asumo. De esta preocupación inicial, de este cuestionarse constante por conocer lo propio, ha emanado mi propuesta.

El adaptar un teatro abierto -que superficialmente pareciera impropio por lo desprovisto de su estado- en una plaza pública para una escenificación de Corral Contemporáneo, retomando aspectos fundamentales de la tradición precolombina y de la hispana. Integrando características de una y otra, para ofrecer una posibilidad viable a las necesidades de un México en las postrimerías del siglo XX.

El teatro como vínculo social y como suma artística, resulta indispensable en nuestra sociedad moderna, no ya como espectáculo privado

con fuerte carácter comercial, sino como ámbito humano en que actores y espectadores participen en la creación de las soluciones que requieren, con las habilidades que le son inherentes.

Casa de Comedias que se estructura en una explanada, sitio de reunión comunitaria -retomando en parte la fuerza de aquellas representaciones nahuas. Neocorrál que como en España y luego México, propicia la congregación de personalidades muy diversas, desde los iletrados hasta los doctos instruidos. Conjunción heterogénea y por ello dinámica, que a decir de los eruditos, conforma el manantial de donde brota inspiración y fuerza creadora.

"El teatro ha sido siempre, por su vigorosa claridad artística, reflejo y expresión de la época que lo produce . . ."

La escenografía como "el arte, indica A. Torres Michúa, es un simulacro de la vida."

BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A

1. ACOSTA, JOSE DE
Historia Natural y Moral de las Indias. Madrid, 1894.
Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M.
2. ARROM, JOSE JUAN
El Teatro de Hispanoamérica en la Epoca Colonial. La Habana:
Anuario Bibliográfico, 1956.
3. AZAR, HECTOR
* Funciones Teatrales. Primera edición. México: S E P / C A D A C,
1982. 456 págs.
* Teatro de Juan Ruiz de Alarcón. Prólogo y notas de Héctor A-
zar. Primera edición. México: S E P / U. N. A. M., 1981. 282
págs.
4. BATY, GASTON
El Arte Teatral. Por Gastón Baty y René Chavance. Tr. Juan
José Arreola. Tercera edición. México: Fondo de Cultura Eco-
nómica, 1951. 306 págs. (Breviarios 45).
5. BENAVENTE, FRAY TORIBIO DE, MOTOLINIA
Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva España y de los
Naturales de ella. México: Instituto de Investigaciones Estéti-
cas de la U.N.A.M., 1971. 208 págs.
6. BRECHT, BERTOLT
Diario de Trabajo. Tr. de Névida Mendilaharsú de Machain. E-
dición al cuidado de Werner Hecht. Buenos Aires: Ediciones
Nueva Visión, 1977. 413 págs.
7. BURGOA, FRA Y FRANCISCO DE
Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Arti-
co de la América, y Nueva Iglesia de las Indias Occidentales, y
sitio astronómico de esta provincia de Antequera, Valle de Oa-
xaca. México: Archivo General de la Nación, XXV/XXVI, 1934.
2 Vols.
8. CARDOZA Y ARAGON, LUIS
El Varón de Rabinal. Georges Raynaud en "Anales de la Socie-
dad de Geografía e Historia." Año V, T. VI, núms. 3 y 4, mar-
zo y junio de 1930. Guatemala: Instituto de Investigaciones Es-
téticas de la U.N.A.M.

9. CARILLA, EMILIO
El Teatro Español en la Edad de Oro, Escenarios y Representaciones. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. 408 págs.
10. CASTRO LEAL, ANTONIO
Juan Ruiz de Alarcón, su Vida y su Obra. Cuadernos Americanos. México: 1943. 1 Vol. 270 págs.
11. CHAVERO, ALFREDO
México a través de los Siglos. T. 1, "Historia Antigua y de la Conquista". México: Balleca-Espasa, 1938. 824 págs.
12. CORTES, HERNAN
Cartas de Relación. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, XXII, Rivadeneyra, 1852. 164 págs.
13. DAVILA PADILLA, AGUSTIN
Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México. México: Editorial Academia Literaria, 1953. 326 págs.
14. DECORME, GERARDO
La Obra de los Jesuitas Mexicanos durante la Epoca Colonial, 1572 - 1767. "Compendio Histórico". México: Editorial Porrúa, 1941. Vol. 1. 503 págs.
15. DIAZ DEL CASTILLO, BERNAL
Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España. Oncea va edición. México: Editorial Porrúa, 1976. 700 págs.
16. DIFRIERI, HORACIO ANTONIO
Geografía Universal Ilustrada. Las Penínsulas del Mediterráneo Occidental. Tomo 1. Barcelona: UTEHA/NOGUER, 1982. 160 págs. ilustradas.
17. DURAN, FRAY DIEGO
Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme. México: Editorial Porrúa, 1967. 2 Vols.
18. FERNANDEZ DE MORATIN, LEANDRO
Orígenes del Teatro Español. Primera edición. Madrid: Rivadeneyra, 1848. T. II.
19. FITZMAURICE KELLY, JAMES
Historia de la Literatura Española. Primera edición. Buenos

Aires: Ediciones Anaconda, 1942. 400 págs.

20. FONSECA, XAVIER
La Vivienda, Diseño del Espacio. Primera edición. México: Editorial Concepto, S.A., 1979. 127 págs.
21. GARCIA SALGADO, TOMAS
Perspectiva Modular aplicada al Diseño Arquitectónico. Primera edición. México: U.N.A.M., 1981. Vol. II, 134 págs.
22. GARIBAY K., ANGEL MARIA
* Historia de la Literatura Náhuatl. Primera parte, "Etapa Autónoma: de 1430 a 1521." México: Editorial Porrúa, 1953. 420 págs.
* Historia de la Literatura Náhuatl. Segunda parte, "El Trauma de la Conquista, 1521 - 1750." México: Editorial Porrúa, S.A., 1953. 420 págs.
23. GRISWOLD MORLEY, SYLVANUS
La Civilización Maya. Cuarta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 527 págs.
24. HORCASITAS, FERNANDO
El Teatro Náhuatl, Epocas Novohispana y Moderna. Primera edición. México: U.N.A.M., 1974. 624 págs.
25. JUNTA COLOMBINA DE MEXICO
Lienzo de Tlaxcala. "Antigüedades Mexicanas". México: Junta Colombina de México en el Centenario del Descubrimiento de América, Oficina de la Secretaría de Fomento, 1892. 2 Vols.
26. KRICKEBERG, WALTER
Las Antiguas Culturas Mexicanas. Quinta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. 476 págs.
27. LANDA, FRAY DIEGO DE
Relación de las Cosas de Yucatán. México: Editorial Porrúa, 1966. 218 págs.
28. LEON PORTILLA, MIGUEL
Visión de los Vencidos, Relaciones Indígenas de la Conquista. Introducción, selección y notas de Miguel León Portilla. Versión de textos nahuas por Angel María Garibay K.. Séptima edición. México: U.N.A.M., 1976. 217 págs.
29. LOPEZ DE COGOLLUDO, FRAY DIEGO
Historia de Yucatán. México: Academia Literaria, 1957. 2 Vols.

30. MAC GOWAN, KENNETH
Las Edades de Oro del Teatro. Primera reimpresión. Tr. por Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 347 págs.
31. MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO
Teatro Mexicano del Siglo XX. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. Primera edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1970. 483 págs.
32. MC CREADY, WARREN T.
Bibliografía Temática de Estudios sobre el Teatro Español Antiguo. Toronto: Toronto University, 1966. 445 págs.
33. MENDOZA LOPEZ, MARGARITA
Un Problema Inicial en la Historia del Teatro Americano. Rueca, Año I, núm. 5, invierno 1942-1943, México, págs. 5-11.
34. MIGNON, PAUL LUIS
Historia del Teatro Contemporáneo. Tr. de Jesús Torbado. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973. 316 págs.
35. MILLARES CARLO, AGUSTIN
Teatro. Introducción y notas de Agustín Millares Carlo. Clásicos Castellanos. Madrid: Ediciones Espasa Calpe, 1960. XLX/231 págs.
36. MIRANDA, JOSE
* España y Nueva España en la Epoca de Felipe II. Tercera edición. México: Editorial Porrúa, 1962. 580 págs.
* Métodos y Resultados de la Política Indigenista. J. Miranda, L. Caso, L. Zavala et. al. Segunda edición. México: Editorial ECLALSA, 1954. 508 págs.
37. MOLINA, TIRSO DE
En Madrid y una Casa. Acto I. Madrid: Rivadeneyra, 1848. T. V.
38. NICOLL, ALLARDYCE
Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh. Tr. por Juan Martín Ruíz Werner. Madrid: Aguilar Ediciones, 1964. 939 págs.
39. PICON SALAS, MARIANO
De la Conquista a la Independencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. 300 págs.

40. RICHTER, HANS
Historia del Dadaísmo. Tr. de Enrique Molina. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973. 233 págs.
41. RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA
Dada Documentos. Introducción y recopilación de Ida Rodríguez Prampolini. Con un estudio de Rita Eder. Primera edición. México: U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. 324 págs.
42. ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSE
El Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI. Segunda edición. México: Sep Setentas, 1973. 221 págs.
43. RUIZ RAMON, FRANCISCO
Historia del Teatro Español, Siglo XX. Madrid: Alianza Editores, 1971. 544 págs.
44. SAHAGUN, FRAY BERNARDINO DE
Historia General de las Cosas de la Nueva España. Edición preparada por el Dr. Angel María Garibay K.. México: Editorial Porrúa, 1956. Vol. IV.
45. SCHAARWACHTER, GEORG
Perspectiva para Arquitectos. Sexta edición. México: Ediciones Gustavo Gili, S.A., 1981. 120 págs.
46. SCHILLING, HILDBURG
Teatro Profano en la Nueva España (fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII). México: U.N.A.M., 1958. 289 págs.
47. SOLORZANO, CARLOS
Teatro Breve Hispanoamericano Contemporáneo. Madrid: Aguilar Editores, 1970. 362 págs.
48. STANISLAVSKI, CONSTANTIN
El Trabajo del Actor sobre sí mismo. Tr. por Salomón Merner. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981. 386 págs. (Colección La Farándula).
49. TOUSSAINT, MANUEL
Arte Colonial en México. Primera edición. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., 1948. 501 págs.

50. USIGLI, RODOLFO
* Itinerario del Autor Dramático. México: Fondo de Cultura Económica, 1940. 169 págs.
* México en el Teatro. México: Imprenta Mundial, 1932. 220 págs.
51. VALBUENA PRAT, ANGEL
Historia del Teatro Español. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1956. 708 págs.

"Converso con el hombre que siempre va conmigo
-quien habla solo espera hablar con El un día-
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía."

ANTONIO MACHADO