

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DEL TEATRO PROFANO
EN LA CAPITAL DE LA NUEVA ESPAÑA Y LA PUEBLA DE LOS ANGELES,
DESDE FINES DEL SIGLO XVI A MEDIADOS DEL XVIII

TESIS

que presenta

HILDBURG SCHILLING

para optar el grado de

DOCTORA EN LETRAS

MEXICO, D. F.

1953.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

A D V E R T E N C I A

- - - - -

El presente estudio está basado en una serie de investigaciones, realizadas en diversos archivos, por lo cual la mayoría de los documentos que cito, según tengo entendido, no se ha publicado con anterioridad. Me refiero particularmente a todas aquellas citas que en las siglas lleven las letras AGN (Archivo General de la Nación), ya fuesen del ramo Civil, General de Parte, Inquisición, Historia u Hospitales. Lo mismo es válido para todo lo que venga citado como ACP (Actas de Cabildo de Puebla), pues los datos ya impresos los mencioné bajo el nombre de Johnson. Sólo en las ACM (Actas de Cabildo de México) podría ser que algunos de los documentos ya estuviesen publicados en otros trabajos de investigación.

En todos los documentos me esforcé por conservar la ortografía antigua y sólo me tomé la libertad de poner los nombres propios con letras mayúsculas para que resaltasen más.

Aprovecho la ocasión para expresar mi sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me ayudaron a realizar estas investigaciones, especialmente al Dr. Julio Jiménez Rueda, Director del Archivo General de la Nación, así como a los señores Miguel Saldaña, Salvador González y la señorita María de la Luz Villamonte del mismo archivo; al señor Ramos Martínez, Jefe del Departamento del Archivo Municipal de México, al señor Miguel Mendoza, Bibliotecario del mismo archivo así como al señor Luis H. Elizondo del Archivo Municipal de Puebla.

Me complace por último en expresar mi muy especial gratitud al Lic. José Rojas Garcidueñas, sin cuyas acertadas sugerencias estos datos nunca se hubieran convertido en una contribución más o menos útil al estudio del Teatro en México.

A D V E R T E N C I A

- - - - -

El presente estudio está basado en una serie de investigaciones, realizadas en diversos archivos, por lo cual la mayoría de los documentos que cito, según tengo entendido, no se ha publicado con anterioridad. Me refiero particularmente a todas aquellas citas que en las siglas lleven las letras AGN (Archivo General de la Nación), ya fuesen del ramo Civil, General de Parte, Inquisición, Historia u Hospitales. Lo mismo es válido para todo lo que venga citado como ACP (Actas de Cabildo de Puebla), pues los datos ya impresos los mencioné bajo el nombre de Johnson. Sólo en las ACM (Actas de Cabildo de México) podría ser que algunos de los documentos ya estuviesen publicados en otros trabajos de investigación.

En todos los documentos me esforcé por conservar la ortografía antigua y sólo me tomé la libertad de poner los nombres propios con letras mayúsculas para que resaltasen más.

Aprovecho la ocasión para expresar mi sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me ayudaron a realizar estas investigaciones, especialmente al Dr. Julio Jiménez Rueda, Director del Archivo General de la Nación, así como a los señores Miguel Saldaña, Salvador González y la señorita María de la Luz Villamonte del mismo archivo; al señor Ramos Martínez, Jefe del Departamento del Archivo Municipal de México, al señor Miguel Mendoza, Bibliotecario del mismo archivo así como al señor Luis H. Elizondo del Archivo Municipal de Puebla.

Me complace por último en expresar mi muy especial gratitud al Lic. José Rojas Garcidueñas, sin cuyas acertadas sugerencias estos datos nunca se hubieran convertido en una contribución más o menos útil al estudio del Teatro en México.

	Pág.
I.- Introducción.....	1
II.- Los lugares de las representaciones.....	3
A) palaciegas.....	3
B) populares.....	3
C) Casas de comedias.....	5
D) El aposento del Cabildo en las casas de comedias.....	6
E) Representaciones de Corpus Cristi.....	8
F) Los primeros teatros en la capital.....	9
G) El teatro del Hospital Real de Indios y su reedificación.....	10
H) Noticias acerca de los teatros de la capital hasta mediados del siglo XVIII.....	16
J) El corral de comedias en la Nueva Veracruz.....	16
K) Los teatros en la Puebla de los Angeles.....	17
L) El teatro poblano en el siglo XVIII.....	20
III.- El cambio de la escenografía en el transcurso de un siglo.....	27
A) Las decoraciones primitivas.....	27
B) Reminiscencias de dichas decoraciones en la escenografía de fines del siglo XVII.....	29
1) Bastidores y "jeroglíficos".....	29
2) Flores y animales.....	29
3) Fuego y escotillones.....	30
4) Disfraces.....	31
a) precortesianos.....	31
b) en el período a que se refiere este estudio.....	31
c) importancia de los trajes en los festejos de Corpus Cristi.....	34
5) Música.....	35
6) Tramoya.....	37
IV.- Los actores y sus compañías.....	38
A) Los aficionados.....	38
B) Los profesionales.....	39
1) Los primeros "autores".....	39
2) Las primeras compañías.....	39
3) Las compañías a principios del siglo XVII.....	40
4) El primer actor mexicano por nacimiento.....	44
5) Competencias entre las compañías.....	44
6) Los actores de la segunda mitad del siglo XVII.....	47
7) Datos referentes a actores, contenidos en el "Concurso de acreedores del Hospital Real de Indios (siglo XVIII).....	48
8) Los actores en torno a Eusebio Vela.....	51
9) Los sucesores de Eusebio Vela hasta 1750.....	53
10) Los músicos.....	54
11) Los bailarines.....	55
12) Actores que estuvieron en la Nueva España, sin que aquí haya quedado rastro de ellos.....	56
C) Licencias requeridas para poder representar.....	57
D) Apreciación del arte teatral.....	58
E) Críticas de los actores.....	59
V.- El aspecto pecuniario de la vida del actor.....	62
A) Los ingresos de los actores, de acuerdo con su fama y arte, en la Puebla de los Angeles.....	63
1) a fines del siglo XVI y principios del XVII.....	63
2) en la segunda mitad del siglo XVII.....	64
B) Los ingresos de los actores en la capital.....	65
1) a fines del siglo XVI hasta mediados del XVII.....	65
2) Los salarios anuales de los actores a fines del siglo XVII.....	69
3) Los salarios anuales a principios del siglo XVIII.....	70

	Pág.
V.- C) Las ganancias extraordinarias	72
D) Los gastos de los actores	73
1) La "Pinción"	73
2) La renta por el coliseo	75
3) Las "fianzas"	75
E) Las sanciones a que estaban expuestos los actores y lo que pedían como soborno	76
F) El teatro como fuente de ingresos para el Hospital Real de Indios y el de San Roque respectivamente	77
1) Precios de entrada	77
2) Contribuciones de los dueños del teatro	78
3) La venta de golosinas y refrescos	78
4) Los aposentos abonados	79
G) El representante del Hospital Real en el teatro	80
H) Pagos al Hospital de San Roque en Puebla	80
J) Organización financiera del teatro del Hospital Real a principios del siglo XVIII, según se desprende del Concurso de acreedores	80
VI.- Las representaciones teatrales	87
A) El tiempo de la representación	87
1) anterior a la existencia de coliseos	87
2) cuando ya existía un teatro	87
B) Los "carteles" como medio de propaganda	88
C) El público habitual	88
1) Las damas	89
2) Los miembros del gobierno	89
D) Las obras que formaban una función	89
1) Las loas	90
2) Las danzas	90
3) La música, los entremeses, las tonadillas y las follas	91
4) Las comedias	92
E) La colación	92
VII.- Las comedias representadas o citadas, sus autores y la censura contemporánea del teatro	93
A) Las comedias representadas o citadas y sus autores	93
B) Otros autores	97
C) La censura contemporánea del teatro	98
1) Por las autoridades	98
2) Por los interesados	101
3) Por la iglesia	102
VIII.- Examen analítico de algunas de las obras teatrales mexicanas de - - aquel tiempo	108
A) El Coloquio VII de Fernán González de Eslava	108
B) La comedia "Sufrir para merecer" del padre Matías de Bocanegra	115
C) La comedia "El pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres" del Br. Francisco de Acevedo	124
D) El programa completo de un festejo barroco, a cargo de Sor Juana Inés de la Cruz:	133
1) La loa	134
2) La comedia "Los empeños de una casa"	137
3) El sainete primero de Palacio	152
4) El Sainete Segundo	154
5) El Sarao de las cuatro Naciones	158
E) "La Pérdida de España" de Eusebio Vela	160
IX.- Conclusiones	171
Apéndice: Trozos interesantes de algunos documentos en parte inéditos	174
Bibliografía	180
Lista de Siglas	185

I. Introducción

Tratemos de evocar a la Nueva España a mediados del siglo XVI. Los conquistadores habían logrado establecerse, ya sea en sus propias encomiendas o en la capital, en los solares que para edificar sus casas les había cedido el cabildo de la ciudad. Pero ya no se requerían sus servicios como guerreros o conquistadores, sino al contrario, como edificadores, pues el país y sus habitantes tenían que aliviarse lentamente de las devastaciones de la guerra. Empero sólo después de la pacificación completa, a la cual contribuyeron en gran parte los misioneros, pudo reanudarse la vida normal con sus diferentes manifestaciones culturales, entre las cuales se cuentan las representaciones teatrales.

A los mismos conquistadores y misioneros debemos las nociones, aunque fuesen vagas, de los festejos indígenas precortesianos. Los dramas indígenas, anteriores a la conquista, se representaban en un terraplén cuadrado, descubierta, situado en la plaza del mercado o en el atrio inferior de algún templo. Según afirma Cortés, en la plaza de Tlaltelolco era

"uno como teatro fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá 30 pasos" (1)

y el padre Acosta describe de una manera muy semejante el escenario de una fiesta a Quetzalcoatl 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 lo que había en medio de este patio un pequeño teatro de a 30 pies en cuadro, curiosamente encalado... donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses y encontrándose allí, referían sus oficios; y volviendo cada uno por sí, tocaban algunas flautillas, de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosas" (2).

Pero también el emperador gustaba de este arte, pues

"en el mismo palacio de los emperadores aztecas había una sala exprofeso para representaciones. Según el Padre Sahagún se llamaba Mixcoacalli" (3).

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

De los inmigrados, los misioneros fueron los primeros en echar mano de las representaciones dramáticas para fines de evangelización. Aprovechando la predilección de los indígenas, los cuales solían ejecutar en sus festejos paganos danzas y farsas pantomímicas, semejantes a las primitivas loas, pues estaban entremezcladas con diálogos y canciones, les hicieron representar episodios de la vida de los santos o escenas de la Sagrada Escritura, redactados en parte en sus lenguas indígenas correspondientes, a veces en idioma híbrido, mezcla del español con elementos indígenas o viceversa.

Pero a la larga no fueron los misioneros los únicos quienes se interesaron por el teatro. A los estudiantes criollos e indígenas también les gustaba recitar. Demostraban de este modo sus conocimientos adquiridos durante el año escolar, no sólo en español, sino frecuentemente también en latín, pues a los doce años los muchachos no sólo sabían leer, escribir y contar, sino que ya aprendían latín y

"hacían versos como los hombres famosos de Italia" (4).

Por tanto era menester que los colegios poseyesen un sitio apropiado donde los

alumnos pudiesen ejecutar sus habilidades. Evidentemente no fué posible lograr lo aún en el siglo XVI, pero para 1646 el Colegio Máximo ya

"poseía un magnífico auditorium para representaciones dramáticas y contien-
das literarias con hileras de asientos en dos diversas alturas, arriba apo-
sitos, hechos de maderas finas" (5).

Por último, los españoles radicados en México estaban igualmente muy interesados en toda clase de diversiones, ya que la vida tranquila, sin las peripecias de la conquista, forzosamente tenía que parecerles monótona y aburrida después de sus hazañas. Pero se tiene que tomar en cuenta que los conquistadores y sus descendientes todavía eran muy pocos, pues por el año de 1574 el número de habitaciones españoles y criollos en la capital, de los cuales probablemente se componía el auditorio de toda manifestación cultural, se estimaba en unas tres mil almas (6). Además hay que recordar que el fausto y la pompa de las representaciones teatrales provenían generalmente de la corte española. La evolución teatral, especialmente en lo referente a la escenografía, se debía en gran parte al gusto de los monarcas por este arte. La Nueva España, empero, era fiel satélite de la corte española, en todo lo que atañía al ceremonial, observado en las festividades del país. De allí que, lógicamente, el modelo inmediato para las representaciones, con que se divertía la nobleza, fuesen las representaciones de la corte española, mientras que las festividades populares se celebraban de acuerdo con las costumbres tradicionales, provenientes de la edad media europea. Así pues, al ocuparnos del teatro profano en México, tendremos que considerarlo en sus dos facetas: la culta con sus representaciones en la corte y la popular, que en sus orígenes está estrechamente acoplada a las representaciones religiosas.

- - - - -

(1): Cortés, t. II p. 37

(2): Acosta: lib. 5 cap. 30 p. 88-89

(3): Mañón, p. 9

(4): G. Obregón, p. 227

(5): Johnson: An Ed. p. 31

(6): A. Alonso: p. 37

II.- Los lugares de las representaciones

A) Palaciegas

Los festejos de la corte virreinal por supuesto generalmente se llevaron al cabo en el palacio real, aunque las noticias que se tengan a este respecto datan apenas de fines del siglo XVII y principios del XVIII. El acta de cabildo del 4 de febrero de 1708 v.gr. dispone que además de las luminarias generales se hiciesen comedias "en este real palacio" para festejar el nacimiento del príncipe de Asturias y se sabe que el 19 de diciembre de 1728, al celebrarse el cumpleaños del monarca, se representó una comedia" en el suntuoso teatro del real palacio del Excelentísimo Señor Virrey", para citar sólo dos ejemplos. Normalmente el cumpleaños, tanto del rey como a veces del virrey y la virreina, se festejaba con la representación de una comedia en el palacio. Además los agasajos, que las ciudades de menor importancia ofrecían al gobernador, se solían ejecutar en las así llamadas "casas reales". Traigo a colación el acta de cabildo de la ciudad de Puebla del 17 de noviembre de 1673, pues reza:

"Este día el señor capitán y regidor don Antonio Ignacio de Aguayo dixo que para el festejo de la venida del Exmo. Señor Duque de Beragua...se hicieran dos comedias dos noches subsecuentes en las casas reales"(1).

B) Populares (sobre carros o tablados erigidos en plazas, dentro o fuera de las iglesias)

En España las representaciones populares - sin considerar por el momento si eran religiosas o profanas - antes de que se llegase a establecer un lugar destinado para ellas, se solían llevar al cabo sobre tablados fijos, edificados generalmente en una de las plazas principales, o sobre carretas, las cuales formaban parte de las procesiones. Este último sistema de representación por supuesto también llegó a la Nueva España, sólo que los carros aquí no parecen haber disfrutado de gran popularidad, pues encontré pocos documentos que los mencionaran; pero del Coloquio XVI de Eslava, de la representación de "La caída del hombre" en la fiesta de Corpus Cristi en 1575 en uno de los carros que salieron ese día, así como de la afirmación de Johnson, que cinco triunfos de la vida de San Ignacio de Loyola se representaron en 1610 sobre carros(2) se desprende, que también se usaron. Aun el acta de cabildo de la ciudad de Puebla, fechado el 30 de mayo de 1650 reza:

"Este día la dicha ciudad dixo que para la mascara que se esta disponiendo para el festejo del resevimiento del Exmo. Señor Virrey Conde de Alva de Alista es necesario aya un carro triumphal y en el a de aver música y muchos instrumentos y se a de representar vna loa laudatoria a dicho señor virrey"(3).

Los carros posteriormente se citan mucho, pero son de índole alegórica, dispuestos por los diversos gremios, sin que se representase sobre ellos.

Con todo, por lo regular se preferían los tablados, los cuales se alzaban anualmente para las representaciones de la fiesta del Corpus Cristi, la celebración de la Octava y el festejo del día del patrono de la ciudad, San Hipólito, como lo confirman las actas de cabildo. Dichos tablados se solían colocar en los portales de la casa de cabildo o en el atrio de la catedral. Guijo afirma en 1660,

"Y no se puso el tablado para las comedias en el cementerio de la catedral, sino en los portales de la audiencia de abajo"(4),

de lo cual se puede deducir, que antes se solía alzar en aquel lugar, probable-

mente por considerarlo un lugar que imponía cierta solemnidad a los festejos. - Además los tablados se erigían para representaciones en ocasiones especiales de júbilo para la ciudad entera, v.gr. en los recibimientos de los virreyes o arzobispos, en los cumpleaños de reyes y virreyes, los nacimientos de infantes así como para celebrar las beatificaciones de San Ignacio de Loyola (1610), la de San Francisco Xavier (1620), la canonización de San Francisco Borja (1625) o -

"para festejar el día del glorioso santo protomartir San Felipe de Jesús(5).

Aun a fines del siglo XVII, al festejar en 1700 la canonización de San Juan de Dios, el tablado para representar la comedia, ejecutada por los vecinos de Tacuba y dedicada a dicho santo, por supuesto se erigió en la plaza de San Juan de Dios.

Fuera de esto, en un principio las representaciones religiosas y, acopladas a ellas, también las farsas se llevaron al cabo dentro de la iglesia principal, tanto en la capital, como en otras ciudades, a pesar de que el Tercer Concilio Mexicano renovó en 1585 la prohibición referente a las representaciones profanas dentro de las iglesias. El acta de cabildo de la ciudad de Puebla de los Angeles del 31 de mayo de 1588 reza:

"Este día se acordó que para celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento el día de Corpus Cristi de este año de 1588 se haga una comedia en la iglesia catedral"(6).

Se puede deducir, que era ésta la costumbre, pues al año siguiente el acta de cabildo del 5 de mayo también nos informa

"en este día se acordó que para la fiesta del Corpus Cristi de este año de 1589 se haga una comedia en la catedral de esta ciudad y en las demás partes que fuere señalado de esta zibdad"(7).

Fué en 1604 cuando el cabildo

"acordó que se aga (la dicha comedia) en la iglesia dentro, y los dichos regidores lo traten con su señoría del obispo, representándole los dichos inconvenientes, y que no aviendo de haser la dicha comedia dentro de la dicha iglesia, no se haga por este año"(8).

A pesar de que los regidores recibieron una negativa rotunda del obispo quien respondió

"que no era pusible hacerse la dicha comedia dentro de la iglesia por ser tan estrecha y muy alta ... y por la indecencia que se hace en los altares donde sube el regimiento y por otras raçones y causas ... y por haber diversos pareceres se botó y botado se acordó se aga la dicha comedia a la puerta de la iglesia donde se acostumbra hacer"(9).

El 4 de mayo de 1622

"la dicha ciudad dixo que por quanto la fiesta del Corpus Cristi está muy cercana, en cuya celebridad se acostumbra hazer comedias a la puerta de la iglesia catedral delante del Santísimo Sacramento..."(10),

por lo cual se ve que éste se había convertido en el lugar usual para las representaciones. La misma usanza prevalecía en la capital y en otras ciudades. En

1691 v.gr. se habla de una comedia representada en Durango

"pegado el teatro a la puerta de la Santa Iglesia Catedral, como se ha hecho otros años"(11).

En el Coloquio X de Eslava el propio autor afirma, que esta obra fué representada por los monacillos en la iglesia mayor de México, y aun en el acta de cabildo del 12 de abril de 1641 se dispuso

"que se hagan los autos (sacramentales) en las dos naves cubiertas de la iglesia y en otra que se añade y que allí se hagan los tablados"(12).

En 1574 se representaron en la catedral dos obras teatrales sobre tablados que estaban pegados al altar mayor, para darle más esplendor a la consagración del Arzobispo don Pedro Moya de Contreras. Como la segunda obra, de Fernán González de Eslava, fué muy aplaudida, varias órdenes de frailes y monjas rogaron -- al arzobispo, les permitiese que los actores la volbiesen a representar dentro de sus respectivos conventos. Esto demuestra, que también los religiosos eran bastante aficionados al teatro. Pero estas representaciones no eran exclusivas para los monjes. El arzobispo mismo, quejándose de que el virrey se hubiese -- disgustado por las representaciones, ejecutadas dentro de la iglesia, dió a entender, que en otras ocasiones el virrey había estado conforme con su juicio, y menciona las funciones en

"los monasterios, donde el virrey a ydo hartas vezes, de un año a esta parte, a ver representaciones"(13).

Apenas de 1660 data una real cédula que ordena que

"los arzobispos y obispos de las Indias no permitan se hagan comedias en -- las iglesias de los conventos de religiosos y religiosas"(14).

C) Casas de comedias.

Pero, según parece, estas representaciones públicas no satisficieron a los habitantes de nuestra capital, razón por la cual se edificaron las primeras casas de comedias. Al igual que en España, en las diversas ciudades de la Nueva España también fueron instituciones de caridad, las que gozaron de los beneficios rendidos por las representaciones para mantener a sus enfermos: En la capital fué el Hospital Real de Naturales, en la Puebla de los Angeles el Hospital de San Roque, y en Veracruz el Hospital Real de San Juan de Montes Claros. En el siglo XVII el Hospital Real de Naturales ya disfrutó del privilegio de -- construir en su claustro un sitio apropiado para la representación de comedias, tal vez el segundo, pues el profesor José Rojas Garcidueñas en su libro "El Teatro de Nueva España en el siglo XVI" nos informa detalladamente, dónde estuvo -- situado el primer teatro de nuestra capital, en el que ya se recitaban comedias en el año de 1597. Quizás el primer teatro y aquel que estuvo a cargo de un -- tal Cristobal Pérez fueron el mismo, pues el 11 de febrero de 1601 el Virrey Conde de Monterrey dispuso

" que Xpoval Peress a cuyo cargo está la casa de la comedia, dé honse pesos cada día de fiesta"(15).

Debe haber sido un buen negocio, pues el 21 de junio de 1602 el mismo Critóbal Perez

"dueño que dice ser de las DOS casas donde se representan las comedias en --

esta ciudad"

acudió al Virrey y pidió, que se le otorgase una especie de monopolio, pues en

"el aderezo y rreparo dellas, poniendolas de forma que se pudiese rrepre- --
sentar, tenía gastada toda su hacienda y tenía hecha escriptura y obliga- --
ción de pagar cierta limosna, y si se rrepresentase en otras cassas, como
pretenden algunas perssonas, sería su total destrucción."

El virrey reconoció el derecho de Cristobal Perez y mandó

"que luego se notifique a los autores de las comedias que se hazen en esta
ciudad, que no hagan ni rrepresenten ningunos autos y comedias fuera de las
DOS cassas que les están señaladas para esto, sin expressa licencia mia, --
so pena por cada vez que excedieren de cient pesos de oro común y diez --
días de carzel"(16).

Pero ya al año siguiente el nuevo virrey, don Juan de Mendoza y Luna, Marqués -
de Montesclaros, pidió el 31 de octubre se le hiciesen dos comedias en la hermi-
ta de Guadalupe, y el cabildo dispuso que los comediantes fuesen en dos días di-
ferentes para dar gusto a los marqueses. Una semana después la ciudad ordenó
que

"lo que se hizo de madera para componer los aposentos en Guadalupe para el
resebimiento del señor Marques de Montesclaros, se dexa a la propia cassa,
a que si se quisiese hacer aprovechamiento dello sería de ningún valor, --
por haberse de romper los vastidores y tablas al desclavar, y así por con-
beniengia dexa esta ciudad en el propio estado en que se está"(17).

D) El aposento del Cabildo en las casas de comedias

Ya que los virreyes daban el buen ejemplo de interesarse por las come-
dias, también los señores regidores quisieron disfrutar de un lugar adecuado pa-
ra poder verlas. En las representaciones al aire libre siempre disponían de un
tablado especial para sentarse, pero si querían ver una comedia en el corral pú-
blico, tenían que conformarse con un asiento común y corriente. Este hecho pa-
rece haberles molestado, pues en el acta de cabildo del 17 de abril de 1626, la
ciudad

"dice que por quanto la esperiencia ha mostrado la insidencia con que la --
ciudad está en los corrales de representaciones de comedias, por no tener
aposeno capaz señalado en que asista como se usa y le tiene Madrid, Sevi-
lla y las demas ciudades despaña, y esta, que es cabeza deste reino, es --
justo la tenga con todo ornato y desencia donde puedan estar los regidores
comodamente"

y nombró a dos diputados que suplicasen a Su Excelencia

"se sirva de señalar en los dos corrales a la ciudad sitio capaz donde vean
las comedias"(18).

Pero aunque se hable de DOS casas de comedias, y aunque en el acta de cabildo -
del 25 de enero del año siguiente se insiste en que

"en todas las ciudades de los Reinos de Castilla, en los corrales de come- --
dias tienen los cabildos aposentos señalados EN EL MEJOR LUGAR dellos y és-
te, por descuido, no los tiene, y cuando van a las comedias los caballeros

regidores no hallan aposentos en lugar desente como es justo, y se murmura entre los ciudadanos"(19),

por lo pronto sólo se logró llegar a un convenio el 17 de marzo con

"Pedro de Peralta, mayordomo del Hospital Real de Indios donde esta EL CORRAL de comedias y está comunicado y concertado que dé y señale para esta ciudad dos aposentos del dicho corral número 5 y 6 de mano derecha, dándole por vía de limosma 60 pessos cada año de los propios desta ciudad, con condicion que este concierto haya de confirmar su excelencia por el patronazgo real del dicho hospital, y por la firmeza que tendra para siempre jamás, así para esta ciudad como para el mayordomo que es o fuere del dicho hospital..."(20).

Finalmente, el 9 de abril, quedó firmado el concierto

"que comenzó a correr desde primero día de Pascua de Resurrección próxima - pasada ... y que en conformidad de la dicha escritura se había aderezado el dicho aposento haciéndolo de dos y echándole puerta y llave de lova"(21).

El cabildo no pudo disfrutar mucho tiempo de estos dos aposentos, - - pues pronto se desmoronó el teatro a causa de las inundaciones, y cuando se volvió a edificar, el cabildo tuvo nuevos reparos. El 3 de septiembre de 1640

"el señor Leandro de Gatica propuso la indesencia de los aposentos de la comedia en el corral del coliseo, y que estan muy bajos, que se provea sobre ello. Y se acordó que el señor Leandro de Gatica y don Fernando Carrillo, con intervención del señor don Juan de Cervantes, vean los aposentos y los dispongan lo más decentemente que se pueda, y se adornen y lo que constare libren en el mayordomo que cumpla su libramiento que para todo y conservar y disponer lo más conveniente se le da comisión en forma"(22).

La posesión de estos aposentos sólo parece haber causado disgustos al cabildo, por lo cual dos regidores votaron el 19 de septiembre de 1641, que se quitasen los dichos aposentos:

"El señor procurador mayor por petición dijo que sin embargo de los acuerdos de cabildo, para que en el aposento de comedias no se sienten mas de los capitulares, escribano mayor de cabildo y su teniente entran otras personas por convidados que llevan los capitulares, dándoles el primer lugar, y suplica de nuevo, que no entre otra ninguna persona, ni los capitulares los conviden, inponiendoles pena, y que los porteros asistan y no den la llave ni consientan entre ninguna persona hasta que la ciudad esté dentro, y se acordó se haga como lo pide el señor procurador mayor, y los señores don Rafael de Trejo y don Francisco de Cervantes dijeron se quiten los aposentos"(23).

Con todo, no fué posible que a la larga el cabildo se privase voluntariamente de un lugar adecuado para ver las comedias, por lo cual se vuelven a encontrar menciones en las actas de cabildo, que se refieren a dichos aposentos del coliseo; v.gr. el 13 de julio de 1722 se afirma que

"con ocasión de haberse quemado el coliseo donde se representaban las comedias se ha hecho otro en la misma calle de SAN JUAN y para que el aposento que en él tiene esta Nobilísima Ciudad esté con desencia, se da comisión al señor don Roque Calderón como obrero mayor para que lo haga disponer en la mejor forma que se hallare"(24).

El 12 de junio del año siguiente se menciona que

"don Agustín de Vidarte, mayordomo del Hospital Real de los Naturales escribió un papel diciendo que en el Coliseo Nuevo que se ha fabricado para comedias en el cuarto para esta Nobilísima Ciudad de tablonos y otros gastos que hizo fueron 15 pesos y 4 tomines, que se le satisfagan" (25),

y del 29 de diciembre de 1743 data el aviso del corregidor, que el virrey señalo a la ciudad el cuarto número 17 "baxo" en el coliseo. Debido a la postura de Josefa Ordóñez la ciudad aparentemente perdió el derecho de ocupar dicho aposento, pues en las actas del 28 de abril, 17 de noviembre de 1749 y 10 de abril de 1750 se discute el asunto del

"violento despojo que se le causó del aposento que tenía en el coliseo, y que debe tener por tantos títulos" (26).

E) Representaciones de Corpus Cristi

Empero la existencia de casas de comedias no impedía la ejecución de la costumbre arraigada de representar comedias el día y la Octava de Corpus - - Cristi - especialmente en una ciudad más pequeña que la capital como lo era la Puebla de los Angeles - siempre y cuando los propios de la ciudad alcanzaban para su paga. Su acta de cabildo del 31 de mayo de 1651 informa que la ciudad, considerando que

"es justo que se haga (la dicha festividad) con el regocijo y suntuosidad - posible y atento que de presente está una compañía de representantes en esta ciudad y es regocijo que en semejante festividad se ha acostumbrado hacer, acordó que se hagan DOS Representaciones, una el día y otra en la Octava" (27).

Si por casualidad no se presentaba actor que se encargase de las representaciones o pedía sumas inmoderadas por ellas, la ciudad se conformaba con danzas y fuegos, pues el 17 de mayo del año siguiente se acordó

"que se han de poner las danzas y fuegos que hubo ahora a un año y atento - que no ha de haber otra fiesta señalada (se haga) una danza y muy lucida fuera de la de los indios" (28)

y se volvió a confirmar el 24 de mayo del mismo año

"habiéndose tratado y conferido en razón de lo que piden los representantes, la dicha ciudad dijo que atento a que el tiempo es corto para la disposición de lo que se previene para la representación y estar ya dispuesto las fiestas que se han de hacer este año y dicho el gasto acordó se guarde y - cumpla lo acordado" (29);

pero si era posible, como en 1653, se nombró a dos regidores

"para que elijan las comedias que se han de hacer para la fiesta de Corpus en conformidad de lo acordado en el cabildo de 22 de marzo pasado de este año y así mismo las danzas y demás festejos que se acostumbra hacer para dicha festividad" (30).

El año siguiente fué un año muy opulento, pues el 8 de mayo la ciudad dijo que para la fiesta del Corpus

"se consulte con el autor de la compañía de comediantes que al presente está en esta dicha ciudad TRES comedias para dichos días con loas, bailes y entremeses que sean acomodadas y de la decencia que tal festividad pide" - (31).

20 años más tarde, el 4 de mayo de 1674, se vuelve a informar que quedaron nombrados dos regidores dándoles poder y facultad para que

"dispongan todo lo que fuera necesario al festejo y solemnidad de dicha - - fiesta y que se representen dos comedias como es costumbre" (32).

El año siguiente trae una innovación, pues se fija que para la celebridad de la fiesta de Corpus Cristo los comediantes

"hagen una comedia en el CORRAL como para aquel día, con todo aparato de -- loa, danzas y bailes y todo lucimiento" (33),

de lo cual se desprende, que en 1675 Puebla volvió a tener un teatro, donde se pudiesen representar comedias.

F) Los primeros teatros de la Capital

Pero volvamos a los primeros teatros en la capital mexicana. Infortunadamente no he logrado descubrir algún documento o plano, de acuerdo con el - - cual se pudiese reconstruir mentalmente este primer teatro de nuestra capital, pero ha de haber sido un teatrillo sumamente pobre y sólo disfrutó de una existencia de 32 años. Con todo sí es posible formarse una idea de él - aunque no fuese del todo exacta - pues unos cuantos años más tarde se contruyó en Lima el teatro del Hospital Real de San Andrés, el cual se debería hacer, según disposición del virrey don Luis de Velasco, fechado el 4 de septiembre de 1601

"por la traza y forma del que está hecho en México" (34).

De acuerdo con las condiciones establecidas para optar el remate de las obras - de carpintería y albañilería, el teatro del Hospital Real de San Andrés debería abarcar

"un perímetro irregular comprendido entre las 33 varas de profundidad 42 de la fachada y 51 por el lado de la otra calle. El arrendatario cercaría - el lugar con una pared de adobe sobre cimientos de piedra de río, que tendría 20 pies de alto. Labraría la portada principal, utilizando cal y la drillo, de suerte que sobresaliese la jamba cuatro dedos y el arquitrabe - sobre ella, tendría friso y cornisa; las puertas de roble, medirían ocho - pies debiendo practicarse en una de ellas un postigo y se afirmaría una - reja de madera a la entrada de esta portada a fin de impedir el acceso de caballerías; otra puerta, más pequeña, mediría solo cuatro pies de ancho. El escenario, cuadrado de conformidad con el diseño de Becerra, estaría -- provisto de las puertas y escotillones necesarios, con un terraplen que -- serviría para facilitar la subida de un caballo sobre el foro; al lado se hallarían los vestuarios y encima de las puertas del escenario, a ambos la dos, se abrirían las ventanas necesarias para la escenificación. De la -- puerta principal arrancarían dos pasadizos de cinco pies de ancho cada uno para penetrar en el local, y entrando en el patio, a un lado y a otro de - estos callejones, y enfrente del escenario se instalarían sendas galerías. A los lados del proscenio, se hallarían doce aposentos (seis por banda si tuados en lo alto, y destinados a las mujeres) los tabiques de los aposen tos serían de barbacoa doblada, embarrada, enlucida y blanqueada por ambas partes.

A fin de resguardar a la concurrencia de los rigores de la intemperie se previno la erección de 18 pilares de madera de roble de nueve pies de altura, con el objeto de sustentar una techumbre de la misma madera, recubierta de torta. Encima del escenario se haría una ramada de mangles y esteras, como la del corral viejo de Santo Domingo, que en el entretanto seguía funcionando. Entrando por la puerta principal, a mano derecha, se labrarían diez aposentos destinados para vivienda de los comediantes; para subir a los corredores se construiría una escalera; el escenario, cuyas paredes serían de adobe encalado, se le entabló de roble, y de la citada madera serían las dos portezuelas. Finalmente se estipulaba que el rematista enluciría todo el patio, aposentos y tablado y varetearía de blanco el patio" (35).

G) El teatro del Hospital Real de Indios y sus reedificaciones

Ninguna descripción encontré del teatro del Hospital Real de Indios de México en los primeros 37 años del siglo XVII. Un auto, fechado en México el 29 de noviembre de 1638 y firmado por don Iñigo de Argüello Carvajal, Oidor y Juez Superintendente del Hospital Real de Indios y de las demás obras pías del Real Patronazgo, dispuso que el maestro mayor de la catedral

"Juan Gomez de Trasmonte, con cuya asistencia se ha hecho la vista de ojo del sitio que en el patio del Hospital Real de los indios ha de tener el teatro y su disposición, ynforme de lo que se le ofrece y haga planta y en esta relación y dé los reparos que piden los edificios con distinción y claridad de todo proveydo".

Por qué era menester contruir otro teatro lo aclara otro documento, fechado el 2 de diciembre del mismo año, afirmado igualmente por don Iñigo y enviado al Virrey

"Exmo. Sr. La conserbación de las obras pias y reparo de sus templos y casas es de muy gran merito para con Dios Ntro. Sr. y de util al bien público, tanto mas quanto corre la obligasion en descargo de la Real conciencia para cuya satisfacció mandó fundar en esta ciudad un Hospital en que se curasen como se curan los indios y en la real caxa se le situó de renta mill quatrocientos pesos en cada un año, en la forma que advierten oficiales reales y por no ser bastante ni la demas hacienda, se hizo en su patio un teatro para que se representasen las comedias con las calidades que por cedula real está dispuesto. La ynungación, el descuido de los mayordomos desde el año passado de veinte y nueve cessó del todo punto el teatro, se quemaron y consumieron cassi todas las maderas, que un año con otro le valían tres mill pessos, que en gasto tan grande haze la falta que se deja entender, porque aunque donde oy se representa tiene algun util es muy poco a que se llega. La quiebra que con dha (dicha) ynungacion an tenido los censsos y cassas y em particular los edificios de dho. Real Hospital que ellos y el teatro juzga Juan Gomez de Trasmonte maestro mayor costaran doce mill pessos con que se asegura mas de tres mill de renta" (36).

Ya el 15 de noviembre de 1638 el mayordomo, contador y administrador del Hospital Real de Indios, Pedro de la Cerra, había redactado un informe, del cual se desprende que se había pensado reedificar el teatro cuando fué administrador don Luis de Villabona en 1634, pero como en aquel entonces hubo muchos enfermos, el administrador se vió precisado a gastar el dinero en la curación, en lugar de mandar construir el teatro. A este respecto se hace saber el 22 de noviembre de 1638 que

"... el Hospital Real de los Indios tiene dos mercedes; la una de un mill - pesos de oro común en los tributos de los pueblos congregados desta N.E. - para el sustento y hospedaje de los yndios, y esta cantidad se libra siem- pre adelantada, y la otra de cuatrocientos pesos de oro comun en real ha- zienda, para ayuda a la cura y medicinas de ellas y en 10 de octubre de -- 1634 se libraron al don Luis de Villabona, mayordomo del dicho hospital, - por mandamiento del señor Virrey Marqués de Serralvo de 6 del dicho mes, - refrendado de Ju. Mendez, dexara seis mill pessos adelantados por cuenta - de estas dos mercedes para que por bia de deposito los tubiese en su poder para la obra del teatro de comedias y otros reparos que se han de hacer en dicho hospital" (37).

Probablemente en el mes de diciembre de 1638 el maestro mayor, Juan Gómez de -- trasmonte, escribió su

"Memoria y condiciones para edificar el teatro de la representación que se a de hacer en el Ospital Real desta ciudad - este año 1638 - en espacio de 29 varas de largo, que es lo que tiene de gucco el patio del dicho ospital, y 24 de ancho, que es el sitio que solia ocupar el que antes seruia" (38),

que reproduzco textualmente en el apéndice. Las condiciones se han de haber -- aceptado, pues el Juez Oidor don Iñigo de Arguello y Carvajal pidió el 2 de diciembre de 1638 al virrey que

"V.Exca.se sirva de mandar que con las condiciones segun la pintura se traiga al pregon la obra del teatro y se remate en el que mejor y con mayor comodidad la hiciere por lo que se pierde con la dilacion todo el tiempo que dexa de hauerle; los reparos de las cassa se hazen con toda comodidad respecto de ser de yndios y la ayuda de los congregados y otros a que ellos - acuden"

y el virrey dispuso

"hágase conforme al parecer y traigase al pregón por nueve días" (39).

Dos posturas se tomaron en cuenta: la de Martín Garssia de Madrid y la de Juan Venitez y Andres Enrriques. El primero, maestro de obras de arquitectura, sólo pidió seis mil pesos, la mitad adelantada, para pagar el material, 1500 pesos - cuando estuviese cubierta la galería por lo alto de tejamanil, y los otros 1500 pesos al entregar la obra. Advirtió que si le

"faltare para la dicha Pascua algunas menudenssias, estando cubierto de tejamanil y echos aposentos y bestuario para que se pueda representar, se en tienda que despues de Pascua pueda las dichas menudenssias acabarlas, en toda perfeccion y no incurra en ninguna pena en la dicha obra por estar corto el tiempo" (40);

pero como el maestro mayor dudó que Martín Garssia cumpliera lo ofrecido, se aceptó finalmente la postura de

"Juan Venites, Rector de la cofradía de Ma. Sra. de la Caridad, fundada en el Ospital Real del Rey Ntro. Señor y Andres Enrriques, maestros de carpintercs"

pues dijeron

"Por lo que toca al oficio de carpintercs: teatro, 50 aposentos con sus - "

transitos de jacal... quatro escaleras de caja y caracol con sus tixerias y ventanas con portasñuelas para las tramoyas, el ataxadiço para el vestuario y apuntador, dandoles todos los materiales que por una memoria pidan, harian todo por mill y ducientos pessos con las cincuenta puertas"(41).

Para terminar esta obra sólo pidieron un plazo de quatro meses, aunque en total hayan necesitado más de un año, y después de varias consultas rebajaron el precio "por limosna" a mil pesos

"dándosenos por semanas hasta en cantidad de quatrocientos pesos por nuestra paga y la de los oficiales que abian de trabajar a cuenta de los dichos mill pessos"(42).

Al mismo tiempo pidieron permiso para traer indios oficiales a las dichas obras, aunque fuese quitándolos de otras. Preguntado por su opinión, Juan Gómez propuso, que se mirase primero cuánto costarían los materiales, principalmente las maderas necesarias: vigas, tablas, tablones, viguetas, estapalucas, texamaniles, plancas, pilares, quartones, morillos, etc. Un tal Hernando Delgado, vecino de Suchimilco y apoderado de Francisco Velázquez de Robredo, corregidor de la provincia de Coyoacán, empeñó su palabra de suministrar todas las maderas necesarias por 1.800 pesos. (Por fin casi se gastaron 3.000 pesos exclusivamente en las maderas.) Juan Gómez de Trasmonte estuvo conforme, que se asegurase este ofrecimiento, pero que

"con atencion que para el mejor efecto de la obra conbiene que aya maestro inteligente que sepa ordenarla y hacerla executar, porque de la memoria -- que se presenta de las maderas infiero no auer inteligencia bastante en el que la dió, y así la persona que acudirá a dar cuenta de dicha obra amestrandola es Diego Morillo, a quien V.M. siendo servido podra mandar se encargue dello y que haga memoria de las maderas necesarias segun la planta" (43).

Parece que por un descuido sólo se tomó en cuenta la primera parte del visto -- bueno del maestro mayor, pues el 4 de enero de 1639 se aceptó en remate la postura de Hernando Delgado, quien prometió

"entregar en dicho Hospital Real de los Indios desta corte, a la persona -- que el dicho señor oydor hordenase y mandare, todas las dichas maderas y texamaniles buenas de dar y recibir de largo grueso y ancho que ba declarado y precios a satisfacción y contento del dicho maestro mayor en todo el mes de febrero que verna deste pressente año "(44),

pero sin que se hubiese modificado la "memoria" de los materiales, lo que retardó considerablemente la conclusión de la obra, pues Juan Bilches o Vilohis, el asentista del abasto de la nieve, a quien traspasaron Francisco Velázquez de Robredo y Hernando Delgado todas sus obligaciones respecto al remate de las maderas para la construcción del teatro, afirmó el 28 de julio de 1639, que don Inigo, Juan Gómez de Trasmonte y Diego Lopez Morillo

"fueron de parecer que las mas (maderas) del dicho remate no eran las necesarias ni las que conuenian"

por lo cual se redactó otra memoria y el señor don Inigo

"me mandó que entregasse las que se me pedían por la última memoria sin -- atender a el remate que fuessen de sedro las planchas i gimbaletes porque los maestros decian que no auian de ser de guayamel, porque no seria la --

obra permanente y breue se bolberia a gastar de nuebo, y que siendo de se-
dro serviria mucho tiempo y durarian perpetuamente, i que ellos con fe sa-
uian que valia mucho mas que lo rematado que entregandolo me lo mandarian
pagar" (45).

A pesar de que todo estaba dispuesto, probablemente no se comenzó la construc-
ción del teatro en enero, pues el 29 de este mes se interrogó a Juan Gómez, si
sería mejor cambiar la traza del teatro, pues don Iñigo de Argüello y Carvajal
había hablado entre otras personas con

"el señor Lic. don Luis de Berrio, Alcalde en esta corte, e por la noticia
que tiene del tiempo que fué theniente en la ciudad de Sevilla y hauer - -
asistido a la obra del Coliseo, de que resultó hacerse diferentes plantas,
y la que se a tenido por mejor a sido de calidad que coje todo el patio --
del Hospital, y aunque se le dan luces parece quedarán los corredores ba--
jos muy oscuros y los altos sin sol ni ayre y lo que esto tras si trae al
bien y salud de las enfermerias y enfermos y otras cossas que es lo princi-
pal para que se hizo aquella cassa y que deue serlo y el teatro lo aceso-
rio... mando que debajo de juramento el maestro mayor y Miguel de Aguille-
ra, que lo es de las obras que se hacen en este hospital ... lo bean con -
la atención que la materia pide, y declaren lo que se les ofreciere" (46).

El maestro mayor afirmó, que el Alcalde Berrio habia insinuado

"algunas plantas que corresponden al Coliseo de Sevilla las quales tiene es-
te declarante por bentajadas, pero que vendria a ocupar todo el patio, que
si fuera hecho para solo corral de comedias sin duda alguna era la planta
que se deuia seguir, aunque costara doblado de lo que la primera, pero con-
siderando que este patio su principal oficio y efecto es dar luz y ayre a
las enfermerias" (47),

por lo cual opinó que sería mejor seguir el primer plan y remendar parte de los
edificios del hospital, en lugar de pagar tanto más por el teatro, en perjuicio -
de los enfermos.

El 4 de febrero se puede considerar como la fecha oficial en que se -
dió principio a la obra, porque este día el administrador del Hospital confirmó
haber recibido los doce mil pesos para la construcción del teatro; pero no era
obra que se pudiera acabar tan pronto ni a costo tan bajo como se había calcula-
do, y los doce mil pesos no alcanzaron ni para dejar la obra a medias, como lo
confirmó el dicho mayordomo el 21 de noviembre de 1939

"El contador Pedro de la Cerra, administrador y mayordomo del Hospital Real
de los Yndios de esta ciudad dice que V. Exca. fue servido de mandarle dar
de la Real Caxa della doce mil pesos de oro comun para la obra y reparos -
del dicho hospital y hacer el theatro de comedias (que en él solia haber)
por cuenta de los mil cuatrocientos pesos que tiene de renta en ella en ca-
da un año por merced y limosna de su Magestad, los quales se acavan ya en
la dicha obra sin que ella se haya acauado, como V. Exca. a visto, y para
que se acaue, y que el dicho hospital tenga la renta que dará el dicho the-
atro para el regalo de sus enfermos, suplica a V. Exca. le haga merced (y
al dicho hospital limosna) de mandarle librar en la dicha Real Caxa la - -
rronta de otros DOS o TRES años más, para que se pueda acauar la dicha - -
obra en que la reciuiran muy grande merced de V. Exca." (48).

Habiéndose comenzado la edificación tan tarde, la obra por supuesto no se pudo
terminar para la Pascua, como se había previsto inicialmente. Durante el mes -

de febrero todavía se aceptó el remate referente al suministro de caisos de -- cal. En ello se gastaron otros 660 pesos y apenas en mayo se aceptaron la postura del herrero Sebastián de Nieva, el que entregaría todo género de clavazón por aproximadamente 850 pesos, a contento de don Reymundo de Irarrazabal (la -- persona que entonces tenía a su cargo la obra del teatro del dicho Hospital -- Real), así como la postura de Alonso de Padilla referente a 52 cerraduras con -- cuatro llaves maestras para los aposentos. Como Padilla no cumplió con su contrato, Melchor de Avila suministró otras 15 cerraduras, que todavía faltaban el 18 de julio de 1640, de suerte que en este ramo se gastaron aproximadamente 125 pesos.

No sólo se traspasó el remate de las maderas, sino que también cambiaron los -- maestros carpinteros, cuando estaba medio terminada la obra. Esto se deduce de una carta, fechada el 6 de julio de 1639 y firmada por Francisco Benitez, maestro de carpintería, quien afirma

"digo que habiéndose rematado el teatro de las comedias ... el qual auia de ser conforme a el corral de las comedias que llaman de SAN AGUSTIN, labrado en toscó, como todo consta y parece de la scriptura de la obligación -- ... y por quanto a pedimiento del dicho señor don Iñigo de Arguello y Carvajal labré las maderas del dicho teatro, y hize otras muchas mejoras que a justa y común estimación valen mas de 1500 pesos, las cuales hice por -- auerme prometido el dicho señor don Iñigo se tasarían, y se me acrecerían a los dichos mil pesos, y atento a que si prosigo en la dicha obra en la -- forma que esta comensada, vendré a poner de mi caja gran suma de dineros, y se me seguirán grandísimos daños, a V.M. pido y supplico, se me tasen -- las dichas mejoras por algunos maestros del dicho officio y se me pague lo que pareciere montar, y sino pareciere conveniente el proseguir yo la di -- cha obra estoy presto de dejarla cancelandose y dandose por ninguna la di -- cha scriptura, que en esta razon tengo otorgada, y pagandose ante todas co -- sas lo que montare lo que tengo obrado en el dicho teatro y las dichas me -- joras revajandose lo que pareciere buen receuido en que recibiere merced con justicia que pido." (49).

Este remate se canceló y la obra desde entonces sólo estuvo a cargo de don Reymundo de Yrarrazabal, ayudante del mayordomo del hospital, quien afirmó el 18 -- de julio de 1639

"que por orden del señor oydor don Iñigo fué nombrado para que acudiese a -- la obra y fábrica del teatro de las comedias del dicho hospital en conside -- ración de lo qual me serían dado 150 pesos por el trabajo o asistencia y -- paga de la dicha obra, no entendiendo hubiese tanta dilacion por lo mucho que a abido que obrar, y aora y presente es más el trabajo por quanto esta también a mi cargo la obra de carpintería, que de antes era a destajo por cuenta de Francisco Benitez, y ser tan corta la paga que se me da, pues sa -- le a tres reales cada día cosa que cualquier peon gana" (50),

y pidió a la vez una ayuda de costa, que se le concedió. Desgraciadamente mu -- rió el Juez Oidor y Superintendente don Iñigo a mediados de 1639, quien era el único, que tenía cabal conocimiento del estado de la obra, y como hizo ciertos arreglos oralmente, su sucesor el Dr. don Mathías de Peralta, tuvo dificultades con los contratistas. Para entonces ya casi se habían gastado 4.000 pesos en -- la obra del teatro, además de que se mejoró la calidad del material, v.gr. de -- las maderas, lo cual influyó considerablemente en el costo total. Aun el 5 de septiembre de 1641 Juan de Vilchis tuvo que reclamar el pago de dos mil pesos -- que se le debían de maderas, suministradas para el teatro hacia tres años y por fin, el 9 de agosto de 1642, se conformó con 1.133 pesos, además de los 1.775 -- que ya había recibido en el transcurso de los años.

De otras personas, que tuvieron que ver con esta construcción, sólo puedo mencionar a Francisco Matencio, ayudante de don Raimundo, quien se tuvo que conformar con un pago único de 50 pesos por sus servicios y Diego Lopez Murillo, otro maestro carpintero, el cual recibió el primer pago el 21 de enero de 1640, pues quería cerrar las juntas de las tijeras del jacal del teatro. Con todo, apenas si pudo terminar su trabajo el 9 de marzo, cuando recibió por el plomo empleado 179 pesos 3 tomines.

Termina el legajo, sin que se pueda sacar en limpio, cuando se terminó la construcción del teatro, cuál compañía de representantes actuó en la inauguración, cuando se celebró ésta, o cuál obra se haya representado. El caso es, que el 12 de diciembre de 1639 don Reymundo todavía informa

"en la semana pasada trabajaron cantidad de carpinteros y pintores ... y a todos ellos no se les ha pagado su jornal, y actualmente esta semana está parada la obra por no haberlos pagado" (51).

El pago semanal de los jornaleros fluctuaba entre 100 y 250 pesos. Si sólo se calcula un promedio de 175 pesos por semana y si se estima, que la edificación duró aproximadamente 55 semanas (el primer vale por la entrega de cal data del 16 de febrero de 1639, y aun el 9 de marzo se trabajó en el jacal) según mis -- calculos deberá haber costado

La mano de obra de este teatro.....	9.625 pesos
la carpintería de Benites y Enriques.....	1.000
la madera.....	2.900
la cal.....	660
la clavazón.....	850
las cerraduras.....	125
el trabajo de plomería.....	180
la ayuda de costa de Matencio e Irarrazabal.....	200
por lo cual el TOTAL del gasto habrá montado a.....	<u>15,540 pesos.</u>

Este cálculo podría corresponder al gasto del teatro del Hospital Real sin contradecirse con la afirmación del mayordomo, que pretendía necesitar aún las rentas correspondientes a 2 a 3 años, es decir, 2.800 a 4.200 pesos, además de los 12.000 pesos ya gastados anteriormente en la obra y sin considerar, que todavía era menester llevar al cabo algunas obras de reparación en los edificios del -- hospital.

Es probable, que el teatro se haya terminado en abril de 1640, porque entonces ya no se habla mas que de la falta de bancas

"por cuya causa no se alquilan y viene a menos la limosna que los días de comedia pudiere auer y para que la ayga (don Mathias de Peralta) mandó que el contador Pedro de la Cerra, mayordomo del dicho hospital dé y entregue a don Reymundo de Irarrazual, persona que assiste y tiene a cargo la obra del dicho teatro, cient pesos de oro común en reales para que en esta ciudad o en la de Suchimilco merque con los dichos cient pesos las vancas que fueren necesarias" (52),

pero fué hasta el 28 de agosto cuando don Raimundo entregó los cien pesos a -- Juan de Saballos

"para que fuese al pueblo de Suchimilco, a mandar haser bancas para el coliseo del dicho hospital" (53).

H) Noticias acerca de los teatros de la capital hasta mediados del siglo XVIII

Esto en cuanto a la reedificación del teatro dentro del Hospital Real en 1639. La noticia siguiente ya data del 29 de enero de 1665, cuando el mayor domo y administrador del Hospital Real de Indios, Luis de Ocharte, presenta un escrito, manifestando

" que el teatro donde se representan las comedias está amenazando su total ruina, por haber más de 24 años que se hizo con que es precisa la necesidad de repararle, y si antes de las aguas se le aplica el remedio, se podrá conseguir con facilidad lo que después será muy costoso, con graves porjuicio y menoscabo de las rentas" (54).

El maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte hace el reconocimiento de lo que costaría la reparación y se le encarga dicho trabajo. Como se desprende de los datos antes citados, las construcciones de entonces solían servir a lo sumo unos 25 años, por lo cual no puedo asegurar, si éste teatro fué el mismo, del cual sabemos que se incendió y fué destruido totalmente el 19 de enero de 1722, descrito por Olavarria y Ferrari como techado en firme y

"que ofrece una agradable vista: sus dos andanadas o posos de aposentos o palcos con entrada por los claustros del hospital, estaban formados por danzas o series de arcos, con antepechos de balaustres torneados, y provistos de celosias con sus correspondientes póstigos, para ver o ser vistos, a voluntad, los concurrentes a ellos: era muy cómoda su cazuela o galería, formada de madera de cuartanas o maderas gruesas. El tablado para la comedia era una vara y media de alto, 15 de largo y 8 de ancho, y estaba separada de la sala por balaustres de madera muy bien aderezadas, teniendo en medio del frontis el escudo de armas reales" (55).

Como la ciudad no quiso pasársela sin coliseo, se reconstruyó casi inmediatamente en el mismo sitio, pero debido a que el ruido de los concurrentes perjudicaba a los enfermos, en 1725 se levantó otro teatro, conocido posteriormente bajo el nombre de "Coliseo Viejo" en la esquina del Callejón del Espíritu Santo y de la Calle de la Acequia, (hoy calles de Motolinia y 16 de Septiembre) igualmente construido de madera, de forma rectangular como sus dos predecesores. Como innovación se menciona, que su tablado, las dependencias de utilería y los cuartos para los cómicos tuvieron entrada especial y distinta a la del público, por una casa de vecindad del Callejón del Espíritu Santo. Cuando en 1749 se separaron las cazuelas de hombres y de mujeres, el teatro estaba tan inservible, que la autoridad mandó suspender las representaciones, pero dicha orden se revocó después de 3 semanas, al haberse hecho algunas composturas, que garantizaban su estabilidad por otros 10 años. Con todo, dichos reparos no deben haber sido tan excelentes, pues ya a los 3 años, en 1752, se inició la construcción del "Nuevo Coliseo", el primer teatro de cantera con balcones volados de fierro, situado en la calle del Colegio de Niñas (hoy 3a. de Bolívar) y que se inauguró el 23 de diciembre de 1753. Fué este el predecesor del "Teatro Principal", que todavía existía hace algunos años, pues quedó destruido totalmente por un terrible incendio la noche del 10. de marzo de 1931.

J) El corral de comedias en la Nueva Veracruz

Pero no sólo los habitantes de la capital se interesaron por las representaciones teatrales. Los siguientes datos comprueban que el gusto por el arte dramático también se extendió a otras ciudades. Del

"Testimonio del mandamiento del Exmo. Sr. Conde de Baños, Virrey de esta --

N. España por el que asigna y manda que sea mantenido el Hospital de San Juan de Montes Claros en la costumbre que ha habido de percibir lo que --
fructuan las comedias y juegos lícitos, fecha 17 de diciembre de 1660"

se desprende, que Joseph Caseres, vecino de la ciudad de la Nueva Veracruz fué el

"arrendatario del corral de comedias que está pegado al Hospital real de --
San Juan de Montes Claros de aquella ciudad" (56).

K) Los teatros en la Puebla de los Angeles

Carrión en su "Historia de la ciudad de Puebla" cita la opinión del --
señor don Pascual Almazán relativa a que el primer teatro, del que hubo noti- --
cias, existió hasta antes del año de 1550, en el lugar donde más tarde se levan- --
tó el Obispado. Era todo de madera y en el se daban representaciones de tite- --
res y de autos sacramentales. Opinión parecida comparten los autores Zerón Za- --
pata y Veytia, pues según ellos existían las casas y palacio episcopal, que an- --
tes fueron

"casa en que se representaban comedias, a media cuadra de la Plaza Mayor, --
(que) labró para morada de los señores obispos, el señor don Alonso de la
Mota (de Escobar 1608-25)" (57),

del cual se afirma, que en 1617

"tomó una casa del colegio de San Juan Evangelista, en donde antes se repre-
sentaban comedias" (58),

y esta casa se encontraba

"en la segunda cuadra que iba de la Plaza Pública al convento de Nuestra Se-
ñora del Carmen".

Pero estas noticias son relativamente vagas. Con certeza se sabe, que en 1602
el carpintero Juan Gómez Melgarejo ya tenía su teatro. El mismo afirmó el 12 --
de abril

"que el año pasado yo mismo aderesoe vn corral donde se hacen y recitan co-
medias en una casa que tengo arrendada en la calle de los Herreros por --
tiempo de seis años y en el aderesço del dicho corral e gastado muchos di-
neros y señalado asiento particular para los señores regidores que se qui-
sieren hallar en verlas dichas comedias y acomodado a uista y parexcer de
algunos de ellos"

y suplicó se le hiciese merced

"que yo solo pueda tener el dicho corral para las dichas comedias durante --
el tiempo del dicho arrendamiento que tengo hecho de la dicha casa y que --
en ninguna otra parte se pueda representar las dichas comedias attento a --
la comodidad del dicho corral poniendo pena a los que contraviniesen".

La ciudad le respondió, concediéndole

"que en otra parte ninguna de esta ciudad por el tiempo de seis años por --
que tiene la casa arrendada ... que otra ninguna persona pueda hacer en es-
ta ciudad o corral ni casa particular para que se reciten y representen --"

comedias algunas ... so pena que el que lo hiziere se lo derribara y quitara a su costa"

con la única condición, que Juan Gomez de Melgarejo no

"lo pueda alquilar ni dar a otra persona alguna"(59).

Este convenio duró más de seis años, pues apenas en 1613 la ciudad -- mandó notificar a Juan Gomez Melgarejo, que

"no consienta que en su cassa de aqui adelante, y hasta que otra cosa se -- provea y mande, se hagan comedias ni representaciones en manera alguna, so pena de dosientos pesos de oro común para la cámara de su magestad en que desde luego le da por condenado, lo contrario haciendo, y demás dello se -- le derribara el teatro que tiene fecho"(60).

Con todo, el carpintero logró entenderse con el cabildo, ya que en 1617 la ciudad dijo

"por quanto en el corral donde se hacen las comedias esta señalado vn sitio para que el cabildo justicia e rregimiento tenga su assiento para ber las farsas el cual esta en parte donde no se pueden ber con gusto y conuene ne se haga de mandera que este acomodado, por lo cual se acordó que el regidor Juan Garsia del Castillo trate con JUAN GOMEZ MELGAREJO, carpintero, persona a cuyo cargo esta el dicho corral y casa de comedias, aderece el -- dicho sitio desuiandolo del rincón donde oy está, metiendo en él vn aposento que esta a su linde y quitándose que esta sobre el, dexando el dicho sitio de cinco baras de largo, en el cual haga y ponga vn escaño para assiento y vna escalera de madera por donde se suba, vna puerta con llave, la -- cual tenga el portero de cabildo, para que no deje entrar en el dicho sitio a persona alguna, si no fuere a la justicia e rregimiento y escrivanos del dicho cabildo"(61),

pues como se ve le volvieron a encargar el teatro. A pesar de ello, parece -- que el cabildo estaba inconforme, dado que al año siguiente, uno de los regidores, don Phelipe Ramirez de Arellano, presentó en el dicho cabildo la petición siguiente:

"Don Phelipe Ramirez de Arellano, regidor de esta ciudad, digo, que, como a V.Sa. consta, yo tengo un solar junto a las posesiones del mayorazgo de mi padre, en cuyo edifficio tengo gastado mucha cantidad de pesos para hazer vn patio y teatro de comedias para el entretenimiento y regosijo de esta ciudad, a V.Sa pido y suplico, pues le consta que es parte conueniente y acomodada para dicho efecto, me dé licencia por tiempo de 20 años para hazer el dicho teatro y que durante el dicho tiempo otra persona ninguna -- en esta ciudad no pueda hazer otro teatro, que en lo anssi mandar recibiré merced... por la dicha ciudad vista, considerando que el corral en que hasta el día de oy se hazian las comedias, se ban edificando en él casas de -- biuenda y que la parte que refiere la dicha petición es lugar acomodado y anchuroso y en la quadra inmediata a la plaza pública, cerca de la Audiencia Ordinaria, a bista de la Justicia, y que por estarlo, podrá acudir con presteza a euitar los ruydos y alborotos que podrían subceder, dixo -- que daua y dió licencia al dicho regidor don Phelipe Ramirez de Arellano, para que en el dicho sitio pueda hazer casa y teatro de comedias, donde se representen, por espacio de 20 años primeros siguientes"(62).

Esta licencia fué ratificada por el Virrey don Diego Fernández de Córdoba, Mar-

qués de Guadalcázar. Ha de haber sido un buen negocio, pues tan pronto como murió el regidor, el ayuntamiento en nombre propio solicitó del virrey la licencia respectiva el 29 de mayo de 1626, alegando que su población iba en gran crecimiento y sus rentas propias eran muy cortas, por lo cual

"le podría ser de muy grande ayuda hazer en ella vn corral de comedias que pudiese arrendar y la renta se conuirtiese en los dichos propios"(63).

Pero como el virrey sabía que existía una casa de comedias, antes de dar la licencia respectiva pidió que le informasen minuciosamente acerca del corral que hubiese en la dicha ciudad y de las rentas que producía para determinar lo conveniente y mandó se notificase el pedimento al dueño del corral. La ciudad debe haber estado bastante interesada en el arreglo de este asunto, puesto que para el 17 de octubre del mismo año ya dispuso de la licencia referida, firmada por el Exmo. Sr. Marqués de Cerralvo, y escogió el sitio para la construcción atrás de la alhóndiga. Fueron las circunstancias de fuerza mayor, como epidemias, inundaciones, y carestías, las que impidieron la construcción del teatro, pues éste apenas si fué edificado 120 años más tarde, sin contar los intentos, al parecer frustrados, de los años de 1633 y 1713, de realizar dicho proyecto. Según la relación hecha en el acta de cabildo del 19 de agosto de 1633, la ciudad acordó

"quo atento que tiene merced y licencia de Su Exca. para que se haga vn corral de comedias para que su renta sea para propios de ciudad, y hasta agora no se a fecho por la mucha necesidad de la ciudad, y atento a que en el corral que ay desde el callejon a la carneseria, que son 35 baras de largo y 26 de ancho, conttando la esquina del callejón y vn pedaço de corral del pastelero, que uibe en cassa de la ciudad en la calle de la carneseria, ay capasidad bastante para ello y no sirue al presente de nada, acordó se haga en él, dicho corral de comedias y desde luego ande en pregon la obra 9 dias"(64).

Una semana después

"se uido en el dicho cabildo la planta que para el corral de las comedias que esta ciudad (ha) acordado se haga, hizo Juan de Ynostrosa y parecio ser conbiniente que conforme a ella se haga la obra, y assi acordó que conforme a ella y las condisiones que haga haser el señor regidor Capitan Joan Garsia se remate y ande en pregon treinta dias sobre los nueve que esta mandado, y assimismo se acordó que los pilares que se vbieren de echar sean de canteria y todo lo demas de madera y la vltima postura que vbiere se suba al cabildo"(65).

Empero, ya que la ciudad no emprendía nada en este sentido, el carpintero aficionado al teatro, Juan Gomez Melgarejo, volvió a entrometerse en el negocio. El 9 de octubre de 1637

"se uido en el dicho cabildo vn mandamiento de el Exmo. Señor Marques de Ca dereita, virey de esta Nueva España, su fecha en México a 9 de septiembre pasado de este presente año refrendado del secretario Luis de Touar Godines, el cual presentó Joan Gomez Melgarejo, por el cual manda su Exca. a esta ciudad cabildo y regimiento le ynforme sobre lo pedido por el dicho Joan Gomez Melgarejo en rason de mudar el corral de comedias de donde a el presente esta a vnas casas suias sobre que dio parecer el alferez Andres de Arano siendo teniente de alcalde mayor en esta ciudad"(66).

Así fué como Juan Gómez Melgarejo logró hacerse cargo nuevamente de la adminis-

tracción del corral de comedias. Después de su muerte, su viuda Antonia Sanchez de Prado, se encargó de este negocio, pues el 25 de febrero de 1639

"se uido en el dicho cabildo vna peticion de la parte de Antonia Sanchez de Prado biuda de Joan Gomez Melgarejo en que dice que tiene en arrendamiento el corral de las comedias"(67).

Las dificultades que tuvo con el dueño del terreno - Juan Ortiz del Espinal - respecto a la renta de la casa, que Juan Gómez Melgarejo había adaptada como -- teatro, se desprenden del acta de cabildo del 16 de septiembre del mismo año, -- que reproduzco en el apéndice.

Aparentemente los hijos de dicho carpintero heredaron su afición por el teatro, pues el 16 de octubre de 1666 se cita al Lic. Joseph Gomes Melgarejo, Presbítero, como dueño del corral de la comedia.

L) El teatro poblano en el siglo XVIII

Pero, al transcurrir los decenios, dicho corral habrá decaído, pues - el 13 de marzo de 1715 un tal Joseph de Paredes presenta un escrito a la ciudad, afirmando que

"habiendo tenido noticia que esta Nobilísima Ciudad tiene dispuesto fabri-- car un coliseo público, que por algunos motivos no tuvo efecto, y hallándo me con una casa propia en la Plazuela del Colegio Real del Señor San Luis y en ella un sitio que tendrá 26 varas de largo y 13 de ancho, y entendido que siendo de común utilidad y costeando de mi caudal todos los aparatos y prevenciones necesarias, hacer dicho coliseo y para poder ponerlo en execu-- sión se ha de servir V.S.S. de concederme licencia, facultad y permiso pa-- ra ello, obligándome como me obligo en toda forma, a dar a los propios de esta Nob. Cd. cien pesos en cada un año de los que en los días (según es -- estilo en las ciudades donde los hay) se representare en dicho coliseo, pa-- gados dichos cien pesos por tercios cumplidos, que empezarán a correr (ca-- so de servirse V.S.S. de concederme dicha licencia en tiempo oportuno para poderlo disponer en toda la cuaresma inmediata) desde el día primero de -- Pasqua de Resurrección o desde el día que se representare la primera sce-- na"(68).

Empero, no logré encontrar algún documento que contuviese, o bien la licencia - otorgada, o bien la razón por la cual se le negara.

Con todo, el tedio del que sufría la población de dicha ciudad no per-- mitió que la idea de construir un teatro se archivara definitivamente, 28 años más tarde, el 10 de marzo de 1743 don Francisco Xavier de Salazar entrega un pe-- dimiento diciendo

"que el Exmo. Sr. Marqués de Cerralvo, virrey que fué de esta Nueva España, con su disposición de 17 de octubre de 1626 concedió facultada V.S. para - que pudiese erigir un coliseo en que con la diversion de comedias se diere hueco a la juventud para que abstraída de la ociosidad, se evitasen los da-- ños que ocasiona, en cuya consecuencia desde aquel tiempo se han estado ha-- ciendo por temporadas las comedias, pero con la incomodidad de que a V.S. le consta, sin tener coliseo en forma, y habiéndome dedicado de dos años a esta parte a fomentarlo, no se ha podido conseguir a causa de que no ha-- biendo, como ho ha habido, remate en forma ni contrato para su duración, - pues solamente se ha pedido licencia al señor alcalde mayor por uno o dos meses, de que resulta que en la diuturnidad de tantos años no se haya lo--

grado el fin de establecer coliseo en forma, lo que si V.S. tiene a bien adjudicarme el coliseo y su licencia para que en tiempo de 10 años pueda ser autor de dichas comedias, me obligo a construir coliseo en toda forma a imitación del de la corte de México, a pagar a farsantes y a dar 150 pesos en cada un año al Hospital de San Roque o al que V.S. determine, teniendo efecto dichas comedias, pues en caso de que, o por la pobreza del vecindario ú otro accidente no se den, en este caso he de quedar libre de tal obligación, y cumplidos dichos diez años me obligo así mismo a dejar por propios a V.S. dicho coliseo armado en la forma que llevo dicho, y de poner cuarto con seis varas de hueco para que V.S. sin ninguna pensión, se divierta en el lugar preeminente y con la calidad de que cumplidos dichos diez años en que yo haya de entregar dicho coliseo quede a cargo de V.S. o de la persona a quien se rematase, y pagar el arrendamiento del corral en que se fabricase como asimismo el que V.S. me ha de patrocinar en los casos que pueda ofrecerse en cuyos términos a V.S. pido me permita la fábrica de dicho coliseo bajo las capitulaciones propuestas en que en fuerza de este escrito quedaré obligado" (69).

Como el procurador mayor estuvo de parecer que se admitiere la proposición de Salazar, el trato quedó hecho. Con todo, como afirma Gómez Hara, cuando Salazar presentó su proposición, ya se estaban representando comedias aunque

"los muros apenas tenían una vara de altura, sus palcos y gradas eran de vacilantes y mal unidos tablones, su cubierta de lienzo y tejamanil que lo mismo dejaba pasar el fulgor de la luna que el agua de la lluvia y (se representaba a pesar de su) total carencia de asientos apropiados, pues los concurrentes llevaban de su casa para sentarse quién una humilde y enana tarima, quien un primitivo y tosco banquito, quien una ampulosa y claveteada poltrona. Concedida la licencia dos días a la semana se interrumpían los trabajos de construcción para dejar su turno a la representación de comedias" (70).

Pero éste NO era el edificio que hoy en día se conoce por el "Teatro Principal, el PRIMERO en AMERICA" como ufanamente queda impreso en las tarjetas postales. Lo demuestra el "pedimento de Zalas", contenido en el acta de cabildo del 2 de agosto de 1743, pues dice al pié de la letra:

"Don Francisco Xavier de Salazar, vecino de esta ciudad, con toda veneración digo que en conformidad de la licencia que V.S. se sirvió conferirme para que por espacio de diez años pueda hacer las representaciones de las comedias que solían executarse en tiempo determinado del año tengo fabricado en la mayor parte el coliseo en un citio eriaso FRENTE DE LA IGLESIA Y HOSPITAL DEL SR. SAN ROQUE, con calidad de que en la posterioridad, pasados dichos diez años, lo goce V.S. como cosa propia, y por cuanto mi devoción se ha inclinado a obsequiar a Dios N.S., celebrando con las expensas de esta oficina la fiesta del Stísimo Corazón de Jesús la dominica inmediata a la del Augustísimo Sacramento y hallándome en animo de continuarla en dichos diez años lo represento así a V.S., para que su cristiana religión se digne de continuar esta celebridad después de ellos perpetuamente" (71).

Pero sólo cuatro años duró dicho Salazar en la administración del nuevo coliseo. En el cabildo del 10 de julio de 1748 se encuentra el superior despacho de Su Excelencia, fechado el 22 de junio del mismo año, por el cual se el confiere la gracia del coliseo por nueve años al alferez don Juan Ruiz de Ayala. Dicho alferez del regimiento del batallón, recapitulando que se le hizo merced del coliseo a Francisco Xavier de Salazar, afirma que no teniendo el citado Salazar facultades para la construcción del coliseo ni para los avíos de los cómicos, él -

le había facilitado el dinero necesario, pero que, reconvenido Salazar sobre la paga, no teniendo otro modo de hacerla, convino en transferirle el derecho de los seis años que le faltaban; pero siendo asunto de gran dificultad el poderse cubrir el alcance de 6.000 pesos - gastados en el reedificio, mejoras y reparos del coliseo - en los seis años, impetra se le extienda la cesión por tres años más de los seis que restan de la primera gracia.

El virrey decide que

"debe Juan Ruiz de Allala gozar el permiso correspondiente a su empeño en el fomento de la erección y en la conservación de la obra que hubiere quedado vana sin las primeras y continuadas expensas y no se conseguiría el que al fin del tiempo quedase la obra en beneficio público, para que de hoy en adelante pueda producir por administración y arrendamiento alguna utilidad anual que halla de aplicarse al destino que más convenga; el que se ve que tienen otros coliseos es el del socorro del hospital a cuya semejanza podrá tener el mismo el coliseo de la Puebla sin que se advierta en el ayuntamiento de aquella ciudad la facultad con que quiso aplicarlo confusamente a sus propios, pues la aplicación depende de este superior gobierno, y solamente deberá dicho ayuntamiento atender al cumplimiento de la calidad de que cumplido el término quede corriente el coliseo para poder arrendarse y administrarse en lo de adelante, cuya seguridad debe dar Allala, porque sin ella no acontezca el que, habiendo disfrutado en su tiempo los productos quede inutil el coliseo" (72),

afianzando desde luego el cumplimiento de dicha calidad. Lo único que no le convino a la ciudad de este despacho fué el hecho de que el virrey no reconociera su derecho de construir ella misma el coliseo y utilizarlo para mejorar sus propios, pero para no alargar los trámites acordó llamar la atención del virrey a la licencia concedida en 1626 cuando realmente Ayala le entregase el coliseo.

La petición de Ayala debe haber sido de principios del año, pues ya del 13 de febrero de 1748 data el parecer del capitán y regidor don Antonio Basilio de Arteaga y Solórzano, depositario general de la Nubilísima Ciudad, quien, por ausencia del procurador mayor, respondiendo al traslado que se le mandó dar de la pretensión del alférez don Juan Francisco Ruiz Ayala

"como más halla lugar dice que esta pretension mira dos respectos: el uno a que se apruebe a esta parte la escritura de cesión que le otorgó Salazar el día 24 de henero ppdo...el otro a que se le prorrogue la licencia para mantener el coliseo por otros seis años"

y aunque reprenda el proceder de Salazar

"atendiendo a que el traspaso recae en persona de tanta idoneidad, satisfacción y acreditadas circunstancias de dicho alférez, es dispensable aquel defecto, mayormente con las nuevas y mejores utilidades que ofrece a V.S. en el sepsenio que impetra, por obligarse a reparar el coliseo que manera que asegure más duración de la que por aora ofrece, lo cual redundará en utilidad de los propios y hace aceptable dicha cesión, por lo que no se ofrece inconveniente para que se apruebe y confirma, declarándose a dicho Salazar por libre de la escritura que va citada y otorgándose por dicho alférez la que corresponde en orden a las calidades a que quiere subyugarse... en cuanto a la prorrogación por seis años, siendo como es absoluta y perpetua la facultad de V.S... es indudable que la licencia concedida a uno se pueda prorrogar en beneficio de otro... y que se deberá atender a las uti-

lidades de los propios que estas pueden ser mayores en los remates que se hicieren del coliseo según se observare en el tiempo de la prorrogación -- pretendida, la que parece justa y sin inconveniente" (73).

Así pues finalmente se acuerda que Ayala se ha de obligar a mantener dicho coliseo reparado y a

"reparar al tiempo de la citada entrega, lo que se reconociere por los señores capitulares que se nombraren... y en la escritura que se hiciere sea condición el que faltando a esta calidad se ha de dar por cumplido el término y que se requiera al referido don Juan Ruiz que exprese si en los seis años últimos que pide se allana en dar en cada uno algún reconocimiento a esta Nobilísima el que exprese para determinar en su vista respecto de hallarse la N.C. empeñada y que el citado don Juan Ruiz ha de poner en el lugar más correspondiente el mirador de la N.C. y con la decencia assequible a la disposición de dichos dos señores capitulares...teniendo así mismo obligación anual de dar a los señores capitulares que se nombraren memoria de todos los pertrechos y demás de que se compone el coliseo para que siempre conste lo que se ha de pedir a dicha Nobilísima" (74).

De hecho, don Juan Ruiz de Ayala ya se había encargado del coliseo -- pues del 11 de junio del mismo año data la queja del coronel de infantería española don Miguel Román de Castillo y Lugo, quien se jacta de que el coliseo fué construido en el tiempo cuando él fué alcalde mayor de la ciudad y sólo a expensas de su solicitud, y siendo él quien lo hizo había esperado que no le podría faltar nunca en el coliseo el político reconocimiento; pero se equivocó, pues -- habiendo enviado recado el domingo a fin de que estuviese prevenido el cuarto para la comedia, don J. R. de Ayala le mandó responder, que había prescrito ya el derecho que tenía a él. Por supuesto no le convenció al coronel esta respuesta del subcesionario de Salazar y afirmó que según la escritura, el que gobernar el coliseo no podía usar del cuarto ni para alquilarlo ni tenerlo abierto, debiendo ocuparlo sólo las personas a quienes él diese la llave. Empero, -- como el coronel aparentemente dejó de ser miembro del cabildo, éste no le dió la razón y en cambio afirma, que aunque la ciudad admitió la cesión del coliseo, por haberse hecho notorio el acuerdo al dicho Ayala

"ni tiene perfección la nueva gracia ni es responsable ejecutivamente por -- lo que propone, se le notifique, mandándole a la vez ponga el cuarto de esta Nobilísima Ciudad con la decencia y distinción con que corresponde en -- el coliseo por no estarlo" (75).

Pero tampoco el dicho Juan Ruiz de Ayala mantuvo la administración -- del coliseo durante los nueve años estipulados. En su escrito, presentado el 2 de junio de 1753 notifica a la ciudad que

"por mi edad avanzada, enfermedades, atrasos en mis comercios y en la del -- dicho coliseo y no tener persona de quien confiar su administración he deliberado arrendar los cuatro años que restan cumplimiento de los nueve que comprende el superior despacho a don Francisco Xavier SALAZAR, a quien -- con efecto se le tengo entregado con todas sus bancas, taburetes, y muebles de esta oficina para que en conformidad de lo prevenido en el superior despacho lo entregue todo a esta Nobilísima Ciudad bajo la fianza que otorgó" (76).

Aparentemente Salazar disfrutó del coliseo por el periodo estipulado, pues el 16 de febrero de 1758 el capitán y regidor don Ignacio de Ballarta y -- Villaseptiem, como procurador general de los propios y rentas de esta Nobilísima

ma Ciudad, afirmó que

"el día de aller se me hizo entrega del coliseo o casa de comedias y habiéndose de proceder a su remate se ha de servir V.S. mandar se den a él los pregones necesarios a fin de exitar postores y porque en el año pasado se pullaron varias dudas por los peritos sobre los reparos de que necesita a bien los daños que su ruina amenaza, a V.S. suplico se sirva mandar hacer determinar en todo como pido"(77).

La ciudad inmediatamente dispuso que se pregonase el coliseo, pero no tuvo suerte, pues de los pedimentos de Manuel de Ledesma, que cuida el coliseo, se desprende, que por no haberse encontrado postor, el dicho mozo Ledesma vivió en el coliseo por once meses, como vigilante. Al año siguiente se volvió a pregonar la fábrica del coliseo, pero cuál habrá sido la decepción del cabildo al leer el 31 de enero de 1759 el superior despachó por el cual el Virrey, don Agustín de Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas, mandó

"repeler en todo la postura que tiene hecha a el arrendamiento del coliseo de la ciudad de la Puebla Francisco Romero y Paes"

previniendo a la ciudad que

"para el expresado arrendamiento sólo se admiten las posturas que hicieren sujetos en quienes no haya impedimentos y graves motivos para que no se les arriende dicho coliseo ... y consiguiente a esto se repele cualquiera otra postura que a dicho arrendamiento hiziere el expresado Romero y principalmente si se llega a comprender que la postura hace a nombre del sujeto por quien hizo la que ahora se repele...y que de ningún modo se admite para dicho arrendamiento la condición en que se estipule y proponga el que para el reedificio o reparos de que según consta de los auttos necesita el expresado coliseo, ha de concurrir el arrendatario y el hospital de San Roque, pues deberá hacerse ... de los propios de aquella ciudad ... en la inteligencia y suposición de que se reintegre a dichos propios lo que se hubiera erogado de ellos para el expresado reedificio o reparos con lo que anualmente produjere el arrendamiento del coliseo"(78),

lo cual a la vez comprueba, que los socios Salazar y Ayala no cumplieron del todo con los reparos a que se habían obligado en su postura. Debido a este despacho y ya que la ciudad estaba interesada en el arrendamiento, no le quedó otro remedio que mandar se reconociera el estado del coliseo. Al principio el maestro mayor Joseph de Santa María propuso reparos que montaban a 1700 pesos, pero como la ciudad le afirmó que le interesaba que el coliseo quedase

"mejor y más firme, aunque en el costo haya alguna diferencia",

en el segundo reconocimiento ya requirió 2500 pesos por los reparos, el empedrado del patio con laja negra

"siendo uno de los reparos principales el formar el tablado o asiento de la Nobilísima Ciudad y señor Presidente con distintivo a los demás y correspondiente a dichas personas como objeto de la primora atención, esto por estar bastante incómodo y muy sumergido en donde apenas llegan las voces de los interlocutores muy confusas"(79).

El plan poco a poco se ganó la aprobación de los regidores, pero con todo, 2500 pesos eran una cantidad considerable, y cuando el 13 de febrero el procurador general representó

"que el sitio donde se a de construir la fábrica de el expresado coliseo es ageno y que no tiene esta Nobilísima Ciudad dominio y puede el dueño de él, costeadada la fábrica y eregida la oficina, pedirlo para otros efectos, y -- perderse su costo, por cuyas razones es de parecer que se diligencie antes su compra a censo redimible y no consiguiéndose se fabrique en otro sitio que sea propio de esta Nobilísima Ciudad o comprándose éste para el mismo efecto" (80),

se reconoció el peso de este reparo. Se averiguó que el sitio donde al momento estaba el coliseo pertenecía a las religiosas de Santa Mónica, por lo cual se -- prefirió derrumbar el teatro y reedificarlo en la plazuela de San Francisco, -- por ser sitio propio de la ciudad, donde se pudo hacer muy bien sin que estorba se el tránsito. Además se decidió construir trece viviendas de accesorias que habían de circundar dicha fábrica. Empero, como ya era de esperarse, la ciu-- dad sólo tenía el entusiasmo, pero no los fondos para realizar este plan, por -- lo cual acordó

"que se solicite a cinco por ciento de cuatro a cinco mil pesos a censo redi mible hipotecando para su seguro los cuatro mil pesos con que han de con-- tribuir los nuevos obligados de abastos de carnes e hipotecandose la misma finca del coliseo con sus accesorias" (81).

Ya para el 7 de marzo de 1759 quedó desbaratada la fábrica del coliseo construí do con tanto afan por Salazar, y dicho derrumbe le costó a la ciudad 99 pesos -- un real. Los medios necesarios para la reedificación del coliseo se consiguie-- ron de las religiosas de Santa Clara; pero la construcción requirió tiempo, -- pues apenas el 17 de enero de 1760 el presidente informó a los regidores que te nía noticias de que el coliseo podría estar acabado perfectamente con las acce-- sorias para fines del mes próximo de febrero. Con todo, fué necesario dar tres pregones en la capital de México, además de los 18 dados en la Puebla, para en-- contrar postor, y finalmente, el 27 de febrero de 1760 se remató en Miguel Ma-- rín, quien hizo la postura por el autor capitalino Domingo Vetancour y Acuña.

Hoy en día y a la luz de la economía, no todo teatro forzosamente tie ne que resultar un buen negocio, aunque aparentemente en los siglos XVI y XVII se logró mantener en parte un hospital con las ganancias. Pero ya en el siglo -- XVIII, y más aun teniendo que pagar intereses, no todo teatro fué una fuente de

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| (1)-ACP.lib.28 f.210 f. | (22)-ACM.lib.32 p.112 |
| (2)-Johnson:An Ed. p.28 | (23)-ibid p.245 |
| (3)-ACP.lib.23 f. 56 v. | (24)-ACM. lib.51-53 p.341 |
| (4)-Guijo:p.442 | (25)-ibid p.93 |
| (5)-ACM.lib.30 p.123 | (26)-ACM.lib.73 f.24v,lib.74 f.55v, |
| (6)-ACP.lib.12 f.CX f-v. | lib.75 f.16. |
| (7)-ibid f.CXXXII f-v. | (27)-ACP.lib,23 f.131f-v. |
| (8)-ACP.lib.13 f.264v. | (28)-ACP.ibid f.200v. |
| (9)-ibid f.265v y 266f. | (29)-ibid f.201 f. |
| (10)-Johnson:Prim. S.p.14 | (30)-ibid f.301 f. |
| (11)-AGN. Inquis. t.371 f.283 | (31)-ACP.lib.23 f.411v. |
| (12)-ACM.lib 32 p.201 | (32)-ACP.lib.28 f.249v - 250 f. |
| (13)-A.Alonso: p.38 | (33)-ibid. f.349 f. |
| (14)-AHM.Indice t.3No.8 f.14v. | (34)-G.Lohmann V.p. 92 |
| (15)-AGN.Gral/Parte t.V f.282v. | (35)-ibid p.94-95 |
| (16)-Bol.AGN,t.XV No.1 p.112 | (35)-AGN.Hist.467 f.3 |
| (17)-ACM.t.15 p.250 y 253. | (37)-ibid f.4. |
| (18)-ACM.t. 26 p.34 | (38)-ibid f.5. |
| (19)-ibid p.27 | (39)-ibid f.7v - 8. |
| (20)-ibid p.102-3 | (40)-ibid f.10. |
| (21)-ibid p.107 | f.12. |

ingresos. Esto también lo tuvo que comprobar la ciudad de Puebla, pues creyó beneficiar sus propios con la construcción del coliseo, y le resultó contraproducente. En 1783 el procurador Manuel Antonio Bravo afirmó, que el teatro no era un negocio, al contrario, que la ciudad tenía que erogar anualmente 1477 -- pesos para mantenerlo, pues el gasto de la fábrica había sido de 21 339 pesos, suma de la cual se tenían que pagar réditos anuales (1067 pesos). Agregando a ésto los reparos (360), la pensión del Hospital de San Roque (900) y la pensión del gobernador, que afortunadamente cesó después (150), los gastos en total llegaban a 2477 pesos, y aunque el asentista pagaba (1000 pesos) por el derecho de poder representar, quedaba el mencionado saldo en contra del arca municipal, razón por la cual el procurador lógicamente pidió, que el coliseo se destinase a otro objeto, que no fuese la representación de comedias.

- - - - -

-
- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| (42)- ibid f.21 v. | (62)- Johnson: Prim. S. p.11 |
| (43)- ibid f.16 v. | (63)- ibid p.14 |
| (44)- ibid f.41-42 | (64)- ACP.lib.18 f.5v. |
| (45)- ibid f.40 | (65)- ibid f.6v. |
| (46)- ibid f.22 | (66)- ibid f.279 v. |
| (47)- ibid f.23 | (67)- ibid lib.19 f.42 f. |
| (48)- ibid f.53. | (68)- ACP lib.38 f. 69 f-v. |
| (49)- ibid f.60-62. | (69)- G.Haro: p.15-17 |
| (50)- ibid f.105-106 | (70)- ibid. p.15 |
| (51)- ibid f.180 | (71)- ACP.lib.45 f.143 f. |
| (52)- ibid f.178 | (72)- G.Haro p.19 |
| (53)- ibid f.207 | (73)- ACP lib.46 f.493 f. |
| (54)- Bol. AGN/t.XV.No.1 p.133 | (74)- ACP.lib.46 f.494 f. |
| (55)- Olavarría y F. p.19 | (75)- ibid f. 520 v. |
| (56)- AGN. Hosp. v.18 exp.20 | (76)- ACP.lib.47 f.648 f-v. |
| (57)- Z. Zapata p. 86 | (77)- ACP.lib.49 f.20v. |
| (58)- H. Leicht p.100 y 275. | (78)- ACP.lib.49 f.244v-245v. |
| (59)- ACP.lib.13 f.188 f-v. | (79)- ibid f.252f - 253v. |
| (60)- Johnson:Prim. S. p.9 | (80)- ibid f.256v - 257f. |
| (61)- ACP.lib.15 f.145 v. | (81)- ibid f.258v. |

III- El cambio de la escenografía en el transcurso de un siglo

Consideremos que tampoco en España se puede hablar de arte escenográfico anterior al siglo XVII y será obvio que México, a principios del período a que se refiere este estudio, no disponía de una escenografía elaborada. Los escenarios para las representaciones públicas del día de Corpus y su Octava fueron las carretas o tablados, sin que hubiese podido encontrar dato alguno referente a su tamaño o su decorado en el siglo XVI o XVII. Con todo, las descripciones prístinas, relativas a las festividades indígenas y a las primeras manifestaciones del teatro de evangelización, v.gr. aquellas dadas por fray Toribio de Benavente y el padre Acosta, sugieren la posibilidad de que tales decoraciones, aunque fuesen rústicas, también se utilizasen para las representaciones profanas. Para juzgar por lo menos, hasta qué punto las representaciones dramáticas en México fueron parecidas a las del teatro europeo y en qué grado se diferenciaron de ellas, debido a las reminiscencias del teatro indígena, séame permitido echar mano de los datos encontrados, no importando para el caso, si se refieren a representaciones religiosas o profanas.

A) La decoración primitiva (naturaleza, animales, construcciones ad hoc)

En ocasión de la fiesta del Corpus Cristi en 1538 los Tlaxcaltecas hicieron representaciones solemnes. Motolinia, quien con seguridad había visto espectáculos mucho más suntuosos, disculpó la pobreza del escenario rústico con las palabras siguientes:

"Puesto que no había ricas joyas ni brocados, había otros aderezos tan de ver, en especial de flores y rosas, que Dios cría en los árboles y en el campo, que había bien en que poner los ojos" (1).

Referente a las representaciones en general, expresamente mencionó que

"lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos y flores que echan por el suelo, y yerbabuena ... y mucha juncia y espadañas ... y hacen muchos arcos triunfales, los cuales adornan con diversidad de rosas y clavequinas, de que hacen escudos grandes y chicos de labores de las mismas rosas y asimismo piñas muy de ver" (2).

Pero no sólo plantas y flores sirvieron como adornos. A falta de escenografía, los indios efectivamente deben haber utilizado objetos, pues mencionó

"montañas, y de cada una salía su peñón muy alto; y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiese nacido ... 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, había halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados, y liebres y conejos, y adives y muy muchas culebras; estas atadas y sacados los colmillos o diente, porque las más de ellas eran de género de víboras" (3).

En forma parecida se describió el escenario, sobre el cual se representó "La Caída de nuestros primeros padres". El Paraíso esta vez no sólo estuvo adornado de árboles con frutas y flores naturales, sino también artificiales, según se expresó el autor "contrahechas de pluma y oro". Entre las aves se menciona especialmente a los papagayos, que con sus gritos estorbaban a veces la función. Sorprende que también se llevaran ocolotes al escenario. El segundo escenario descrito por Motolinia ~~empeñaba en~~ ~~representar~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~tierra,~~ estaba

lleno de cardos y de espinas y de los peores animales, entre ellos las culebras. También el padre Acosta, refiriéndose al escenario en Cholula, afirmó

"el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la policia posible, cercándolo todo con arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apasibles"(4).

Menciónese a este respecto que como escenario de la "Conquista de - - Jerusalén", representada en Tlaxcala en 1539, se aprovechó

"una grande y gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalén encima de - unas casas que hacían para el cabildo, sobre el sitio que ya los edificios iban en altura de un estado; igualáronlo todo y hinchieronlo de tierra, e hicieron cinco torres; la una de homenaje en medio, mayor que las otras, y las cuatro a los cuatro cantos; estaban cerradas de una cerca muy almenada, y las torres también muy almenadas y galanas, de muchas ventanas y galanes arcos, todo lleno de rosas y flores. De frente de Jerusalén a la parte -- oriental fuera de la plaza estaba aposentado el señor Emperador; a la parte diestra de Jerusalén estaba el real, adonde el ejército de España se había de aposentar; al opósito estaba aparte aparejado para las provincias de la Nueva España; en el medio de la plaza estaba Santa Fé, adonde se había de aposentar el Emperador con su ejército; todos estos lugares estaban cercados y por de fuera pintados de canteado, con sus troneras, saeteras y almenas muy al natural"(5).

Casi medio siglo después las representaciones indígenas tenían aún -- bastante influencia sobre la disposición y el adorno de los escenarios. En -- 1578 la Compañía de Jesús dispuso una serie de festejos para celebrar la llegada de varias reliquias. Para este efecto se alzaron varios arcos, los que a la vez también servían de escenarios para danzas y coloquios. El cuarto de ellos, dedicado a los Santos Doctores, no sólo estaba adornado con pinturas sobre la parábola del rico y el avariento y sobre otros temas, sino que a la vez lo guardaban

"muchas redes, estandartes, gallardetes, rosas, flores, frutas, conejos, -- aues viuas y rica plumería"(6).

El arco principal, el cual al mismo tiempo sirvió de tablado, se describió como sigue:

"...tenía setenta pies de alto y cuarenta y ocho de ancho. Su composición era de género Dórico sin los bolsos, y sillares de los pilastros que -- eran rústicos, labrados con puntas de pico á manera de tabla de Diamante. -- La demostración de la materia de que se fingía estar fabricado: era de un marmol blanco. Y assi mismo parte de las figuras que tenía. El cornijamento era todo de piedra parda plateada algo oscura. Lo demás estaua de -- oro y plata, y de varias maneras de Iaspes, y de otras piedras nobles. Lo abierto o hueco del Arco tenía quinze pies en ancho y treinta en alto ... -- El frente era compuesto de cuatro columnas y tres columnas de Iaspes turquesados; entremetidas varias colores... Naturalmente este magnífico arco abundaba en pinturas alegóricas, carteles con versos y sentencias... Uno -- de estos "jeroglíficos" representaba la laguna de México poblada de muchos indios y con sus montes y llanos y, sobre ella, dos figuras femeninas y -- aladas, que se fingían ser hijas del Sol"(7).

Estos "jeroglíficos" parecen haber sido una especie de bastidores o carteles y es probable, ya que se conocían en esta tierra, que también se hayan empleado -- posteriormente en los teatros públicos y en los tabladros edificados para las -- fiestas del Corpus Cristi.

B) Reminiscencias de dichas decoraciones en la escenografía a fines del siglo XVII

1) Bastidores y "jeroglíficos"

Indicaciones valiosas nos proporcionan a este respecto las acotaciones contenidas en los Coloquios Espirituales de F. González de Eslava, que datan poco más o menos de fines del siglo XVI. La 6a. jornada del Coloquio III pide que "Todos han de salir a las ventanas"; el Coloquio V requiere siete fuertes, de los cuales el 2o. de la Confirmación

"ha de ser una hermosa torre con la insignia de un obispo que está confirmando" (8),

mientras que en el Valle del Mundano Placer ha de estar "una casa colgada como en el aire" (9). En el Coloquio VIII.

"ha de aparecer aquella figura que vido San Juan en su apocalipsis" (10),

se abre la tierra y sale la Verdad a la vez que aparece una nube en lo alto que se abre para dejar ver la Justicia (provista más tarde de un crucifijo) en el Coloquio IX; en el "Arrendamiento de la Viña" se abre el lagar y aparece dentro un Cristo crucificado, mientras que rendidos los Vicios en el Coloquio XVI los llevan ante un carro triunfal, hecho en la misma forma y traza que está el Cercado Divino. Este último Coloquio además requiere siete puertas que representen los siete Sacramentos con sus jeroglíficos y letreros correspondientes, que aclaran por qué Cristo crucificado, vertiendo agua por sus llagas, al lado de una fuente se identifica en la puerta del Bautismo con un unicornio; en la puerta de la Confirmación con un fénix "abrasándose para renovarse"; en aquella de la Penitencia con una "leona bramando sobre el hijo muerto"; en la representación del Sacramento del altar con

"un animal que llaman carbunco, que tiene la piedra preciosa en la frente y cúbrela con una cortina natural";

en el Sacramento del Matrimonio con un águila con dos cabezas, en la puerta del Orden Sacerdotal con una grulla que lleva una piedra en la mano, y, finalmente, en la Extrema Unción con un elefante con un castillo sobre sí (11). Además también pide letreros en forma de "planchas de plata", pues en el Coloquio VIII estipula que en la primera ha de decir "diezmo", en la segunda "rescate" y en la última "quinto" (12), recordándonos los rótulos identificadores de los cuatro ríos Gheón, Firón, Tigris y Eufrates, que manaban del Paraíso, mencionados por Motolinia en la descripción de "La Caída de nuestros primeros padres".

Como una de las descripciones de un festejo popular de fines del siglo XVII cabe citar el

"carro que tendría vara y media, en curiosos nichos todos los patriarcas y en medio a San Juan de Dios, a quien representaba la loa uno de ellos" (13),

refiriéndose a la máscara del 7 de noviembre de 1700 en honor del Santo mencionado, y el 31 de octubre de dicho año los vecinos de la Alameda salieron en la máscara en un carro que representaba el Monte Parnaso, iniciándose ya el barroquismo en la escenografía.

2) Flores, animales

Con certeza se puede aseverar, que los tablados para las fiestas del Corpus Cristi también se adornaban con flores como las representaciones precor-

tesianas, pues en 1601 el intérprete Martín Albear recibió un salario de 50 pesos, entre otras cosas, porque su ocupación era

"aderezar los tablados de rrosas y flores... los días del Corpus... y el día de San Ypólito"(14).

Pero también la costumbre indígena de aderezar el escenario con multitud de animales vivos o "contrahechos" se nota aún en las representaciones mexicanas posteriores, pues en el Coloquio I de F. Gonzalez de Eslava el hombre debe aparecer

"montado en el caballo de su sensualidad, que está muy aderezado y sólo trae el freno de la Razón caído";

en el Coloquio III se pide que dos perros (seguramente muchachos disfrazados) a vista del público den muerte a la Adulación y la Vanagloria; en el Coloquio XI, cuando Aleve quiere salir de caza, ordena "toma esos perros y redes"; en el Coloquio de la Peste, ésta aparece subida sobre un basilisco y al representarse la cacería del Bosque Divino sale gran multitud de aves y animales, ciervos, corderos, becerros, conejos, liebres, palomas y tortolillas, huyendo de los cazadores, de los perros, de los halcones y gavilanes (15). Aun de Francisco en "El Pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres" se afirma que "ya en un caballo asoma" y él mismo nos indica la presencia de animales en el escenario por sus exclamaciones

"un león intenta depedazarme... un tigre formidable por alla me embiste"(16).

Los arcos, utilizados como tablados, además de los adornos ya mencionados, también estaban guarnecidos de escudos magníficos y ricos doseles. Es posible, que los escenarios populares posteriormente hayan sido engalanados de manera parecida. H. Leroy Johnson afirma, que la escenografía de las obras no fué del todo adecuada, debido a la falta de utilería apropiada. Con todo, opina que a veces se colocaban varias localidades simultáneamente en las tablas, siguiendo a la costumbre del medioevo, proveyéndose así el escenario superior, requerido para ciertas representaciones, pero no da casos concretos (17). Empero, también Rodolfo Usigli cree, que

"Dado que antes existieron los tablados levantados por el ayuntamiento, acaso en ellos se representaron, con maquinarias elementales, las farsas de guerra conocidas por el nombre de Conquistas"(18).

Sólo encontré las siguientes referencias, que parecen indicar, que desde un principio y a lo largo del siglo se trató de representar con el mayor realismo posible.

3) Fuego, escotillones

Para festejar la paz, firmada por el emperador Carlos V y el Rey Francisco I de Francia, se representó en 1539 "La toma de Jerusalén". Al final de la obra, el fuego debía abrasar la ciudad. Para imitar el incendio se había construido entre las dos torres de la ciudad una casa de paja, a la cual se puso fuego, de suerte que realmente se tenía la impresión que la ciudad estaba ardiendo. Además del Infierno, al cual San Francisco enviaba a aquellos que no querían escuchar sus amonestaciones, se cuenta que

"tenía una puerta falsa por donde salieron los que estaban dentro; y salidos éstos, pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente, que pareció que nadie se había escapado"(19).

Igualmente afirma H. Leroy Johnson, que los estudiantes del colegio de San Gregorio recitaran en 1617 dos coloquios en la calle en andas "con fuego artificioso" (20) y Cañón en "El Pregonero de Dios y Patriarca de los pobres" exclama - -

"¿Qué es esto? Fuego de Dios! Señor, que me quemó, chispas!" (21).

Es muy probable, que los tablados y mas tarde los escenarios, hayan estado provistos de escotillones, pues se conocía su utilidad. En 1538 se representó en Tlaxcala "La tentación del Señor", obra en la cual apareció Satanás y se hundió en el peñón con un ruido espantoso. Posteriormente el empleo de los escotillones queda comprobado por las acotaciones en "El Pregonero de Dios".

4) Disfraces

a) precortesianos.

Respecto a los disfraces, empleados en las representaciones teatrales, se puede afirmar, que al igual que en España, se juzgaba aquí que el actor debía ir vestido en forma apropiada a la indole del personaje que representaba. En los festejos indígenas

"algunos actores salían en nombre de sabandijas, unos vestidos como escarabajos y otros como sapos y otros como lagartijas" (22),

pero también

"fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores sacando vestidos a los muchachos del templo en aquestas formas"

y según Motolinia, el pueblo aplaudía mucho a ciertos animales bien contrahidos, leones, liebres y conejos "metidos dentro unos muchachos" que divertían con sus bufonadas. Tratando generalmente de ridiculizarlos, diversos truhanes imitaban a otras tribus en su indumentaria y en el lenguaje o se fingían beodos, locos o viejos para divertir a los espectadores. También los bailarines

"se tiznaban de mil maneras y se pintaban los rostros y piernas y brazos y así pintados iban a vestir diversas divisas y algunas tan feas, que parecían demonios"

mientras que los mismos sacerdotes en las fiestas de Camaxtle en Tlaxcala

"se pintaban unos de negro, y otros de blanco y otros colorado, otros azul, otros verde" (23).

Mañón afirma de otros bailarines que usaban disfraces,

"ricas mantas blancas, coloradas, verdes, amarillas y tejidos de diversísimos colores... y muchos con papahigos de pluma o carátulas, hechas como cabezas de águila, tigre, caimán y animales fieros" (24),

o también piñas de rosas y guirnaldas que les ponían sobre las cabezas además de sus atavíos de mantas ricas y plumajes y en las manos traían sus plumajes pequeños hermosos. Estas "danzas de plumas" aun formaban parte del festejo oficial del 13 de agosto de 1721.

b) en el período a que se refiere este estudio.

Considerando estos antecedentes, es obvio que no sólo los personajes alegóricos fuesen vestidos en forma particular, sino que los actores en general imitaban a los personajes que representaban por medio de vestuarios adecuados y también se proveían de ~~una indumentaria~~ representativas. Así se cuenta que Sata

nás en la representación de "La tentación del Señor" estuvo disfrazado de ermitaño, aunque no pudo encubrir los cuernos y las uñas de hueso tan largas como medio palmo, que de cada dedo, así de las manos como de los pies, le salían. Sabemos que los actores, que desempeñaban el papel de los "infielos" en "La Conquista de Jerusalén" "traían unos bonetes como usan los moros" (25), y de las diez capitanías de la Nueva España, cada una venía vestida según el traje que los indios usan en la guerra, con ricos plumajes y rodela. Los ángeles del coloquio, representado en 1578, venían

"aderezados con ropas de seda, cada vno de su color. Las ropas exteriores llegauan hasta la rodilla con calçones de seda, calçado apropósito galantemente cada Hierarchia... Las alas eran de plumería conforme al color de la ropa... Trayan en las cabeças sus cabelleras y coronas y guirnalda de seda y oro y flores y rosas naturales"

y, claro está, llevaban velas. La fama salió "vestida de seda amarilla, con tres pares de alas", y se encontró con peregrinos de diversas nacionalidades

"vestidos todos al natural, con ropetas largas de sayal, esclauinas de cuero negro y sombreros pardos, sembrados de conchas, cucharas, plumitas y azauaches, con sus bordones y calabazas"

mientras que los niños actuaban "vestidos de seda en hábitos de Romeros muy galanos". En el coloquio posterior el acompañante de México, siendo indio, usó

"trage Indiano con sus Tilmas de damasco azul, que son vnas ropas largas desde el hombro hasta el suelo"

y México mismo estuvo vestido con un disfraz

"mezclado de Español y de Indio... lleuaua el cabello cogido al modo de acá, con muchos joyas de oro y perlería. Su vestido interior era a la Española y encima vn Huypil... el qual remataua en la cortapissa con vna orla de oro y seda" (26).

Los caballeros solían llevar broqueles y armas, y si tenían que luchar, disponían de municiones, ya fuesen

"pelotas de espadaña o alcancias de barro, llenas de almagre, tunas coloradas y flechas con bolsitas de almagre" (27),

con ayuda de las cuales se daba apariencia de realidad a los combates, mientras que "echaban muchos cohetes, los cuales servían por artillería".

Lo siguiente comprueba que también para las farsas profanas se trató de representar el hecho histórico con la mayor fidelidad posible. Para festejar el nacimiento de los mellizos de don Martín Cortés en 1666, en la casa de Alonso de Avila, hijo del capitán conquistador, se representó la primera entrada de Cortés a Tenochtitlán. Don Martín hacía el papel de su padre y Avila el del monarca vencido, vestido a la usanza india y llevando un sartal de flores y joyas valiosas, lo echó al cuello del marqués.

Además los actores trataban de conseguirse los disfraces a como diese lugar. Para representar "El dichoso bandolero" en la ciudad de Durango necesitaban cuatro hábitos de frailes franciscanos, pero como entre ellos iba el gragejo, el clérigo Francisco de los Ríos se negó a prestarles los trajes. Con todo, lograron salir vestidos de frailes, pues consiguieron dichos disfraces de "algunos particulares que los tenían para sus mortajas" (28). Recordemos a este respecto, que también Motolinia, al referirse a la "Conquista de Jerusalén", nos habla de "el Papa, Cardenales y Obispos contrahechos" (29), para indicarnos

que eran personajes disfrazados que desempeñaban dichos papeles.

Veámos ahora, qué disfraces e insignias requiere F. González de Esclava para la ejecución de sus Coloquios. En el Obraje Divino la Penitencia aparece vestida de sayal pardo con tijeras de tundir y una rebotadera en la mano; el Favor Divino viste traje de peregrino y el Engaño, marcado por dos caras, y la Malicia, provista de arco y flechas, le presentan al hombre un capotillo bordado por de fuera y por dentro lleno de andrajos y remendado, mientras que la Iglesia le muestra al hombre el paño rojo del mártir y el blanco de las vírgenes. La Nueva España, tanto en éste como en el Coloquio III lleva como insignia un corazón en la mano. El Recato y el Cuidado de la 2a. jornada del Coloquio III, así como la Ley Natural y el Buen Intento del Coloquio VIII y los cinco Sentidos Corporales del IX aparecen en hábito de pastores; el Merecimiento entra en la 5a. escena con una jarra en la mano, los pajes Rectitud y Pureza traen dos platos de colación y de las Virtudes cada una aporta la insignia que le ha de poner al Esposo Pedro: la Fé un vestido, la Esperanza la cruz, la Caridad los jacintos; la Templanza la mitra y la Rectitud el cayado. El Mundo, la carne y el Demonio del Coloquio V están provistos de arcos y flechas como chichimecas; pero el arma particular del Mundo es el tostón, un arma arrojadiza que se forma de una vara tostada. En el mismo Coloquio se menciona una figura vestida de cilicio, un sacerdote figurado y un obispo que le ordena, dos casados, un enfermo que recibe la extrema unción de otro sacerdote y un caliz, una hostia con sus candeleros que ayudan a identificar el altar, que sólo está pintado. El Dios Marte que dice la loa del Coloquio VI aparece armado de punta en blanco. Al pedir que en el "Testamento Nuevo" aparezcan la figura que vió San Juan en su Apocalipsis, se especifica que el Juez ha de traer la espada de dos filos en la boca y las demás insignias que aquella figura suele traer, o sean las siete estrellas a la diestra, que representan las siete virtudes, las velas como imágenes de los sacramentos, el cinto como indicio de la castidad y el libro del Testamento Nuevo. La Ley Vieja entra tuerta mientras que la Ley de Gracia está vestida con ropas doradas, cetro y corona como reina. Además se pide la existencia de una caja de tres llaves, pues cada una de las personas de la Santísima Trinidad ha de llevar su llave: el Padre la llave del Poder; el Hijo aquella del Saber y el Espíritu Santo la de la Bondad. Los sentidos Corporales de la "Alhóndiga Divina" están marcados por sus insignias respectivas: el Oír por orejas, el Ver por ojos, y así los demás. Ya que se pide de uno de los rufianes que aparecen en el entremés entre el Coloquio IX y X que acometa a su compañero a darle varias estocadas, ha de haber tenido o bien una espada o un estoque. El ahorcado fingido en cambio posteriormente se desenlaza. Con todo, a las diferentes armas, según las explicaciones del Temor de Dios, se les dió significado especial en la "Esgrima Espiritual," pero no creo que dicha interpretación fuese válida mas que para aquel coloquio. Ya que se citan, en la escena ha de haber habido una espada sólo, capa y espada, espada y rodela, montante, juego de puñal y una lanza. En el texto del Coloquio XI se mencionan un leño una mesa que se ha de poner, una olla podrida, una calabaza de la cual se bebe, queso y morcilla que se comerá y un instrumento curvo de hierro que sirve para cortar leña, llamado hocino. En el debate entre la Pobreza y la Riqueza la primera lleva un pobre vestido remendado como una beata, otro justillo blanco lleno de estrellas y pintado en el pecho un crucifijo, mientras que la Riqueza lleva debajo de sus vestiduras un justillo pintado de demonios; el Amor Propio está provisto de una bolsa de reales. También la Pestilencia del Coloquio XIV viste un justillo, pero éste es de muertes y su criado, el Furor, trae una cabeza en la mano como insignia. Finalmente, en el Coloquio del Bosque Divino las Potencias del Alma salen armadas como guardabosque, doña Murmuración aparece sentada en una silla, la cual llevan dos indios, su paje, Remoquete más tarde le trae de comida una empanada, Espión persigue a su esposa con un palo y al finalizar la pieza los doctores de la iglesia han de salir cada uno con una bandera y en ella un martir o una virgen. Por otra parte, si el simple en el Coloquio XII, al maniatar al turco, informa "átalo manos y patas, porque es menester liallo -

con tres o cuatro reatas" y el soldado le recomienda "aprieta el cordel"(30) -- se ha de suponer, que traían los útiles necesarios. Dicha costumbre de proveer a los personajes de insignias características, todavía perdura a fines del siglo XVII, pues del Diario de Robles se desprende, que en la máscara, que salió el 6 de noviembre de 1700, al representar "El Mundo al revés", los hombres iban vestidos de mujeres y las mujeres de hombres, ellos con abanicos y rucas, ellas con pistolas y espadas, y en aquella anterior del 31 de octubre del mismo año el Pegaso, que salió en el Monte Parnaso, vestido de carmesí, tenía alas y en nueve nichos salieron las Musas con setos en las manos, mientras que arriba en un trono el dios Apolo lucía sus galas. En "El Pregonero de Dios" Francisco aparece en la 2a. escena "armado de punta en blanco con peto, espaldar y gola", mientras que, al convertirse en fraile, ya viste hábito, pues su criado le reprueba "al verte con ese saco, Así toda te apedrea"(31).

Empero, en la Nueva España no sólo actuaron mujeres sobre las tablas, sino que a veces se disfrazaban de hombres, pues en 1601 el virrey mismo, con referencia a la licencia dada para que se representasen comedias en público, hizo hincapié en que

"se guarde ynviolablemente lo que está hordenado y mandado sobre no rrepresentar mugeres en auito de hombre ni husar de traxes desembueltos en demasia lascivos y desonestos ni contra lo que se deve guardar en actos públicos"(32).

Con todo, las actrices no se atuvieron celosamente a esta amonestación, pues -- fué necesario repetirla casi textualmente dos años después. Además, se acostumbraba igualmente, que los papeles femeninos fuesen representados por niños o jóvenes. El 22 de septiembre de 1603 el cabildo de la ciudad de Puebla de los Angeles acordó

"... que a los niños que han de hacer el coloquio a la puerta del arco -- triunfal en la entrada del señor visorrey y a el que a de hacer una dama -- en la entrada por el campo donde a de auer una escaramuza que son todos -- cuatro niños y mancebos se les den bestidos"(33).

c) Importancia de los trajes en los festejos de Corpus Cristi.

Los ropajes tuvieron especial importancia para las representaciones del Corpus Cristi, pues era menester, que fuesen muy suntuosos. Con frecuencia se concertó expresamente, como en 1602, que

"todos los ropages (sean) de seda de Castilla nuevos que sean en conformidad del personage que se representare y la seda se entiende terciopelo damascos raços y tafetanes"(34).

Como la ciudad pagaba una ayuda de costa para que los ropajes fuesen ostentosos, claro está que tenía el derecho de quejarse, como lo hizo en 1604:

"que los bestidos que en los años passados an ofregido haçer no an sido de la costa y lustro que convenga"(35).

Por otra parte, como la ciudad nunca pagaba lo que pedían los comediantes, sino que usualmente estuviese regateando, al actor con frecuencia se veía compelido a cumplir con una obligación contraída, a pesar de que corría el riesgo de perder en lugar de ganar. Ya en 1602 la ciudad acordó

"que las sedas que abia de sacar en bestuario Marco Antonyo en las comedias fuesen de sedas de Castilla solo, y que se agrabian dello por raçon de -- quel prescio no lo suple y que seran menester mas de quatro mill pessos, y a paresido su pedimento raçonable, y asi acordo la ciudad que la obligacion que hiziese sea como el año pasado en quanto a las sedas"(36),

y en 1618 el conocido autor y empresario, Gonzalo de Riancho, a quien se le había encomendado la representación para el día del Corpus Cristi, alegó que el

"permiso o precio que me ofrecieron ... es muy corto y tan desigual al que han llevado otros años que no es posible costear los vistuarios" (37),

pero que podría ofrecer una fiesta grandiosa, si le aumentaran el precio. Para que el boato fuese de acuerdo con la solemnidad de la fiesta, se le concedieron otros cien pesos. Esta ayuda para el vestuario se pedía con más insistencia - cuando la comedia era nueva. Dos años más tarde, en ocasión del festejo de la beatificación de San Francisco de Borja, el cabildo de México dió ordenes para que

"se den cient pesos a Juan Ortiz, autor de comedias, para la que ha de hacer del santo en la compañía para ayuda de las vestiduras por ser comedia nueva" (38).

5.- Música

Pero fuera de los disfraces, el ritmo y la música pueden aprovecharse para amenizar toda diversión teatral. Esto ya lo reconocieron los indígenas.- El palacio de los emperadores aztecas, el "mixcoacalli" estaba provisto de

"todos los atavíos del areito, atambor, tamboril, ayacachtli (unas sonajas) también llamadas tetzilacatl y omichicoatzli, y flauta de formas diversas" (39),

ya que en las fiestas más solemnes un baile general en el que participaban todos los actores terminaba la función. Motolinia, al referirnos las representaciones de la Conquista de Jerusalén, también menciona trompetas, atabales y pífanos y entre los instrumentos de origen indígena menciona dos clases de atabales

"el uno alto, redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos en alto, de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado; por de fuera pintado; en la boca poníanle su cuero de venado curtido y bien estirado. Desde el bordo hasta el medio hace su diaponte, y tañenle por sus puntos y tonos que suben y bajan concertando y entonando el atabal con sus cantares. El otro atabal sirve de contrabajo y ambos suenan bien y se oyen lejos... el atabal grande encorado se tañe con las manos y el otro con palos" (40),

mientras que simpatiza menos con unas flautillas "no muy entonadas" y los silvos en unos hueseuelos que suenan mucho. Además afirma de los tlaxcaltecas -- que tenían dos capillas, cada una de veinte cantores con otras dos flautas, con las cuales también tañían rabel y jabebas y atabales concordados con campanas pequeñas, y asegura que ha sabido que en México hay maestro que sabe tañer vihuela de arco. Como los indígenas siempre fueron muy amantes de la música, no es de extrañar, que aun en 1578, con ocasión de los festejos por la llegada de las reliquias, se llamaron indios músicos, para que ayudaran a amenizar la fiesta, no sólo con sus instrumentos: dulzainas, chirimías y trompetas, sino también con música vocal. Su música se estimaba mucho, pues se consideró

"tan concertado que a todo parecía daba punto y sazón un solo entendimiento"

En la misma fiesta se ejecutó un

"baile de niños indios, con canto "de órgano" a cuatro voces, flautas y tepoznastle. La letra que cantauan aunque era en su lengua, yva en medida y consonancia castellana" (41).

Esto comprueba, que no fué Inglaterra el único país en el cual los niños tomaron parte activa en las representaciones, a pesar de que aquí no llegaron a formar verdaderas compañías de representantes en estos tiempos. De otro arco triunfal en la misma fiesta

"cantó una voz, respondiendo el coro y acompañada de sacabuche y trompeta".

No se dice, si se trató de un actor adulto o si esta cita también se refiere a niños. Sea como fuere, los actores que representaban a los pastores igualmente tenían que ser diestros respecto a la música, pues se aseveró que ofrecieron

"danças y cantares para las fiestas. Se fueron de dos en dos por el camino ... respondiendo el choro y ordenaron una dança graciosa con que dieron fin a la obra: Huuo en ella muy buenas canciones y villanescas"

y en el coloquio de los ángeles

"vna graciosa voz canta acompañada de vna corneta y sacabuche saliendo a sus tiempos el coro, representado por nueve ángeles, que salen al tablado" (42).

Al festejar el 10 de junio de 1602 la noticia del nacimiento de una infanta, se dispone que se coloquen en las puertas de la plaza los

"naguatatos para trompetas sin que se les quite ninguna cosa en lo que agora dos, tres y cuatro años se les solía dar y que traygan todas las trompetas y durimías que ay cuatro leguas a la rredonda" (43).

De los coloquios de González de Eslava, que proporcionaron tantos datos respecto a los trajes y las demás decoraciones, únicamente el III menciona un solo instrumento, la guitarilla. A fines del siglo XVI también se cita el arpa, aunque el primer indicio, de que dicho instrumento y el clarín realmente se utilizaran en el teatro data de 1708, al enumerarse a un arpista y un clarinero entre los miembros del Coliseo. Los instrumentos, empleados por los músicos de dicha institución a mediados del siglo XVIII, ya fueron el violín, el violón, la trompa de caccia la flauta traversa y el oboe.

Repito que gran parte de estas referencias acerca del escenario fueron tomadas de representaciones religiosas, pero como en el primer período de la etapa a que se refiere este estudio en México no hubo espectáculos puramente profanos, y en cambio las pocas representaciones de esta índole siempre estaban íntimamente ligadas a los dramas religiosos, representándose en un mismo escenario, sería ilógico suponer que las condiciones de representación no hubiesen sido idénticas tanto en unas como en otras.

(1)- Motolinia:Hist. p.77
 (2)- Motolinia:Memo t.I p.92
 (3)- Motolinia:Hist. p.78-9
 (4)- Acosta: t.5, cap.30 p.89
 (5)- Motolinia:Hist. p.85
 (6)- J.R. G.:Fiestas p.15
 (7)- ibid p.13
 (8)- F.G.Eslava:Col. p.64
 (9)- ibid p.66
 (10)- ibid p.99
 (11)- ibid p.202-235

(12)- ibid.p.107
 (13)- Robles:t.III p.123
 (14)- ACM t.XIV p.199
 (15)- F.G.Eslava: p.46,149,
 (16)- Acevedo p.199
 (17)- Johnson:An Ed. p.3-6
 (18)- R.Usigli: p.46
 (19)- Motolinia:Hist. p.95
 (20)- Johnson:An Ed. p.29-30
 (21)- Acevedo p.74
 (22)- Acosta: lib.5, cap.30 p.89

6.) Tramoya

Es de suponerse, que la escenografía evolucionó cuando ya hubo teatros contruidos ex profeso para representaciones. Por lo menos de un dato sumamente escueto se puede deducir, que las tramoyas eran conocidas en el teatro del Hospital Real de Indios, cuando éste se reedificó. El 9 de junio de 1640 - el herrero Sebastián de Nieva entregó

"dos pares de quisialeras y cuatro abrasaderas para las tramoyas y una pala a modo de argolla para garrucha del tablado, y las dichas quisialeras con sus cuatro tejos y cuatro garrones" (44).

Respecto al avance de la escenografía barroca en las obras posteriores véanse - los análisis particulares de algunas de ellas en la segunda parte de este estudio, pues quise evitar repeticiones.

- - - - -

(23)-Motolinia: Memo. p.72-3, 77
 (24)-Mañón p.9-11
 (25)-Motolinia:Hist. p.86
 (26)-J.R.G. :Fiestas p.26
 (27)-Olavarría y F.p.10
 (28)-AGN.Inquis. t.371 f.283-5
 (29)-Motolinia:Hist. p.85
 (30)-F.G.Eslava: p.158
 (31)-Acevedo p.45 y 109
 (32)-AGN.Gral/Parte. V f.272
 (33)-ACP lib.13 f.239 f.

(34)-ACM t.XV p.53
 (35)-ibid p.349
 (36)-ibid. p.54
 (37)-ACM t.XX p.97-98
 (38)-ACM t.23 f.276
 (39)-Mañón p.9
 (40)-Motolinia:Memo. p.340-344
 (41)-J.R. G. :Fiestas p.10
 (42)-ibid. p.13-15
 (43)-ACM,t.15 p.62
 (44)-AGN,Hist. t.467 f.195.

IV.- Los actores y sus compañías

A) Los aficionados

Al tratar de trazar el cuadro de los artistas teatrales en la Nueva España desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII tengo que ofrecer la ya repetida excusa, de que por falta de documentos no puedo presentar un estudio completo. Claro está que se tienen noticias vagas, v.gr. la afirmación, -- que en 1578 los estudiantes de los colegios de la Compañía de Jesús representaron "El triunfo de los Santos", o que en la Puebla de los Angeles ya se acordó en 1582 que hubiese farsas para el día del Corpus(1); pero considero estas noticias como vagas, porque no pude averiguar ni los nombres de los estudiantes ni aquellos de los actores de las farsas, de suerte que no me fué posible aclarar, si acaso alguno de ellos por inclinación a este pasatiempo, más tarde se hubiese consagrado de lleno a la ejecución de este arte.

Pero no sólo los estudiantes, sino también los nobles se aficionaron al teatro. Se sabe, que Juan Bautista Corvera, hidalgo, soldado y posteriormente dueño de las minas de Comanja, considerado hoy en día como el más antiguo autor teatral

"tenía aficiones histriónicas, y en cuanto tenía auditorio propicio, recitaba (las coplas y comedias) de memoria, con acompañamiento de visajes y de acción, haciendo meneos con el cuerpo, manos y ojos, riyéndose de suerte que muy claro se entendía el contento y gusto que con ellas tenía y tomaba" (2).

En 1606

"Cristobal de la Carreta, hombre noble, hijodalgo, pidió la merced de una paja de agua para sus casas, situadas en la Plazuela del barrio de Santiago (de la ciudad de Puebla) en remuneración de los servicios que había hecho a la ciudad en los recibimientos de los señores virreyes y haber representado la persona del Gran Turco en las fiestas hechas en la llegada del Virrey Marqués de Montes Claros" (3).

Aun mencionaré algunos otros actores, los cuales, según mi parecer, no fueron representantes profesionales, sino meros aficionados. Cuando en 1574 la tirantez entre el virrey y el arzobispo llegó a su colmo, la autoridad civil mandó aprehender no sólo al maestro de capilla Joan de Victoria, ya que no sólo fué el director de los muchachos del coro, quienes representaron una comedia y el "Entremés del Alcaballero", mas también representó él mismo, sino que igualmente arrestaron al autor de la comedia, el Presbítero Fernán González de Eslava. Este aclara en su defensa

"en todas mis obras avía hecho loas a Su Excelencia, y que se llamase a Juan Garcés, boticario, persona a quien yo avía dado dos loas para que las representase a Su Excelencia" (4).

El mismo González de Eslava nos legó el dato, en boca de la Presunción de su Coloquio X que los "monacillos" recitaban su Coloquio de la Esgrima en la iglesia mayor, de lo cual se puede conjeturar, que no fue ésta la única representación encargada a dichos artistas aficionados.

Del siglo XVI me resta citar al capitán Pérez de Villagra, quien fué

"testigo y tal vez actor de la "Comedia del recibimiento que hizo la Nueva México a la Iglesia", compuesta por el capitán Farfán y representada el 30 de abril de 1598" (5).

así como al clérigo Rodrigo Chavez, quien en 1598 concertó con el Cabildo de la ciudad de Puebla representar una comedia el día de Corpus Cristi.

Por supuesto también hubo comediantes entre los artesanos. En 1613 - el carpintero Juan Gómez Melgarejo

"en unión de sus compañeros descansaba de las fatigas que su oficio de carpintero le causaba, "echando" comedias por la noche con gran contentamiento del regocijado público, que materialmente se deshacía por obtener acceso a este sitio de recreo" (6).

A fines del mismo siglo también se cuentan entre los aficionados al teatro los criados y criadas de los virreyes, quienes festejaron los años de la virreina, Condesa de Baños, el 25 de mayo de 1662 en el Palacio, costosamente aderezado, divirtiendo a sus amos con la representación de una comedia (7) y los estudiantes de la Universidad, v.gr. don Diego de Rivera, hizo el papel principal del Acto Virginal, representado en aquel centro de estudios en 1675.

Solo traigo a colación estos datos para completar la noción de la clase de actores de que disponía la Nueva España.

B) Los profesionales

Los datos siguientes, se refieren exclusivamente a actores profesionales. Como primero cronológicamente se puede citar a aquel mulato, quien desempeñó el papel del gracioso en el "Entremés del Alcabalero", representado en 1574. Al año siguiente fué premiado por su actuación el comediante Diego Juárez y en 1588 se elogió la forma cómo desempeñó su papel el mancebo Alonso García.

En este tiempo no se estimaba al actor como ente humano o personalidad, sino simplemente como individuo, que daba solaz a los demás. De allí que nadie se tomase la molestia de perpetuar los nombres de los actores o su lugar de origen. Si acaso se logra investigar el nombre de uno que otro, siempre se trata de los que hoy en día llamaríamos empresarios, denominados en aquellos entonces AUTORES, pues frecuentemente, como Lope de Rueda medio siglo antes en España, ellos mismos escribían las obras, especialmente entremeses, que representaban. Encontré la mayoría de estos datos en los actas de cabildo, de la ciudad de México o bien de la Puebla de los Angeles, pues en ocasión de las festividades del día del Corpus y de la Octava, el cabildo solía concertar con estos comediantes la representación de los dramas respectivos.

1.- Los primeros "Autores"

Así pues, ya en 1586 se cita a Alonso de Buenrostro como autor y en 1588 el Cabildo de Puebla hizo el arreglo para dicho fin con DIEGO LOZANO, al año siguiente con JOAN DE LA CRUZ y en 1590 con DIEGO DIAZ, los tres autores de comedia.

2.- Las primeras compañías

Joan de la Cruz, quizás en colaboración con FRANCISCO MANUEL DE VILLA FUERTE, encabezó la primera compañía, de la cual se conocen los nombres de algunos de sus actores. Al margen del acta de cabildo de Puebla del 10 de mayo de 1596 se encuentra la anotación siguiente:

"se informó a Juan Corral, Juan de la Cruz, Francisco Manuel de Villa Fuerte, Bartolomé Borjes (nombre poco legible que también podrá ser Cortés) y Luis de Soto, Melgarejo por sí y por su compañía -"

acetaron esse acuerdo del Cabildo y se obligaron a representar esta comedia el día de corpus cristi de este año y hazer en la ottava otra el día que el Cabildo ordenare y poner en ella musica solemne... y lo firmaron -- Franco Manuel Deuillafuerte.- Juan de la Cruz"(8).

Esto es todo lo que se sabe de los cuatro primeros autores de compañías pues no se vuelven a citar en los años siguientes.

En México se menciona como uno de los primeros a LUIS IAGARTO (1593) quien tal vez fué empresario, empero el primer autor contratado fué el Bachiller Arias de Villalobos, quien nació hacia 1568 en Jerez de los Caballeros en Extremadura. Vino a México "transplantado tierno" ya que se graduó aquí en 1585 de Bachiller en Artes, a los 17 años(9). En 1594 tomó a su cargo la representación de tres piezas teatrales. Cinco años antes, en 1589, ya había representado en ocasión del Corpus. Como no cumplió con su compromiso y como había aumentado la competencia, más tarde ya no obtuvo otro contrato, y desde entonces se dedicó al magisterio. El 10 de junio de 1613 él mismo afirmó

"El bachiller Arias de Billalobos presbitero digo, que como a Vuestra Señoría le consta por ser público y notorio, de veynte años a esta parte he tenido en esta ciudad vn pupilaxe de latinidad y rreformación de costumbres y escriuir, leer y contar de los hijos desta república"(10).

En 1595 el comediante NAVIJO pidió ayuda para una comedia de la Conquista y dos años después ANDRES LARIS DE DURANGO todavía logró representar por 600 pesos, pero entre tanto había llegado el actor joven y fogoso, (pues sólo tenía 29 años) GONZALO DE RIANCHO, el sevillano, quien desde 1595 a 1620 desempeñó un papel sumamente importante en el teatro de la Nueva España. Fué el actor de más renombre de su tiempo. Parece que su nombre fué Gonzálo de Riancho, pero como en 1596 y 1601 se menciona un PEDRO de Riancho, es posible que haya llevado los dós nombres o simplemente se trate de una equivocación.

3.- Las compañías a principios del siglo XVII

Desde el 7 de mayo de 1601 ya se menciona la existencia de dos compañías teatrales en la capital, de las cuales una siempre parece haber estado a cargo del dicho Riancho.

"Este día dió la ciudad comisión al señor don Francisco de Trejo para que procure que las dos compañías de comediantes se conformen en hazer la comedia para la fiesta del Corpus Kristi para que se ayuden los unos a los otros para que sean dos comedias"(11).

Como la ciudad generalmente quería aprovechar todos los talentos para los dramas del Corpus, las dos compañías se vieron obligadas a cooperar en estas representaciones. La obra más importante del día de la fiesta del Corpus se encomendaba a la compañía que disponía de los actores más diestros, razón por la cual los empresarios trataban de ganar los mejores actores para sus compañías respectivas. Gonzalo de Rriancho solía salir triunfante de esta competencia, pues tenía a su esposa y a sus hijos, quienes también parecen haber sido buenos comediantes. Por lo menos los menciona el 10 de mayo de 1599 como sus ayudantes:

"el dicho rriancho persona que a de hazer las dichas comedias sobre el precio que llevara por ellas o por la una sola del día del corpus y después de muchos dares y tomares esta rresumido que hara las dichas fiestas del corpus y octava dos comedias ... y sus hijos y muger,"(12).

Si una compañía no disponía del número necesario de actores hábiles, la obra se

representaba por las dos compañías en conjunto. De allí que no se puede afirmar con toda certeza - considerando v.gr. que en 1601 el cabildo vió el concierto hecho por los regidores con

"la cuadrilla de Marco Antonio y de Rriancho, representantes"(13),

si este Marco Antonio pertenecía a la compañía de Riancho o era el empresario de la segunda compañía, si no se tuviese otro dato. Casi un mes más tarde, como se vió arriba, el Cabildo acordó, que cada comedia, la del día como de la Octava, fuese hecha por las dos compañías para que se hiciese más cumplidamente, y habiendo pasado una semana se mandó librar el dinero a los dichos

"Pedro de Rriancho, Alonso Velazquez y Marco Antonio y Juan Corral"(14),

Es probable por tanto, que este Marco Antonio, apellidado Medrano, natural de Málaga, donde nació en 1575, aun hubiese sido miembro de la compañía de Riancho, aunque al año siguiente ya tenía una compañía a su cargo y en 1611, en colaboración con Alonso Velázquez, se ofreció en Puebla para las representaciones del día de Corpus.

Pero también hubo

"otro célebre comediante a la sazón en México, llamado Marco Antonio"(15).

Presume que esta cita se refiere a Marco Antonio Ferrer, "celebrado oficial de hacer comedias"(16), de origen genovés. De él trata el acta de cabildo de la ciudad de Puebla, fechada el 26 de mayo de 1599:

"Este día se leyó esta petición que presentó Marco Antonio Ferrer, autor que me dice ser de comedias, en que se ofrecen hacer para el día de la fiesta del Corpus Cristi vna de diez o doce obras divinas la que mejor paresciere"(17).

Aun se encontraba en la capital de la Nueva España en 1603. Lo deduzco de que el 26 de mayo del dicho año el virrey, don Gaspar de Zúñiga, ordenó al

"castellano de San Juan de Ulua o su lugarteniente u otras qualesquier justicias donde fuere auido Marco Antonio Ferrer lo prendan...por quanto auiedo tratado conmigo por parte de Marco Antonio Ferrer, autor de comedias y de Mariana de Valdes, su muger, de que yo mandase dar licencia para que el dicho Marco Antonio hiziese ausencia deste rreino a los de Castilla por algun tiempo y quedando con sentimiento en forma su muger se embarcase y para facilitarlo ofrecieron ciertas condiciones y después fui ymformado de que o por no las cumplir o por los fines questimo para ello se ausentó el dicho Marco Antonio devajo deste trato sin darme el ni su muger rrazon dello entonces ni muchos dias despues todo al parescer con fin de embarcarse estando yo descuidado sin sacar la licencia por tanto y por causas que me mueueen a la autoridad del gobierno se manda que se despache orden para que el sea preso en el puerto y traído aquí y se embie con el correo hultimo que oy parte y que a ella la prenda Juan de Budia alguacil y ponga por presa en mi nombre en la carzel de corte o que en el quarto de las casadas de Santa Monica se entregue a la rretora en custodia y guarda oy dicho dia y executada esta prission la entregue Budia con notificación al alcaide o a la rretora... y de la parte y lugar donde el dicho Marco Antonio fuere auido que luego le prendan y embien presso y a rrecaudo a la carzel rreal desta corte y dando fianzas llanas y abonadas en cantidad de mill ducados y auiendose ydo la flota... que se presentara por preso en la dicha carcel dentro de doze dias primeros siguientes le dexaran venir libremente. (18).

No pude averiguar los sucesos derivados de tal orden, pero creo que Marco Antonio no logró salir entonces de la Nueva España, porque aprehendieron a su esposa Mariana de Valdés, celeberrima actriz; pero sí se embarcaron en Acapulco el 23 de junio de 1606 rumbo al Perú.

"Le había precedido muy justificada fama (de que fue vocero el virrey Márques de Montesclaros, quien le había visto actuar en México), y ella le valió ser contratado el 7 de mayo de 1607 para las fiestas del Corpus" (19).

Pero volvamos a las primeras compañías de actores en la capital mexicana. Mucho más verosímil es, que el "autor" de la segunda compañía, citada en 1601, hubiese sido JUAN CORRAL, quien ya en 1596 había tenido su propia compañía en Puebla, en 1603 formó otro en la dicha ciudad con Antonio Rodríguez, al año siguiente volvió, tal vez para completar su aprendizaje, al grupo de Riancho; en 1606 se asoció con Hernando Ramírez, (tal vez aquel "Hernandillo el representante", citado en el testimonio del presbítero Antonio de Vera contra el músico Antonio López), quien tres años antes había sido miembro de la compañía de Velázquez, y al año siguiente colaboró con Francisco Maldonado. Sirva esta enumeración para demostrar los cambios frecuentes entre los elementos de las diferentes compañías. De esta manera Juan Corral concentró su actividad en la Puebla, ahuyentando a Juan de Vera, quien solamente representó allí en 1601.

Aparentemente las dos compañías de renombre podían dar abasto a las necesidades capitalinas de diversión. Riancho y Alonso Velázquez no toleraban a otro contrincante a su lado. Con todo, si el ofrecimiento del Cabildo de la ciudad de Puebla era más ventajoso que el del cabildo de México, los actores capitalinos solían aceptar el primero, habiendo solicitado previamente el permiso respectivo para salir de la capital. Esta aparentemente fué la razón, por la cual Riancho y Francisco(sic) Velázquez estuvieron en Puebla en 1605. El 27 de mayo

"se acordó, que para el día y fiesta del Corpus Xristi desde año se haga una comedia como a sido costumbre a costa de propios y para ello se hagan los tablados conuenientes por rremate y el concierto dello se comete a los rregidores... a quien se dio comission para ello en forma y que el mayordomo desta ciudad acuda a dar el despacho y lo necesario para el adorno del toldo y lo demas y sobre el dicho concierto de la comedia con los autores della que son Gonzalo de Rriancho y Francisco Belazques y agan la escriptura que conuenga y por el precio que les paresce" (20).

Es posible que este Francisco fuese un hermano de Alonso o que, siendo el mismo, se trate de un error. Pasaron doce años, sin que se mencione, cuáles autores tuvieron a su cargo las representaciones anuales del Corpus. En 1617, cuando nos volvemos a encontrar con el nombre de Gonzalo de Riancho y su compañía, ya sólo se les encomendó la comedia de la Octava, mientras que Fernando Ramírez y Juan Ortiz fueron los artistas titulares el día de la Fiesta. ¿Sería ésta la señal, de que otros actores ya habían aventajado a Riancho en su arte? Sea como fuere, al año siguiente Riancho logró ganar los mejores autores para su grupo y se le encomendó la obra principal, pero como a la vez había hecho el concierto con la ciudad de Puebla, tuvo dificultades con el cabildo de la Capital, pues se había ausentado sin la licencia necesaria. La ciudad despachó un correo con toda diligencia a la Puebla para notificarle a Riancho que volviese al instante. Claro está, los gastos del correo los tuvo que pagar Riancho. En 1623 el conocido actor ya parece haberse retirado a la vida privada, pues su cesionario Luis de Figueroa lo representó ante la ciudad para solicitar le pagasen por fin los 300 pesos que le debían aún de la representación hecha en 1620.

Cronológicamente el segundo autor de cierta fama, fué Alonso Velázquez, del que no solamente ~~se~~ Juan Corral representó en Puebla en

1602 y fué colaborador de Riancho en las fiestas del Corpus desde 1603-5 sino - que es el único empresario capitalino, del cual se tiene una lista, más o menos completa, de los miembros de su compañía. El 31 de enero de 1603 el virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, le dió licencia a Alonso Velázquez, autor de comedias, para que

"con Maria Manuel, su muger y Ana su hija y Hernando Rramires, Lorenzo Gu-- tierres, Juan Baptista, Antonio Enrrique, Diego Gutierrez, Juan Hortiz, -- Hernando Muñoz, Juan Fernandez y Juan de la Cruz pueda repressentar en es-- ta ciudad las dichas comedias por el tiempo de mi voluntad con que conser-- ve y sustente en su compañía las personas de suso declaradas y no las deje-- passar a la otra"(21).

Que Velázquez y su gente fueron muy estimados, quizás más que Riancho, lo demues-- tra el hecho, que cuando don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, -- virrey recién llegado, profirió el deseo de que le representaran algunas come-- dias en la Villa de Guadalupe, la ciudad contrató para tal fin a Velázquez y a su gente.

Más de cuatro deconas trabajó como comediante en el teatro de la Nue-- va España Juan Hortiz. de Torres. Como mencioné anteriormente ya había sido -- miembro de la compañía de Alonso Velázquez en 1603. El 3 de abril de 1617 en-- tregó una petición en el cabildo, en la cual ofreció sus servicios "por lo que me toca y a mi compañía" tomar a su cargo la disposición de la fiesta del Cor-- pus Cristi, y de su Octava, pues quería hacer "en la una y la otra las come-- dias"(22), pero sólo le fué concedido que representase una de las comedias. Su arte dramático fué más apreciado, cuando ya no tuvo entre sus competidores a -- Gonzalo de Riancho. El 26 de septiembre de 1622 se reunió el cabildo

"para ver lo pedido por Juan Ortiz autor de comedias en razón del premio que se le mandó por la representación de Corpus Cristi"(23),

y aun en 1642 era comediante activo, ya que el 9 de mayo

"su excelencia mandaba que la primera fiesta de corpuz y comedia (que se -- dió) se diese a Juan Ortiz de Torres, autor por ser mas antiguo y se acordó se haga (asi)"(24).

Aun en 1649 el cabildo de Puebla lo llamó para concertar con él, se encargase -- de las representaciones.

Que las compañías de actores parecen haber recogido a toda clase de -- individuos aptos para las representaciones demuestra el hecho, que en el cabil-- do de la ciudad de Puebla se leyeron el 7 de mayo de 1627

"dos peticiones del sargento(sic) Andres Martin en nombre de la compañía de los representantes conformes y otra de la compañía de Juan de Sanctiago, -- autor de comedias"(25).

Ambas compañías ofrecieron sus servicios para las representaciones de las fies-- tas del Corpus. El segundo grupo de actores fué más importante y duradero. Ya el 6 de mayo de 1626 los regidores, comisarios de las fiestas habían acordado -- ver

"Las comedias que an ofrecido hasser Juan de Sanctiago y la parte de Juan de Siguença, autores y los entremeses, danças bayles y música y rropas que tienen para ello y el ~~cabildo~~ piden por la fiesta que se --

ouiere de hazer" (26).

En 1635 aun existía una compañía de actores a las órdenes del dicho Juan de -
Sanctiago y Francisco Maldonado, quien en 1607 ya había sido socio de Juan Co--
rral. Esto se deduce del hecho que el 4 de mayo de 1635 se acordó

"atento a que a el presente está en esta ciudad la conpañia de representan-
tes de Francisco Maldonado y Juan de Santiago, que tienen ofrecido hacer -
comedias para la dicha fiesta, y como es justo que esto se haga sin que se
escusa cossa de las que la ciudad pueda hacer para su festejo, se hagan --
dos comedias el día de Corpus y otra el último día de la octava, como se -
ha hecho otras veces" (27).

4.- El primer actor mexicano por nacimiento

Como primer actor del cual puedo afirmar que fué mexicano por naci- -
miento cabe citar a Gonzalo Xaramillo.

"En México, sabado 10 de jullio de 1627, ante el Inquisidor Señor Francisco
Bazan de Albornoz, estando en su audiencia de la mañana, entró en ella de
su voluntad Gonzalo Jaramillo, de oficio representante, natural desta ciu-
dad, de hedad de 26 años" (28).

Cinco años más tarde dicho Xaramillo acudió al virrey para solicitar que prote-
giese los intereses de Anamaria de los Angeles, "autora", que trabajaba habi- -
tualmente en la Puebla de los Angeles. Todas las compañías de comediantes ha--
bían desamparado la capital después de las tremendas inundaciones, que derrumba-
ron el teatro del Hospital Real de los Naturales. Por tanto, en 1630 la ciudad
tuvo que llamar al autor de comedias Juan Antonio de Sigüenza para que acudiese
con su compañía desde la ciudad de Puebla, a representar en la fiesta del Cor--
pus. Pero probablemente Puebla pudo ofrecer a los actores un teatro mejor acon-
dicionado que la propia capital. Por eso Juan Antonio de Sigüenza prefirió en
1634 volverse a la Puebla, aunque tuviese que colaborar con Anamaria de los An-
geles. El 10 de mayo de dicho año

"se uido en el dicho cabildo una petición que presentaron Anamaria y Joan -
de Sigüenza, autores de la conpañia de representantes, que a el presente -
esta en esta ciudad en que ofrecen hacer comedias para la fiesta del día -
del Corpus como es costumbre en esta ciudad en el dicho día y su octava" -
(29).

Aun en 1637 las condiciones que ofrecía la Puebla para una representación tea--
tral eran preferibles a aquellas de la capital, pues como sabemos, el teatro -
del Hospital Real apenas se comenzó a reedificar en 1639. El 8 de mayo de 1637
el cabildo de Puebla nuevamente encomendó la representación usual al citado au-
tor

"attento a que al presente está en esta ciudad la conpañia de representan--
tes de Joan Antonio de Sigüenza, se hagan dos comedias una el día y otra -
el de la octava" (30).

5.- Competencia entre las compañías

Como se desprende de lo antes dicho, fueron contemporáneos de Juan An-
tonio de Sigüenza, Anamaria de los Angeles, en parte su colaboradora, y Fernando
Ramos. Un episodio de cierto interés revela, cómo los actores de aquel enton--
ces se turnaban en sus representaciones en la capital. El 28 de julio de 1632
el mencionado Gonzalo de Xaramillo acudió al virrey para quejarse en nombre de
Anamaria de los Angeles, ~~que entonces estaba en Puebla.~~ El

virrey tuvo que admitir que el actor Fernando Ramos había obtenido la licencia para representar en la Puebla de los Angeles después de informar a la autoridad, que Anamaria estaba a punto de venir a la capital. Para conseguir este permiso, Fernando Ramos había traído como testigo a un carretero de Puebla

"que dixo auerle dicho en ella los niños de la dicha compañía de Anamaria - que se querian venir luego que llegasse el dicho Fernando Ramos".

Esto parece indicar, que la compañía de Anamaria estaba formada por niños, aunque no haya encontrado otro dato para corroborar esta conjetura. La dificultad provino del hecho, que Anamaria no tenía la menor intención de salir de Puebla

"por estar con falta de salud y no tener comedias nuevas que representar en ella (la capital)";

pero como el alcalde de Puebla favorecía a Fernando Ramos,

"mandó que dentro de seis días saliesse della la dicha Anamaria sin embargo de la apelacion que interpuso".

El virrey, considerando que Fernando Ramos

"tiene obligacion de asistir en ella (la capital) por auer representado la - fiesta de Corpus Cpristi... que se obligó verbalmente en mi presencia a -- que si la dicha compañía de Anamaria no estuuiese para partirse a esta Ciu dad que lo hiciese luego, él se bolueria"

y que el Hospital Real de Naturales se había quejado, porque

"por auer salido el dicho Fernando Ramos sin que ubiese benido la compañía de la dicha Anamaria ceçaua la limosna que tenia el dicho Ospital en el co rral donde se representan las comedias"

decretó, que se

"compela a la compañía del dicho Fernando Ramos a que donde quiera que estu viese se benga a esta ciudad sin dexarla representar en ninguna parte em-- biando persona a su costa que la traiga pagando cinquenta pesos de multa - el arriero que la lleuo por auerme dicho siniestra relación los quales - - aplico al dicho Ospital Real dexando representar en la dicha ciudad de los Angeles a la compañía de la dicha Anamaria".

Del mandato del virrey, fechado el 20 de agosto de 1632 se desprende, que el -- tal Fernando Ramos tenía sus buenas razones, por las cuales no quería permane-- cer en la capital. Francisco de Mier, a cuyo cargo estaba la compañía del dicho Fernando Ramos, dió como disculpa que

"Ynes de Espinosa, muxer del susodicho está preñada y cercana al parto, tan to que si se pussiese en camino para venir a esta ciudad correria muy gran de riesgo su vida como constaua por la ynformacion, declaraciones de médi-- cos y comadres de parir".

Además hizo hincapié en que la compañía de Anamaria de los Angeles

"tiene muchas comedias nuevas que poder presentar en esta ciudad donde be-- nia para el dicho efecto y encontrando la del dicho Ernando Ramos le pidio quinientos pesos para venirse, y como no se los dieron no quiso pasar ade-- lante".

Tal vez la compañía de Anamaria en realidad era la más indicada para divertir al público de la capital en ese momento, porque debe haber tenido varias comedias, desconocidas en la metrópoli "por auer ocho meses que falta della". Sea como fuere, Mier consideró, que su propio discernimiento era más justo que el del virrey y le propuso mandar

"que el dicho mandamiento ynerto se entienda con la compañía de la dicha Anamaria de los Angeles",

y no solo no le obedeció, sino que, expuestas sus razones, amablemente le ofreció

"que estando la dixa Ines de Espinosa libre del embarazo esta presto de cumplir lo que esta mandado".

No hay que extrañar, que el virrey, en estas circunstancias tan embrolladas, no haya sido deferente en su dictamen, pues mandó

"se guarde y cumpla y exocute el dicho mandamiento ynerto en todo y por todo según y como en ella se contiene y declara sin que contra su tenor y forma se baya ni passe en manera alguna".

Entretanto Anamaria ya había llegado a la capital, pero como tuvo que venirse en tiempo de aguas y nadie iba a la comedia a causa de las inundaciones, el cambio de lugar no le fué nada provechoso. Por eso es fácil imaginarse su contento al caer en la cuenta, que el 18 de enero habría una festividad, y se ofreció al cabildo para tomar a su cargo las representaciones dramáticas de ese día. -- Cuál sería su desengaño y enojo al oír que Fernando Ramos, al enterarse de esta fiesta, inmediatamente se había ofrecido para hacer las comedias "graciosamente". No le quedó otro remedio, que rogar al virrey, la protegiera. El virrey consideró que el proceder de Ramos era injusto y le ordenó no volviese a la capital "sin licencia particular mía en consideración de lo que pasó quando se fue della" (31).

Parece, que en general la armonía entre las diferentes compañías era mejor de lo que podría suponerse de acuerdo con este relato. Los tres autores mencionados como últimos todavía estaban en boga en 1639. El 5 de septiembre de dicho año

"el Dr. don Matias de Peralta del consejo de S.M. y su oydor en la Real Audiencia o Chansilleria de esta Nueva España, Juez Superintendente de las obras pías de hospitales y conventos del Real Patronazgo, por comision del Exmo. Señor Marques de Cadereyta, Virrey de esta Nueva España, digo que por quanto a venido a mi noticia que el autor de comedias que al presente esta en esta ciudad quiere hacer ausencia della, de que resulta en gran perjuicio de las obras pías del Real Patronazgo, para cuió remedio mando se le notifique a el autor y autores que fueren de las compañías de representantes que al presente estan en esta ciudad, no salga della hasta tanto que aya entrado otra compañía en esta dicha ciudad pena de sien pesos de oro comun que aplico para dichas obras pías a mi distribuision, y a los representantes de dicha compañía de cinquenta pesos que aplico en la mesma forma, y de que ynbiaré a su costa a bolberlos a esta ciudad. El escribano Joan de Carauantes le y notifica el auto de arriba como en el se contiene a HERNANDO RAMOS, autor de comedias... JUAN DE CINGUENZA, autor de comedias y ANAMARIA DE LOS ANGELES, autora de comedias en su personal a qual dixo que obecezera lo que el señor oydor por su auto manda" (32).

Como contemporáneo de dichos autores me resta citar a Antonio de TOLEDO quien en 1636 se hallaba con su compañía en la ciudad de Puebla y se ofreció para la

fiesta del Corpus (18 de abril de 1636).

"Este día se uido en el dicho Cabildo vna petición que presentó Antonio de Toledo, autor de comedias, en que pide que atento a que de presente se halla en esta ciudad con su compañía para acudir con ella a la celebridad de la fiesta del día del Corpus Xpi como es costumbre y para tratar de ello... se nombran comisarios"(33).

Quince días después se habían concertado las dos comedias con el supradicho Antonio de Toledo y el negocio marchó tan viento en popa que no sólo ganó el sustento para su vida con las representaciones, sino que, pasados dos años, también tenía a su cargo el abasto de la nieve y del "agua loja" que se vendía en la comedia.

Como último de la primera mitad del siglo me resta mencionar a Joan - Perez, autor de comedias, quien el 5 de abril de 1644 se ofreció ante el Cabildo de la Ciudad de Puebla para presentar las comedias del día del Corpus y de la Octava(34).

6.- Los actores de la segunda mitad del siglo XVII

Once años más tarde, el 22 de marzo de 1653, se vió en el cabildo de Puebla una petición que presentaron

"Pedro de Santillan y Gernónimo Ortiz, autores de comedia, en que dicen que siendo la ciudad servida de dalles las comedias que se han de sacar para la festividad del día de Corpus como es costumbre, traيران su compañía a esta ciudad de la de México"(35).

Probablemente el representante, llamado Medina, quien explicó la fábula a la puerta de la catedral capitalina en la entrada del señor Arzobispo don Marcelo López de Azcona el 3 de agosto de dicho año fué miembro de la mencionada compañía. Al año siguiente el mismo Pedro de Santillan afirma que representó en la Puebla

"tres comedias, el jueves de Corpus Cristi, el domingo intermedio y jueves de la infraoctava"(36),

y Jerónimo Ortiz, autor de comedias, vuelve a mencionarse once años después, el 12 de agosto de 1664, al presentar una queja al virrey, diciendo que se le ausentaron sus representantes y suplicando a la autoridad los obligase a volver a la corte, prohibiéndoles que representasen en parto alguna (37).

Ortiz parece haber congregado todos los actores masculinos en su compañía, pues el 25 de mayo de 1668 se leyó en el cabildo de la Puebla una potición presentada por

"María de Rivora, Bernarda de Villegas, Juana de Espinosa, María de Almansan y Nicolasa de Toledo, comediantas... por la cual piden a esta ciudad se sirva darles una ayuda de costa por los gastos que tienen hechos para la representación de las comedias del día de Corpus Cristi y su Octava"(38).

Sigue trabajando esta compañía, que aparentemente está horra de actores, sólo que el 30 de mayo de 1671 se compone de las comediantas

"Antonia de Rivera, Bernarda de Villegas, María de Toledo, Ana de Villegas y María Ortiz, autoras de comedias"(39),

y al año siguiente, al pedir nuevamente su ayuda de costa, las "autoras" con --

excepción de María Ortiz, que ya no se menciona, aceptaron la denominación más poética de "damas de la comedia" (40).

De 1673 data la lista de actores que comprende a Mateo Jaramillo como autor e Isabel Gortrudis, Josefa y Micaela Ortiz, Antonia de Toledo, Francisco de Castro, José Martínez, Antonio Ventura, Bartolomé Gómez, Diego Jaramillo, Felipe de Viaja, Lorenzo Vargas y Juan de Saldaña como miembros de la compañía. No pudo sacar en claro, si éste fué el elenco de la compañía de los comediantes que subió al coliseo de México el 4 de febrero de 1675. En 1683

"por haberse oxonorado del cargo de autor Ignacio Marqués, se junto la compañía en casa de Presbítero D. Antonio Acosta, administrador del Hospital Real, para proseguir la representación sin autor, obligándose a solicitar las comedias más en boga y a recibir sin repugnancia el papel que se les repartiera. Así se verificó por convenio de los cómicos Bernarda Pérez de Rivera, María y Ana de Villegas, María Ortiz de Jaramillo, Ignacia de Cárdenas, Juan de Dios, Antonio Pinto, Diego de Sevilla, Juan Ferrete, Juan Ortiz de Torres y Antonio Ventura de Cerdán" (41).

Pero dicha compañía se disolvió pronto, pues algunos de sus miembros aparecen como actores de otra compañía de comediantes de México, que ya estaba formada para el 12 de marzo del mismo año de 1683, cuando no sólo se citan los nombres de actores, que todavía gozaban de fama en el siglo XVIII, sino que a la vez se menciona el salario de cada uno de ellos. Se trata de Matheo Jaramillo, Bartholomé Gómez, Antonio Pinto, Antonio Ventura (de Cerdán?), Juan de Dios de Aragón, Diego Sevilla, Juan Ferrete, Juan Hortís de Torres, Bernarda de Villegas, Joseph Corona y María de Celi su mujer, Phelipa Jaramillo, esposa de Phelipe Fernández de Santillana, Mariana Jaramillo y Juan Gil de Espinosa, el guardaropa, quienes nombraron como su autor por un año a Bartholomé de la Cueva, al cual le otorgaron la facultad de señalarles sus papeles, fijar sus sueldos, despedir a quien no asistía al ensayo o repelaba el papel, a quien no devolvía la ropa prestada o a quien provocaba disgustos, encargarse de la mitad de los gastos de tramoya, pues la otra mitad la cubría el hospital, encargarse de los gastos de música (de lo cual se desprende, que entre los cómicos no había ni un solo músico), mandar traer a como diese lugar al actor que se fugase o que se separase sin permiso - por supuesto a costa del delincuente - y finalmente de llevar a la compañía a los lugares, casas, monasterios y otras partes semejantes a representar comedias, loas, entremeses que fuere su voluntad, sin resistencia por parte de los actores.

De ellos se vuelve a citar a Juan de Dios, quien en compañía de Bernardino Perez y Francisco Rascón se hallaba en 1687 en la provincia de Tlaxcala y ciudad de los Angeles, mencionándose a la vez que Joseph Martínez y Antonia de Rivera se encontraban entonces en la ciudad de Toluca y Ana Mendoza en Querétaro (42), mientras que el 22 de febrero del mismo año de 1687 María de Celi solicitaba en la capital la merced de nombrarla por autora, la cual se le concedió por no haber hombre que la pidiera.

7.- Datos referentes a actores, contenidos en el "Concurso de acreedores del Hospital Real de Indios (siglo XVIII)"

Encontré los siguientes datos, referentes al coliseo de la capital mexicana, en un legajo intitulado "Concurso de acreedores del Hospital Real de Indios", aparentemente del año de 1713, el cual con todo contiene escritos anteriores, de 1708, y posteriores, de 1715. En resumen, de dicho legajo se desprende, que en 1708 murió don Lorenzo Alonso de Saravia, mayordomo del Hospital Real desde 1703-1708, quien en su tiempo se encargaba de la administración de las rentas y bienes del hospital y del coliseo y la representación de las comedias, mientras que los ~~actores de la orden de la caridad de San Hipólito Már~~

tir tenían a su cuidado la curación y el mantenimiento de los enfermos. Habiendo sido cobrador de Saravia, DIEGO FLORENCIO DE ALDAY entendía bastante del negocio, por lo cual, muerto Saravia, apoyado por la viuda de éste, doña Felicia-
na Antonia de la Gueva, solicitó y obtuvo el nombramiento de mayordomo del Hospital Real. El mercader Juan Gómez de Medina declara que en 1707 "corrió de mi cargo la compañía" (43), pero tal vez ya se había cansado de batallar con los cómicos o no se entendía con el nuevo mayordomo; sea como fuere, no siguió con el cargo de autor, pues, como lo afirma el propio Alday, inmediatamente se halló con

"el conflicto de no tener persona que corriese con este empleo, porque requeridos los que habían entendido en él, se escusaron por el recelo de las pérdidas que el tiempo y sus circunstancias ofrecían, por cuya causa y haberse entrado el oportuno para formar la compañía de cómicos, se había hallado presado a hacerla y correr con ella el primer año de 708" (44),

y desempeñó las funciones de autor también en los tres años siguientes, aunque en las listas de los cómicos siga mencionando a Felipe Fernández de Santillana como autor, quien, según testimonio de Fray Miguel Gamez de Pedraza, Prior del Hospital Real, "lo fué por muchos años" (45). Posteriormente Alday declara que no pudo encontrar autor en los años de 1709 y 10

"aun ofreciendo considerables partidas para que otro corriese con todo" (46).

A mediados de 1711 el Dr. don Andrés de Cesarini sustituyó a Alday en el cargo de mayordomo y a su vez, en 1713, dejó este puesto en manos de don Agustín de Vidarte. Cuál habrá sido la desagradable sorpresa de este último al presentarsele una docena de acreedores, que todos afirmaban que desde el tiempo de Alday se les estaba debiendo cantidades más o menos fuertes. Entre ellos no sólo figuraban los mismos religiosos de San Hipólito, a quienes no se les habían pagado sus cuentas referentes a la manutención y curación de los enfermos, el clérigo presbítero, el médico, el cirujano, el boticario y dos enfermeras, todos ellos empleados del Hospital Real, que pedían sus salarios devengados, sino también un carmelita descalzo y cuatro mercaderes, estos últimos aviadores de la compañía de cómicos. Para que la autoridad se enterase de los sucesos no quedó otro remedio que ordenar los autos de concurso de acreedores, formados contra los bienes y rentas del Hospital Real, pidiéndose a la vez a cada mayordomo sus cuentas detalladas. Entre los documentos entregados entonces por don Diego Florencia de Alday se encuentra la razón jurada de lo que montan los salarios de los cómicos y demás gastos anexos a la compañía, para el año de 1708, de la cual saqué los siguientes nombres de los actores: Gerónimo de Nava y Rosa Pérez, su mujer; Antonio de los Reyes y María Rascón, su mujer; Joaquín de los Reyes, Francisco Muñoz, gracioso; Ramón de los Reyes; Juan de Almodóbar, barba; Antonio Pinto; Francisco Rascón; Francisco Hurtado de Mendoza; Juan Antonio de Castro; Francisco Sánchez de Ocampo, apuntador; Juan Garzía y su hija María; Nicolás Pinto; Gertrudis de Zerbantes; Juana de Almodóbar; Augustina de Leyba; Juan Felipe Fernández, quien corre con la autoría y Francisco Hortíz, guardarropa.

Algunos de ellos se vuelven a mencionar en la memoria y relación jurada por el dicho Diego Florencia de Alday y don Felipe Fernández de Santillana, referente a lo causado en salarios y gastos de comedias y su producto en 1710, pero a la vez también aparecen nombres nuevos. Hélos aquí: Nicolás de Tapia y Antonia Fernández (Ferriz?) de Rivera, su mujer; Felipe Pinto; Juan de Dios Pinto; Juan de Almodóbar, barba; Joseph de Cozar, cómico y músico; Antonio (Antonia?) de Rivera; Nicolasa de Campos; Juan García y su hija María; Francisco Muñoz, gracioso; Gerónimo de Nava; Gertrudis de Cervantes; Nicolás Pinto; Antonio Pinto; Mateo Cruz; Manuela Herrera; Michaela Chavira; Francisco Sánchez, apuntador; Francisco Hortíz, guardarropa; don Felipe Fernández, autor.

De los actores mencionados Phelipe Fernández de Santillán, quien dice tener 48 años de edad, aparece el 12 de septiembre de 1714 como testigo de los mercaderes Juan Gómez de Medina, Antonio Valentín de Monteverde y Ventura de Monteverde para declarar que el mayordomo don Diego Florencio de Alday les quedó debiendo ciertas cantidades y afirma textualmente

"que como cobrador que era de la puerta de la comedia para el año de 11 como lo ha sido otros años, corrió con las pagas de los salarios de los cómicos y de los mercaderes" (47).

Como segundo testigo se presenta el mismo día Francisco Xavier de Ocampo, vecino de esta ciudad y apuntador de las comedias que se representan en el coliseo de esta corte, de 41 años y atestigua

"es cierto que por cuarcasma de 711 los mercaderes les aviaron de ropa y al testigo le dió en estos efectos el dicho Juan Gómez cien pesos, siendo mayordomo don Diego de Alday, que corrió con la compañía de mayordomo y autor por no haber habido quien lo fuera" (48).

El tercer testigo es Gerónimo de Nava

"vecino de esta ciudad al barrio de San Juan, y que se ocupa en la representación de las comedias que se hacen en el coliseo de esta corte, de 43 años" (49),

y al día siguiente todavía se presenta

"don Cosme Damián de Riva de Neyra, natural de los Tersios de Castilla, que se ocupa en las cobranzas y agencias del Hospital Real de esta corte, vecino de esta ciudad al barrio de San Juan, de 40 años"

a quien todo lo que asegura

"le consta por la asistencia que ha tenido el testigo en dicho Hospital desde seis años a esta parte" (50).

Como testigo del aviador principal, don Juan Gutiérrez Rubín de Zelis, caballero de la orden de Santiago, mercader y compadre de Alday, se presentan el 8 de octubre de 1714 "un hombre español, Nicolás de Tapia, de 44 años" quien declara en favor del mencionado mercader diciendo que

"lo supo el testigo por haber estado siempre en dicha compañía pues fué uno de los que gozaron de los avios así en reales como en géneros" (51),

y a Gerónimo de Nava, español de 41 años

"que como uno de los que componen la presente compañía de cómicos y las que han sido otros años le consta que habiendo muerto don Lorenzo de Saravia... hallándose Alday como hombre pobre que era sin los reales y géneros necesarios para el avío de la compañía, así en el primer año en que entró, que fué el de 708, como los subsecuentes de 9 y 10" (52),

consiguió el dinero prestado. Todos ellos, al preguntárseles sus generales, afirman que "no les tocan" por lo cual no dispongo de datos adicionales.

Sólo tengo noticias de ciertas desaveniencias entre los cuatro actores principales - para ser justa, entre las dos damas - pues Diego Florencio de Alday alega en su escrito de defensa que su mala administración en parte se debió a la falta de cooperación de los mencionados, pues en el primer año de 1708

"por haberse ausentado Nicolás de Tapia y Antonia de Ribera, su mujer, principales papeles en la representación, que como tales atraían el concurso, - había cesado por consiguiente este y sus entradas".

Lo mismo afirman en términos parecidos sus ocho testigos:

"así mismo para el segundo año de 709, por continuar la resistencia en los que pudieran entrar a autores, por tener experimentado en él sus recelos, sin embargo de que en el estrecho había corrido con más eficaces diligencias para reducir a la representación a los referidos principales cómicos, receloso de que por este medio subsanaba el motivo de los concursos, no lo resarcía en el todo, habiendo entrado los mencionados con la calidad de -- que no había de representar Gertrudis de Cervantes y Gerónimo de Nava, por cuya causa la susodicha se había ido a Chalma huyendo de la concurrencia - con la referida Antonia".

Con todo, los rencores entre las damas se pudieron allanar, aunque fuese temporalmente, pues

"conciliando la oposición que había entre las referidas Antonia y Gertrudis para que el subsecuente año de 710 concurriesen juntas a la representación, cuyas diligencias había interpuesto (Alday) por hallarse presiado como en los antecedentes de correr de autor... no habían sido bastantes, porque -- aunque había representado juntas hasta fines de agosto, entonces se habían ausentado la referida Antonia y su marido"(53).

Olavarría y Ferrari afirma, que Gertrudis Cervantes posteriormente también rompió su compromiso para entrar en un convento.

Aparentemente Cesarini y Vidarte, igual que Alday, fueron mayordomos y autores a la vez, pues apenas del 26 de marzo de 1715 data el escrito de Agustín de Vidarte mediante el cual nombra

"por autor de el coliseo y comedias que se representaren así en el corral - como en las demás partes de esta ciudad que llaman Guanajas a don JUAN DE APELO CORBULACHO... para que rixa, gobierne y administre el referido coliseo en cuanto a las representaciones que se hicieren en él y en las guanajas, perciba los estipendios que se dan por las entradas, ajuste y se libere la compañía de ombres y mujeres por el tiempo, precios, sueldos y salarios, que le parecieren convenientes, otorgando sobre ello las escrituras e instrumentos... sin que en ellas ni parte alguna pueda obligar, ni obligue, los bienes propios y rentas de el referido Hospital Real"(54).

8.- Los actores en torno a Eusebio Vela

Mientras tanto, en 1713, ya había ingresado al coliseo de México el más famoso actor de su tiempo, Eusebio Vela, quien a la vez fué autor de comedias y arrendatario del teatro. Debido al papel importante que desempeñó en el teatro mexicano, se dispone de mayor acopio de datos acerca de su vida. Había nacido en 1688 en Toledo de una familia de actores. A principios del siglo ya trabajaba en las tablas en Madrid y es posible que haya venido a México con - - Agustín de Vidarte, con el cual lo unieron lazos de sincera amistad. Del 16 de marzo de 1716 data el primer contrato conocido, mediante el cual Eusebio y José Vela, su hermano, se comprometieron a desempeñar las partes de primer galán y - de gracioso. Además la dirección de los ensayos de comedias y entremeses también era de la incumbencia de José. Dos años después Juan Apelo Corbulacho, habiendo obtenido en arrendamiento el coliseo, lo traspasó a los hermanos Vela y Eusebio asumió la responsabilidad de empresario, pero esta vez su trabajo no tuvo el éxito esperado, pues en 1720, cuando Apelo Corbulacho nuevamente era em--

presario y el coliseo se hallaba administrado directamente por Vidarte, los hermanos Vela aun estaban pagando sus deudas. Mientras tanto José Vela se había casado con la actriz Nicolasa Campos, que ya formó parte de la compañía del coliseo en 1710. A pesar de la destrucción del coliseo en 1722, hubo funciones al año siguiente y Eusebio, habiendo tenido esta vez mayor éxito en su puesto de empresario, se casó en segundas nupcias con Mariana Tecla de Escoto y Estensoro. Desde entonces hasta su muerte se puede decir que Eusebio Vela fué el alma del coliseo, pues no pasó ni un año en el cual no desempeñase los cargos de empresario, arrendatario (1727) o primer actor, además de ser el autor de numerosas comedias. No tenía importancia si el coliseo oficialmente estaba arrendado a Esteban Roque Dávila (en 1726) o a Francisco Paula y Cabrera (en 1728), pues entre bastidores el director auténtico era Vela. Tuvo una vida llena de luchas y sinsabores, ya fuese a causa de los aviadores como Nicolás Valdés (desde 1718 en adelante) y Francisco Blanco Arenas, a quien Vela agredió por haberle faltado al respeto, a lo cual el mercader logró que se ordenase la prisión del actor - que no fué duradera por no haber quien lo supliese en las tablas -- ya fuese a causa de los miembros de su compañía, como v.gr. el segundo galán -- Alejandro Monzón, a quien tuvo que destituir en 1727, la segunda dama Phelipa Sánchez y el gracioso Ximenez. Habiendo sentado cabeza Monzón volvió dos años después a la escena y llegó a ser una de las figuras más importantes del coliseo. En la lista de los miembros de la compañía, contratados para 1727, se mencionan, además de varios actores ya citados en años anteriores como Juan de Almodóvar (primer barba), Juana de Almodóvar (primera dama), Nicolasa de Campos (tercera dama) y don Cosme de Rivadeneira, ahora guardarropa, los siguientes:

"Eusebio Vela (primer galán), Alejandro Monzón (segundo galán), Juan Elías [González] (tercer galán), Matías Cardoso (sobresaliente), Clemente Figueredo (segundo barba), Juan Ponze, Antonio Joseph de Cárdenas, Juan Joseph [Gómez del Valle], Juan Francisco [Villavicencio], Nicolás de la Cueva -- (traspunte), Phelipa Sánchez (segunda dama) y Margarita de Campos (sobresaliente).

Cada actor estaba obligado a representar el papel que se le asignase, y a substituir sin protestar a los que estuvieran enfermos; los cantantes prometieron estar bien de voz y, sobre todo, causar buen efecto al principio de cada función; los actores convinieron en memorizar su papel, presentarse con trajes apropiados, y gesticular de acuerdo con el personaje representado. Todos se comprometieron a asistir puntualmente a ensayos y representaciones, y a pagar multas y sufrir el castigo señalado a las ausencias sin causa justificada. Prometieron todos, además, estar preparados para substituir a otros en casos de accidente, hacerlo de buen grado, y no salir de la ciudad durante la temporada ni cuando terminase, hasta que la nueva compañía estuviese formada" (55).

Sólo a principios de 1729 Vela quedó desligado del coliseo debido a que no se tomara en cuenta su postura y en cambio se aceptase aquella de Miguel Vidarte. Para formar la compañía se contrataron entre otros a Matías Cardoso (primer galán), Gabriel Frías (tercer galán), Juan de Almodóvar (primer barba), Joseph Cardoso (criado), Felipa Sánchez (primera dama) y el gracioso Ximénez. Pero esta compañía fracasó lastimosamente por lo cual para junio ya actuaba otra compañía, en la cual Eusebio Vela desempeñaba el papel de primer actor. Con todo, ha de haber habido algún disgusto entre Vela y Joseph Cárdenas, el nuevo administrador interino, empresario y aviador, quien había sugerido al virrey que sería conveniente traer dos cómicos españoles, uno sobresaliente o gracioso y el otro para que alternase con Vela, pues el 9 de agosto Pedro Osorio se cita como

"autor de comedias que se representan en el Coliseo de esta ciudad y arrendatario de la dicha finca" (56),

quien contrató para el resto de la temporada a María Guadalupe Xaramillo como -

graciosa, mientras que no se aprovecharon los servicios de Clemente Figueredo. En 1730 se volvió a tomar en cuenta la postura de Eusebio Vela, y se reforzó el personal de la compañía con los siguientes actores: Nicolás Indiaquez como segundo barba, Ignacio del Castillo "de por medio"; se separaron Juan Ponze, Joseph Cardoso y Catarina Rodríguez mientras que Figueredo reingresó a la compañía como primer barba. Unos cuantos días después Vela ofreció en un memorial, dirigido al virrey, contratar actores en Madrid y traerlos a México para mejorar el coliseo, pues le parecía haber agotado todos los recursos del país. Pidió en cambio se le concediese el arrendamiento del coliseo por 9 años, pero sólo se lo otorgó por 6, estipulándose a la vez que se trajesen

"dos hombres cómicos con la habilidad de danzar y con la de gracioso uno de ellos, como asimismo dos mujeres mozas, lo más que se pueda con las habilidades de danzar y cantar, y una que sea graciosa" (57).

Al año siguiente se agregaron a la compañía Alejandro Monzón como galán segundo, Antonia Blanco y Mariana Peñafiel; en 1732 se incluyeron Ignacio Saldivar como segundo barba y la viuda de José Vela, Nicolasa de Campos, como graciosa y en 1733 ingresaron tres miembros de la familia Xaramillo, Margarita, María Rosa y Xaviera y Francisco del Arco y Juan Bautista (Lebrós?) como graciosos agregados, estos últimos probablemente traídos de España.

En 1735 Francisco Diego de Assis y Villar, natural de San Angel, fué contratado para el puesto de segundo galán, un actor muy diestro en su arte, quien logró permanecer en el coliseo por cerca de 20 años. Además ha de haber sido muy virtuoso, pues según se dice, cuando murió a la edad de 45 años, el 27 de enero de 1753, el clero consintió que se sepultase en la iglesia del convento de San Bernardo. Su muerte fué muy lamentada y hacía gran falta en su compañía "por no proporcionarse sugeto para este ejercicio" (58).

En 1736 Vela logró, bajo de la promesa de importar otros actores españoles, que se le renovase el arrendamiento del coliseo por otros 9 años. Pero no pudo disfrutar de este arreglo, pues ya al año siguiente Antonio de la Serna como empresario se encargó de la compañía, pues aparentemente Vela ya no sentía las fuerzas necesarias para aceptar esta responsabilidad. El 19 de abril del mismo año Eusebio Vela murió en Veracruz. De acuerdo con su postrer deseo fué sepultado en el hábito de franciscano en la iglesia de San Francisco.

9.- Los sucesores de Eusebio Vela hasta 1750

La viuda de Vela, a la que se le reconoció el derecho de proseguir el trabajo de su esposo, administró el coliseo con ayuda de Antonio de la Serna, quien había sido uno de los más íntimos consocios de Vela. En los años siguientes sólo se reforzó la compañía por Ana María de Castro, admirada actriz cantante y bailarina, la que en 1741, en colaboración con su marido, Francisco de Hoyos, ofreció mejorar la renta del teatro, debido a lo cual Hoyos fué nombrado empresario por aquel año. Como el éxito de la temporada fué menor de lo esperado y quizás también porque a pesar de su gran triunfo personal Ana María de Castro dejó el ejercicio de las tablas, convertida por los sermones del padre don Matías Conchón, en 1742 Mariana Tecla y Antonio de la Serna nuevamente se encargaron del teatro.

Joseph Cárdenas, cuyo cargo de administrador se había establecido mientras tanto sobre bases más firmes, logró contratar a varios actores, músicos y bailarines, quienes comenzaron a llegar a fines de 1743 y se presentaron al inaugurarse la temporada de 1744. Entre ellos se menciona especialmente: a la familia Ordoñez, que consistía de "la notabilidad de Cádiz" Joseph Ordoñez, su esposa Isabel Gamarra y sus dos hijas Vicenta y Josefa (la que llegó a ser muy reputada primera dama) ~~como músicos y a la famosa actriz Petronila Ordoñez.~~

Según los actas de cabildo del 30 de octubre y 14 de diciembre de 1748 se remató

"el coliseo en Josepha Ordóñez, cómica, muger de Gregorio Panseco, bajo la calidad de no dar más aposentos que los de Su Exca. y el del señor Juez del Hospital"(59),

lo cual por supuesto no estuvo del agrado de los regidores, quienes se dispusieron a luchar por que se les devolviese "el cuarto que en dicho coliseo se les había quitado". Además aparentemente la siguiente nota también se refiere a la citada Josepha Ordóñez y a su marido, ambos cómicos de México:

"No habiendo bastado a contener sus escándalos y lujo, quantas providencias tomaron de acuerdo el Virrey y el Arzobispo, fué preciso desterrarla, y ponerla en un oncierro en la Puebla de los Angeles, a que se siguieron competencias entre la Audiençia y el Prelado, cuya colozza conducta, sobstenida por el Virrey, aprobó el Consejo, a petición del Fiscal. - A la vista de este grave informe, que el Consejo hizo suyo, el Rey prohibió el paso de los actores (españoles) contratados en esa circunstancia"(60).

En el siglo XVIII sólo me resta mencionar como autor probable en la Puebla a Juan de Soto, quien presentó el 29 de mayo de 1732 (61) un pedimiento para que se le concediese licencia para representar comedias, la que le fué negada por el cabildo de Puebla sin mencionar la razón del porqué se le rechazaba, y del primer capítulo ya se desprendió que Francisco Javier de Salazar sí realmente desempeñó el papel de autor en la Puebla desde 1741-1758.

10.- Los Músicos

Como vimos, de los actores en general se sabe sumamente poco. Conocemos sus nombres, pero nada mas. En la mayoría de los casos ignoramos de dónde eran, por qué razón habían llegado a la Nueva España, aproximadamente hasta 1700 ni siquiera sabemos, qué papeles desempeñaban en las comedias. De otros en cambio se sabe, que sólo fueron músicos. Antonio López (Regalón), acusado en 1595 ante el Santo Oficio de seguir la ley de Moisés, declaró personalmente así como también lo afirmaron sus testigos, que "tañía y cantaba en las comedias"(62). Era natural de Sevilla, de edad de 26 años poco más o menos y hacía 14 años que había llegado a la Nueva España.

En 1581 Diego o Bartolomé Risueño afirmó ser

"natural de la villa de Talavera de la rreyna en el reyno de Toledo, vecino de esta ciudad, mussico, que da lición de tañer, de edad de 40 años poco más o menos"(63),

a quien en 1598 - nuevamente ante el Santo Oficio - describieron sus testigos como "gran músico de arpa y viguela". Otros dos compañeros de oficio, es decir músicos, ya fuesen de tecla, arpa o vihuela, declararon en su proceso. Se apellidaban Martín de Núñez, de 58 años de edad y Juan Bautista de Torres, natural de Toledo, de 55 años de edad. No declararon expresamente ser autores o actores, pero ya que entonces existía un tertro en la capital y para las representaciones dramáticas se necesitaban músicos, es verosímil que con su arte hubiesen contribuido al lucimiento de las funciones.

Por otra parte, la música ejecutada durante las procesiones estaba a cargo de los ministriles, de suerte que no es imposible que también ellos colaboraron con los actores para que las representaciones fuesen más gratas. En

el período comprendido de 1615 a 1617 me saltaron a la vista los nombres de Juan Maldonado, Juan Ximenes, Diego de Matos y Francisco Quesada, los últimos tres violeros, quienes quizá trabajaron en el teatro.

Como primeros músicos, que con seguridad prestaron sus servicios en el coliseo capitalino puedo citar a Joseph de Cozar y a Gerónimo de Pizero o Pizino, mencionados por Diego Florencio de Alday en las razones juradas de 1708 y 1710. En ambas memorias también se cita a Antonio el arpista y al clarinero, sin dar sus nombres completos. En la lista de colaboradores de Eusebio Vela, fechada en 1727, se vuelve a mencionar a Gerónimo Pizero, pero además al músico director Dr. Ricardo de la Main y a las cantantes Josefa Trejo y Francisca de Rivera. Dos años más tarde Pizero y la cantante Catarina Rodríguez forman parte de la compañía bajo las órdenes de Miguel Vidarte, y Pedro de Osorio vuelve a incorporar a Francisca de Rivera a la compañía como "primera música en el coliseo." Vela en 1730 contrata a Francisca Xaviera Xaramillo como graciosa o música y a Ignacio de Saldivar como músico y al año siguiente Pizero avanza a ser compositor de música y Catarina Vergara entra como cantante. Joseph Rosales asume el cargo de músico director en 1732. Como primera cantante y bailarina de renombre tengo que citar a Ana María de Castro, que

"tenía un gran caudal de exquisita ropa, vestía con gusto y fué aclamada de todo el público por su viveza en representar, lo bien sentido del verso, la consonancia de sus palabras, la retórica y viveza de sus acciones y la dulzura y armonía de su voz en lo que cantaba" (64),

según consta del elogio de don Francisco de Chavarri en consulta con el virrey.

Los músicos que debieron su ingreso al coliseo mexicano a las gestiones del administrador Joseph Cárdenas fueron Juan Bautista Arestin, francés, sobresaliente en violín y violón, empero también tocaba flauta, trompa y oboe; Andrés y Gaspar Espinosa, que tocaban ambos violín, flauta traversa, trompa de caccia y oboe; Ignacio Jerusalén, natural de la ciudad de Leche en el reino de Nápoles, compositor, que llegó a ser maestro de capilla de la Catedral; José Pisoni del ducado de Milán, sobresaliente en violín y trompa de caccia, pero además tocador de flauta y oboe; Benito Andrés Preibus del Puerto de Santa María, que también dominaba los mismos instrumentos que los demás; Juan Gregorio Panseco, milanés, músico de los batallones de marina y profesor de violín, violón, y flauta traversa y finalmente Francisco Rueda del teatro de Barcelona, sobresaliente en violín y trompa de caccia, además de que también sabía tocar flauta y oboe, esposo de la habilísima cantarina Petronila Ordóñez, que se acompañaba grandemente a sí misma con violín y guitarra.

11.- Los Bailarines

En un principio, los números musicales y las danzas ejecutadas durante las fiestas populares generalmente estaban a cargo de los indios. Ya en el acta del 21 de abril de 1600 el regidor Gaspar de Valdes votó

"que cada día ouiese villancicos y mande venir los yndios de Zumpaguacan y les mande traer bigüelas de arco y que hiciesen danzas todos los días y que desde la mañana hasta la noche los ocho días estuviesen tañendo sus bigüelas y cantando...y mandó traer todos los yndios de los alrededores, músicos, hasta los de huejotingo" (65).

El 5 de abril de 1604 los comisarios para las fiestas del Corpus rogaron el virrey fuese servido de

"mandar que los yndios y músicos que suelen venir para la dicha fiesta y su ochavario con sus ynvenciones vengan a esta ciudad" (66),

y el 17 de marzo de 1608 se votó expresamente en el Cabildo, que las

"danzas e ynbenciones de fuego, música continuada todo el octavario...(estuviese a cargo) de los yndios de Malinalco y Aculma"(67).

Creo que estas "ynbenciones" se referían a los bailes; pero no sólo se ejecutaban bailes indígenas. El 14 de mayo de 1601 el regidor

"Francisco de Trejo dixo que así mismo para la dicha fiesta... toda su octava, cada día de por sí tiene concertado con FLORIAN DE BARGAS, maestro de danzas, ssaque un carro con danças y muchas cossas de pólvora y música como esta por la escriptura"(68).

Este convenio se amplió quince días después para que el mismo Florian de Bargas sacara "otra danza de doce hombres más" para darle más realce a la fiesta titular.

Aun hubo otros bailarines. Un tal Melchor de los Reyes Palacios, a fines del siglo XVI

"pasó en compañía de su hijo a Méjico, y hacia 1605 ambos viajaron al Perú. Se distinguieron sobre todo como bailarines en los entremeses" y

"Jusepe de Aspillá, natural de la ciudad de México, hijo legítimo de Diego de los Ríos y de María de Aspillá"(69),

actuó igualmente en el Perú y México. No creo, que hayan sido los únicos maestros de baile en la Nueva España, pero quizás los mejores en sus estilos respectivos, ya que en los otros años el Cabildo se conformó con los bailes indígenas para dar mayor lucimiento a la fiesta del Corpus.

Del 7 de junio de 1652 v.gr. data la petición de

"Gregorio García y Alfonso de Pineda maestros de danza, quienes dixeron que como constaba a la Ciudad (de Puebla) habían acudido a la celebración de las fiestas del Santísimo Sacramento así el día de Corpus como el domingo y -- jueves siguientes de sus procesiones, haciendo todos los días saraos en la Iglesia, estando presente la Ciudad, en que había tenido mucha costa por ser ONCE personas "(70),

por lo cual piden ayuda de gastos, y en 1698 don Francisco de Manrique Alemán -- afirma

"que habiendo presentado sus cuentas del tiempo que ejerció el cargo de mayordomo de propios, reconociendo sus papeles, halló en la del año de 97 se le quedó de dar en data 50 pesos que pagó a Antón de Luna, maestro de danza"(71).

En 1730 Eusebio Vela contrató para el coliseo de México a Juan de Castro y sus cuatro hijos como bailarines y más tarde se cita como bailarina y cantante a la mentada Ana María de Castro. También el músico José Pisoni, miembro del coliseo en 1744, fué a la vez maestro de danza.

12.- Actores que estuvieron en la Nueva España, sin que aquí haya quedado rastro de ellos

Los siguientes actores o empresarios estuvieron en la Nueva España, -- según los informes del Perú, pero aquí no pude hallar datos acerca de ellos. Se afirma v.gr. que Alfonso de Avila, maestro pedrero, natural de Lisboa, y su esposa María del Castillo, natural de la Frontera, llegaron a la ciudad

de México a fines del siglo XVI,

"se apercibieron del crecido aprovechamiento que se podía obtener de la administración de locales para espectáculos histriónicos. En 1601 se embarcaron hacia el Perú, y desde entonces la existencia de esta pareja está íntimamente vinculada con la evolución del arte dramático limeño" (72),

por haber estado encargada de la administración de los locales teatrales por más de 20 años. Parece que Alonso de Avila tampoco estuvo del todo ajeno al oficio de actor en México, ya que de Juan Aguado se dice que

"representó en México hacia 1596 a las órdenes de Alonso de Avila" (73).

Aunque se diga de Bartolomé Suárez, que en 1603, habiendo estado en el Perú

"se embarcó para seguir actuando de cómico en la Nueva España" (74),

no ha de haber llegado o no fué actor insigne, pues en México no encontré dato que lo mencionara. En el mismo caso estoy respecto a Pablo o Pablito Crespillo de Ovalle, panameño, nacido en 1595, quien por tener dificultades matrimoniales con Juana de Escobar, en 1632 extendió una escritura en el Perú

"en la cual consta que se encontraba de partida para la Nueva España, de donde lo había mandado llamar su primo hermano, Cosme Galván de Lerma" (75).

Un grupo de actores famosos pasó por la capital de la Nueva España hacia 1608, encabezado por Juan Bautista de Villalobos, natural de Sevilla, donde nació hacia 1566,

"en 1588 integraba en Valencia la compañía de Rodrigo Osorio y luego se afilió, en 1595, a la compañía de Gaspar de Porres para trabajar en Madrid. Hacia 1594 había estado en Toledo con Lope de Vega y en Madrid depuso el 22 de abril de 1595 en el juicio que contra éste se siguió por las injurias contra el comediante Velázquez y su mujer" (76).

Villalobos disfrutaba de gran renombre en la Península española. Salió de España después de 1607 y actuó en México hasta 1613, de paso para el Perú. Llegó allí con una excelente compañía, formada de actores y actrices

"su esposa Beatriz Rodríguez, sus hijos Juan, Catalina y Gabriela de Villalobos, su yerno, el lisbonense Manuel de Rivera, casado con la última, Diego Bernardo de Quirós, Damian de Moya, Francisco de Vega y el mexicano Jusepe de Aspilla, que era a la vez actor y bailarín" (77).

¿A cuáles de estos actores trajo de la Península y cuáles se le unieron en suelo mexicano? Sólo es evidente, que Jusepe de Aspilla se incorporó a su grupo en México, ya que era mexicano, pero de los demás no puedo decir nada, sino que Gabriela de Villalobos y Manuel de Ribera contrajeron matrimonio en la Nueva España.

Por 1633 oímos nuevamente de una actriz mexicana, llamada María de Valverde, quien trabajó en Lima. Era hija legítima de Francisco de Valverde y de Isabel de Chaves.

C) Licencias requeridas para poder representar

Es raro, que no haya podido encontrar en México un solo dato acerca de estos actores, ya que los empresarios tenían que disponer de una licencia

del virrey, tanto para representar en la capital como en cualquier otra ciudad o para ausentarse de ella. Recuérdanse a este respecto las dificultades que tuvo Marco Antonio Ferrer, cuando quiso ausentarse del país sin disponer de tal licencia; los gastos que le sobrevinieron a Gonzalo de Riancho en 1618, cuando había representado en la Puebla de los Angeles sin el permiso respectivo, el mandato que fué notificado por igual a Hernando Ramos, Anamaria de los Angeles y Juan de Sigüenza en 1639, de que no podían ausentarse de la capital sin permiso del virrey o la licencia, otorgada el 19 de junio de 1603 por el Conde de Monterrey expresamente a Antonio Rodríguez y Juan Corral, autores de comedias

"para poder rrepresentar en la ciudad de los Angeles con calidad que otro -- ninguno lo pudiese hazer... por tiempo de dos messes primeros siguientes -- que no conscientan ni den lugar a que rrepresente en ella otra compañía sino la de los sobredichos y declaro que ni antes ni después no lo a podido ni deue hazer otra ninguna dellas si no es teniendo licencia del virrey que -- sea especial para la ciudad o a lo menos general para qualquier parte deste rreino y sin que las dadas para esta de Mexico señaladamente valgan ni se -- entiendan para la dicha ciudad de los Angeles y el dicho alcalde mayor no -- admita licencias antiguas que se hayan dado a compañías que después de la -- licencia se hubieren disuelto y cesado en el exercicio no embargante que -- después se ayan buuelto a formar de las mismas personas porque así conuiene y que se guarde y cumpla sin exceder en manera alguna"(78).

Como se infiere de esta cédula, la gente del teatro en la Nueva España estaba so metida a las mismas peripecias que en España, y las compañías se formaban y di-- solvían con gran facilidad. Si la capital necesitaba actores, y éstos estaban en otra ciudad, igual que en la Península, los podía mandar traer. Después de las inundaciones en 1630 la ciudad pidió

"luego al señor corregidor recaudo para traer una compañía de rrepresentan-- tes donde estuviese pues no es justo que esté la ciudad sin entretenimien-- to"(79).

D) Apreciación del arte teatral

El hecho de que la Ciudad no quisiera carecer de esta diversión comprueba que la estimaba bastante. Otro indicio, de que la apreciaba, son las joyas o -- premios que estableció para recompensar a los actores más diestros, los que llegó a distribuir en 1575, 1588, 1612 y 1622. Lo que sí extrañé fué el hecho de que el autor mismo, Gonzalo de Riancho, el 9 de julio de 1612 se sintió obligado a llamar la atención del Cabildo al hecho de que había representado sobremanera bien y que por consiguiente, en su opinión, merecía una joya

"para quel y los demás se animasen en lo que adelante se ofreciese"(80).

Después de un cambio de pareceres --a decir la verdad bastante extenso entre los regidores, pues varios opinaron que no podían disponer acerca de premios, antes de saber cuánto se había gastado en total en las dichas fiestas-- se votó, que el 13 de julio

"se le livren los cient pessos a Gonzalo de Rriancho que la mayor parte a -- acordado con que dé una fianza y se obligue que si en algún tiempo se le -- mandaren boluer a los rregidores los boluera luego al punto"(81).

Hoy en día temo que un actor o autor prescindiría de la honra de recibir un premio en efectivo en estas condiciones.

Empero, no fueron los españoles los únicos, quienes valoraban el arte de actuar. El padre Acosta ya había afirmado, que los actores indígenas -- nunca

se habló de actrices - eran

"muy aplaudidos, porque sabían desempeñar sus papeles con sumo ingenio" (82),

y en 1621 Fray Diego Muñoz, Comisario de Michoacán, al referirse a que los indios representaron el día de San Lucas un paso en la iglesia de Santa María de los Angeles de Tantitaro, durante el cual se escenificó una misa, expresó sus temores, que los indios espectadores no hubiesen podido hacer distinción entre la representación y una misa verdadera. ¿No es éste un signo suficiente para demostrar la perfección del arte logrado por los actores, ya fuesen indios, mestizos, criollos o españoles? pues cautivaban la fantasía del oyente en tal forma, que ya no distinguía la realidad de la ficción.

E) Crítica de los actores

A pesar de que el arte se valoraba, por supuesto también hubo opiniones adversas a los artistas. Juan Francisco Gemelli Carreri afirmó que los cómicos, criollos o indianos - pues los europeos lo tenían por deshonor representar públicamente - los que vió en el Coliseo del 7 de abril de 1697, representaban muy mal (83). Cítese a este respecto el memorial de Eusebio Vela, presentado al virrey, en que pide la autorización para traer actores españoles, debido a que

"la poca aplicación que los patricios (hombres y mujeres) tienen en este reino a este ejercicio"

según su opinión eran la causa de las deficiencias del coliseo. El juicio del Juez de Hospitales, Lic. don Francisco de Valenzuela Vanegas del 23 de marzo de 1711 tampoco fué del todo favorable para los artistas, pues refiriéndose a la compañía aseguró

"que como se compone de gente que sólo ella puede aplicarse a este ejercicio, cada día tienen diferencias y rencoros entre sí y no bastan providencias, amonestaciones ni apercibimientos; y aunque hacen escritura de asiento y compañía para la representación de año, con gran facilidad la quebrantan y no observan, y así que se cumpla para el siguiente quieren a su antojo los salarios que les parece y como en el mayordomo (Alday) no hallan resistencia, consiguen todo lo que pretenden o se salen sin el debido castigo, porque cuando el pobre acude a pedir el remedio, o se le han huído o él mismo intercede por ellos por la falta que le hacen, así por lo que va expresado como porque no hay otros que subrogar ni de quien valerse en esta ciudad -- que se ocupen en semejantes ejercicios... y es que con esta gente es necesario manifestar un poco de rigor y hacer con alguno un ejemplar para escarmiento de los demás, que así lo quise ejecutar con una mozuela (Gertrudis de Cervantes), que puse en las recogidas por desaogada con una dama comediante cassada de las que se han portado con algún sosiego (Antonio de Rivera), a no haber el Exmo. Sr. Duque de Alburquerque mandado echar fuera, que presumo tendría justos motivos que no he alcanzado y estaría más bien informado y a mí me faltarían a la verdad del hecho" (84).

De 1729 data la noticia apenadora para los actores de que en junio enfermó el apuntador y la sustitución de éste por una persona de menos experiencia puso de manifiesto, que ninguno de los actores sabía su papel, por lo cual el público se divirtió mucho al presenciar los apuros de los cómicos. Tampoco el memorial del mayordomo Cárdenas, presentado al virrey el mismo año, contiene datos halagadores para los actores pues expone que

"el principal obstáculo para el éxito de su administración, eran los actores mismos, por su ingratitude para el arrendatario y empresario en cuanto el --

contrato estuvo firmado, su indiferencia para preparar y llevar a cabo las representaciones, su general informalidad, su indisciplina y sus impertinentes exigencias"

y hace hincapié en que

"a pesar de todos sus esfuerzos, los actores en general se mostraban sobre todo desde hacía mes y medio, cada día más indiferentes más apáticos y más desagradecidos".

El mismo memorial en cambio contiene un juicio muy favorable para Eusebio Vela, pues afirma

"En faltando Eusebio Bela, o cayendo en una larga enfermedad, como puede suceder, no hay en esta ciudad, de quien poder echar mano que pueda llenar su hueco, y suplir la falta de su persona en este ministerio, y en este caso experimentará el ospital grave perjuicio"(85),

y oficialmente en el acta de cabildo del 9 de marzo de 1708 se alaban como "imponderables los regocijos" y "lo singular de las comedias", representadas en el Real Palacio al recibirse la noticias del nacimiento del príncipe Luis Felipe (86).

Sea como fuere, no creo que el actor en la Nueva España haya disfrutado de una posición social semejante a la del actor en Inglaterra. En primer lugar no ganaba tanto como un actor inglés. Recordémos que no sólo de Shakespeare, sino también de Henry Condell y de John Heminge, se sabe que fueron ciudadanos conspicuos, que vivían en casas propias y disponían de un cierto capital. Ante la ley se consideraban como caballeros y algunos de los actores más famosos, entre ellos Shakespeare, Augustine Philips, y Thomas Pope lograron adquirir títulos de nobleza. Si Gonzalo de Riancho, después de más de 20 años de trabajo, hubiese sido rico, no hubiese insistido tanto en 1623 en que la Ciudad, que le debía aún trescientos pesos de una representación en 1620, se los pagara. La forma

(1)- ACP.li.11 f.109 f.	(26)- ACP.lib.16 f.318 f.
(2)- A. Alonso: p.43	(27)- ACP.lib.18 f.97 v.
(3)- H.Leicht: p.436	(28)- AGN.Inquis. t.360 f.98
(4)- A. Alonso: p.36	(29)- ACP.lib.18 f.43 v.
(5)- MP.Abside p.221	(30)- ibid f.238 f.
(6)- E.G.Haro: p.8	(31)- Bol.AGN.t.XV No.1 p.116-120
(7)- R. Usigli: p.45	(32)- AGN. Hist. t.467 f.158
(8)- ACP.lib.12 f.349 f.	(33)- ACP.lib.18 f.176 f. y 178 f.
(9)- J.R. G.: Teatro p.108	(34)- ACP.lib.20 f.164.
(10)- ACM.lib.19 p.78-9	(35)- ACP.lib.23 f.278 f-v.
(11)- ACM.lib.14 p.256	(36)- ibid.f.444 f-v.
(12)- ACM.lib.13 p.318	(37)- Bol.AGN.t.XV No.1 p.129-133
(13)- ACM.lib.14 p.239	(38)- ACP.lib.27 f.178 v.,179 f.
(14)- ibid p.258	(39)- ibid.f.475 v.,476 f.
(15)- JTR. p.39	(40)- ACP.lib.28 f.43 v.
(16)- G.Lohmann V.p.115	(41)- Olavarría y F. p.20
(17)- ACP.lib.13 f.73v.	(42)- Bol.AGN.t.XV No.1 p.135-138
(18)- AGN.Gral/ Parte t.VI f.280	(43)- AGN.Civil t.68 f.119
(19)- G.Lohmann V.p.115	(44)- ibid f. 302
(20)- ACP. lib. 13 f.303f.	(45)- ibid f.15
(21)- Bol. AGN.t.XV No.1 p.114	(46)- ibid.f.309 f.
(22)- ACM.lib.21 p.190	(47)- ibid f.221.
(23)- ACM.lib.24 p.327	(48)- ibid f.223.
(24)- ACM.lib.32.p.301	(49)- ibid f.224
(25)- ACP.lib.17 f.52 v.	(50)- ibid f.225

en que se habla de los "farzantes" en las actas de cabildo demuestra cierto me--
nosprecio, y si se considera, que aun un siglo después don Francisco Blanco y --
Arenas siguió una causa criminal contra Eusebio Bela, comediante de oficio, por
haberle injuriado, porque éste suponía llamarse (siendo cómico) el señor DON EU-
SEBIO BELA, y si aun en el siglo XIX una madre se pudo oponer a que su hija casa
da, conocida por el nombre de Dolores Iglesias, entrase a cantar en el coliseo

"por entorpecer la carrera eclesiástica de su hermano don Jacobo Dayo" (87),

creo poder afirmar, que la posición social de los cómicos en la Nueva España no
era tan brillante como hoy en día y económicamente los actores no tenían más cré
dito que el de sus fiadores.

- - - - -

(51)- ibid f.210 v.	(70)- AMP.lib.23 f.204 f-v.
(52)- ibid f.214 f.	(71)- ACM.lib.38 f.32
(53)- ibid f.302-305	(72)- G.Lohmann V.p.88-89
(54)- ibid f.313-14	(73)- ibid p.610
(55)- JRS-FM p.X-XI	(74)- ibid p.619-620
(56)- ibid p. XIV	(75)- ibid p.612
(57)- ibid p. XV	(76)- ibid p.620-21
(58)- R.Usigli: p.62	(77)- ibid p.127
(59)- ACM.lib.73 f.54	(78)- Bol.AGN.t.XV No.1 p.114-115
(60)- JTR.p.41	(79)- ACM.lib.27 p.231
(61)- ACP.lib. 42 f.373v y 375 v.	(80)- ACM.lib.18 p.381
(62)- AGN. Inquis. t.15 Exp.2 LRP	(81)- ACM.lib.18 p.391
(63)- AGN. Inquis. t.186 Exp.4	(82)- Olvarria y F.p.22
(64)- R. Usigli: p.60	(83)- F.G. Carreri p.85
(65)- ACM.lib.14 p.102	(84)- AGN.Civil t.68 Exp.3 f.278v-285f.
(66)- ACM.lib.15 p.331	(85)- JRS y FM p.XIII
(67)- ACM.lib.17 p.182-3	(86)- ACM.lib.43-47 p.106
(68)- ACM.lib.14 p.258 y 264	(87)- AGN.Hist. t.471 ult.Exp.
(69)- G. Lohmann V.p.617 y 611	

V.- El aspecto pecuniario de la vida del actor

Como ya sabemos, en el siglo XVI y principios del XVII, las principales representaciones, llevadas al cabo por actores, ya fuesen profesionales o aficionados, se efectuaban en ocasión de las mayores solemnidades, tanto religiosas como civiles: en las fiestas del Corpus, de la Octava, en la de San Hipólito o bien en los recibimientos de los virreyes, etc. Vimos igualmente, que los dramas se solían representar sobre tablados contruidos ex profeso en las plazas públicas. Es obvio por tanto, que el pueblo asistía a ellos sin tener que pagar algo por esta diversión. Cabe preguntar pues: ¿Quién sufragaba entonces los gastos?, porque los comediantes no eran gente rica, que pudiese ofrecer su arte sin retribución. Un mandato del rey, destinado al virrey y transcrito por éste con fecha del 17 de junio de 1586 al cabildo de Puebla, nos informa a este respecto:

"Don Alvaro Manrique de Cuñiga, Marqués de Villamanrique, virrey lugarteniente de Su Magt. y su governador y capp. general de esta Nueva España y presidente de la Audiencia y Chancillería Real que en ella reside. Por quanto por parte del Cabildo Justicia y Regimiento de la Ciudad de los Angeles me ha sido hecha relacion que antiguamente se celebraba en la dicha ciudad la fiesta del Santísimo Sacramento con mucha solemnidad con carros y danzas y otras cosas de mucho ornato y regocijo como se requería en semejante día y por descuydo que en ella auia auido se auia dejado caer de tal manera que no se hacia lo que se deuía a semejante fiesta y por estar pobre la dicha ciudad no podia acudir a la solenidad que conbenia hacerse y por esta caussa los oficiales tauerneros y obrajeros y otros contrebuyan para el ornato de la dicha fiesta con vna cantidad moderada y agora se querian sustraer de ella y se me pidio los mandasse dar licencia para que les pudiesen rrepartir y cobrar de ellos lo que con el dicho efecto se gastase y por mi visto attento que por esta Real Audiencia por auto de rrevista esta mandado que en esta ciudad de Mexico se rreparta y cobre de los oficiales de officios de çapateros, herreros, cerrajeros, carpinteros, en talladores, tundidores, çurradores, cortidores, silleros, guarnicioneros, odreros y otros no metiendo en ellos sederos y sastres la mitad de los gastos que se hacen en las fiestas dichas y la otra mitad que se pague de los propios de esta dicha ciudad y esto se guarda y executa por la presente --mando que el Cabildo, Justicia y Regimiento de la dicha ciudad de los Angeles en cada un año acuerde lo que sea de hacer en la dicha fiesta del Corpus Xpi y acordado lo que en ella se gastare se pague la mitad de los propios de la dicha ciudad y la otra mitad se rreparte entre dichos oficiales por la orden que les pareciere y se cobre de ellos lo que a cada uno se le repartiere según y como conforme al dicho auto como queda referido --se hace en esta ciudad lo cual se haga y guarde y cumpla hasta tanto que --por su Mag. o por mi en su Real nombre otra cosa se provea y mande. Fecho en Mexico a 17 de junio de 1586"(1)

A) Los ingresos de los actores, de acuerdo con su fama y arte, en la Puebla de los Angeles

1)- a fines del siglo XVI y principios del XVII

Considerando lo antecedente, no extraña que el 31 de mayo de 1585 el cabildo de Puebla de los Angeles acordó, que la comedia del Corpus la hiciese

"Diego Lozano en 150 pesos, la mitad de los cuales los dé y pague el mayordomo de esta ciudad de los propios de ella y se le dé libramiento y la otra mitad se reparta entre los oficiales taverneros e panaderos conforme al -- mandamiento de México" (2).

La misma disposición se repitió en los dos años siguientes, habiendo cambiado -- un poco el tenor. El 25 de mayo de 1590 se dispuso que a

"Diego Diaz, autor de comedia... el mayordomo de la ciudad de los propios -- e rrentas de ella le dé... 137 pesos e cuatro tomines de oro común, por la mitad de 275 pesos de dicho oro común en que concertó la comedia que a de hacer para la fiesta de corpus Criste de este año que la dicha mitad perte -- nece a pagar esta dicha ciudad...atento a que la otra mitad... la han de -- pagar los oficiales de ella conforme al mandamiento del virrey que fue de esta Nueva España" (3).

Como esta condición no se volvió a mencionar, es evidente, que ya no se cumplió, sino que, al igual que en la capital, el gasto íntegro de las comedias estuvo -- a cargo de los propios de la ciudad. Por tanto los regidores, encargados de la fiesta, tuvieron que concertar el precio de las representaciones con los come-- diantes. Casi siempre se trataba de dos comedias, de las cuales la principal se representaba el día de Corpus Cristi y la segunda el día de la Octava, a no ser que a la vez se concertase la comedia para la fiesta de San Hipólito. El precio por supuesto dependía en primer lugar de la ciudad, donde se representaba, pues generalmente la capital pagaba mejor que pongamos por caso la ciudad de Puebla. En segundo lugar influía la popularidad del actor en el precio, ya que no a to-- dos los comediantes les pagaban lo mismo, y por último se tomaba en cuenta, si los actores tenían que proveerse de ropajes nuevos, lo que solía acontecer, por -- que era menester que la fiesta del Santísimo Sacramento fuese lo más suntuosa -- posible. Los siguientes datos se refieren a la ciudad de Puebla de los Angeles. Como vimos, ésta contrató a Diego Lozano el 31 de marzo de 1588 para que hicie-- se una comedia por 150 pesos y a Diego Díaz el 25 de mayo de 1590, para que re-- presentase una comedia por 275 pesos. Pasados seis años, se acordó con "un au-- tor" para que hiciese

"la comedia con los entremeses y música por 450 pesos de oro común" (4).

El 8 de mayo de 1598 se concertó con el clérigo presbítero Rodrigo de Chavez, -- aunque no era actor profesional, que haría una farsa en 300 pesos. A pesar de -- que Marco Antonio Ferrer ofreció el 26 de mayo del año siguiente, que el Cabil-- do escogiese una comedia de diez o doce, pues su repertorio era bastante amplio, de suerte que según mi teoría su retribución tendría que haber sido mayor por-- que era cómico de renombre, el cabildo no le pudo pagar más de 300 pesos, por-- que, cuando se ofreció para la representación, el contrato entre la ciudad y el clérigo Rodrigo de Chavez ya se había firmado. Con todo, el Cabildo prefirió en -- comendar la comedia al conocido actor Marco Antonio Ferrer, aunque tuviese que contentar al clérigo despreciado con cierta indemnización, por lo cual no se pu -- do aumentar el pago para Marco Antonio. Después de este desengaño, el clérigo -- presbítero se curó en salud, pues el 10 de mayo de 1600 quedó concertado, que haría la comedia

"con tres entremeses y música y danza y con los ropajes para las personas - que representasen que todo lo a de poner el dicho Rodrigo de Chaves a su - costa y por ello se le a de dar de los propios de la ciudad 250 pesos paga - dos luego de contado conforme a este parecer que no se pueda hacer nulo - el susodicho concierto" (5).

Es obvio que los regidores, comisarios de la fiesta, ya no le quisieron pagar - los 300 pesos, habiendo visto que por este precio podían conseguir actor famoso para las representaciones. El 5 de junio de 1601 la ciudad mandó llamar a otro actor profesional, Juan de Vera, y de buena gana le pagó 300 pesos por su come - dia. Cuando los conocidos actores Juan Corral y Alonso Velázquez se ofrecieron para la fiesta en 1602, les prometieron 500 pesos(6). En 1603 el Cabildo de Pue - bla tuvo la suerte de que los dos mejores actores, Riancho y Velázquez, solici - taran encargarse juntos de la fiesta. La ciudad se mostró agradecida y no esca - timó el pago, pues por una sola comedia les dió 650 pesos. Este pago espléndido volvió a seducir a Riancho, quien el 21 de mayo de 1604 se obligó, junto con -- Juan Corral, a representar la comedia, pero esta vez sólo

"por 500 pesos de oro común, que se les a de pagar la mitad luego y la - - otra mitad un día después del dicho día de Corpus Xpi" (7),

como se solía pagar a los actores citadinos. ¿Esta diferencia en el precio se - debería a la falta de Alonso Velázquez? Muy a mi pesar no pude aclarar este pun - to, pues en los años siguientes se confirmó que hubo comedia el día de Corpus - y hasta se mencionó que en 1611 los representantes fueron Alonso Velázquez y -- Marco Antonio, pero no se apuntó la cantidad, por la cual se obligaron a ofre - cer la obra. Por el monto del pago de 180 pesos a los comediantes que represen - taron en 1606 se puede deducir, que su labor no fué muy apreciada. En los vein - te años siguientes no logré encontrar mención de los pagos, pero el 22 de mayo de 1626

"se vieron y exsaminaron las comedias que tienen ofrecido haser Juan de -- Santiago y la parte de Juan de Sigüençã autores y los entremeses, danças, bayles y música para el día del Corpus Christi desde año y su octava y a - parecido ser buenos y buenos autores y que se pueden repressentar y sean - conuenido que la comedia del día de la fiesta principal la haga el dicho - Juan de Santiago y su compañía por dozientos y cincuenta pesos y la de la octava el dicho Juan de Sigüençã la suya por ducientos pesos... y se pague auiendo cumplido los dichos autores con su obligación" (8).

En 1649 Joan Ortiz se obligó a representar las comedias usuales por

"325 pesos que se le auian de pagar por setiembre de este año atento a que - los propios se hallauan al presente sin dineros y el suso dicho vino en -- ello" (9).

2) en la segunda mitad del siglo XVII

Aparentemente la calidad de los actores empeoró bastante y consecuen - temente también bajó el estipendio que el cabildo de Puebla daba de buena gana por las comedias. El 7 de junio de 1652 v.gr. los maestros de danza Gregorio -- García y Alfonso de Pineda dijeron que los

"166 pesos, que los señores comisarios les habían dado, los habían gastado en la costa del vestuario... y pidieron se les añadiese alguna cantidad -- más"

por lo cual la ciudad acordó se les diesen "otros 24 pesos" (10). Considérese -- que esta ayuda se tenía ~~que repartir~~ entre los once danzantes. Aunque sólo se -

tratara de danzantes que generalmente recibían un pago más bajo que los actores, la diferencia ahora ya no era tan marcada, pues el 7 de septiembre de 1654 Pedro de Santillán, autor de comedias afirmó que

"contraje con los señores comisarios general don Diego Orejón Osorio... y los regidores Alonso Díaz de Herrera y don Pedro de Olivares, Villaroel, comisarios de las fiestas de Corpus Cristi de este presente año tres comedias ... en 280 pesos" (11).

Empero, el estipendio aun siguió disminuyendo. El 30 de abril de 1666 la ciudad de Puebla acordó

"que si en la celebridad de la fiesta del Corpus se hubieren de hacer comedias, a disposición de los señores alcalde mayor y comisarios nombrados para dicha fiesta se paguen tan solo CIEN pesos" (12),

y en los años posteriores de 1668, 1671 y 1672 la compañía femenina ya se conformaba con obtener 50 pesos de ayuda de costa, y también el 17 de noviembre de 1673

"el señor capitán y regidor don Antonio Ignacio de Aguayo dixo que para el festejo de la venida del Exmo. Señor Duque de Beragua... la ciudad hordenó se hicieren dos comedias dos noches subsecuentes en las casas reales por lo cual con horden de su merced Matheo de la Mella, mayordomo de los propios y rentas dió CIEN pesos a Juan Ramírez para la paga de los comediantes" (13),

mientras que la ayuda de costa para los comediantes del 28 de mayo de 1675, ya que sólo se trataba de una comedia para el Corpus Cristi, únicamente montó a 50 pesos (14), cantidad idéntica que se pagó en 1686 a don Phelipe de Santoyo como ayuda de costo y vestido, pues se le encomendaba

"echar la loa a Su Excelencia en la máscara que esta ciudad le hara" (15).

B) Los ingresos de los actores en la capital

1) a fines del siglo XVI hasta mediados del XVII

Comparemos los datos que logré reunir acerca de las representaciones en la capital. En 1586 Alonso de Buenrostro obtuvo de la ciudad 450 pesos, correspondientes a la mitad del pago concertado por la fiesta de representaciones de Corpus Cristi. Cuando los jesuitas en 1590 mandaron representar una comedia para darle la bienvenida al Virrey don Luis de Velasco, quien asumía el poder, el Cabildo concedió una ayuda de costa de 400 pesos para la representación. En 1593 Luis Lagarto recibió mil pesos por los tres autos, y al año siguiente logró ganarse 1300 pesos por las fiestas del Corpus. En 1594 el Bachiller Arias de Villalobos ofreció escribir y probablemente representar tres comedias durante las fiestas del Corpus y San Hipólito por dos mil pesos, y el convenio quedó firmado. Al año siguiente el comediante Navijo sólo recibió 600 pesos por una comedia con tres entremeses, representada el día del Corpus, pago que también se le concedió a Andres Laris de Durango en 1597 y el 17 de mayo de 1596

"mandó la ciudad que declarando el señor comisario Gaspar Perez que son buenas las comedias de la fiesta del Corpus Christe se le libre a Pedro de Rriancho los 990 pesos de la comedia" (16).

Pero Riancho aparentemente sólo cedió en esta rebaja del precio para tener la oportunidad de representar en la capital de la Nueva España. Dos años más tarde ya era él quien imponía el precio. El 30 de marzo de 1598 los comisarios informa

ron a la ciudad que

"Rriancho comediante... les a mostrado las comedias que se an de represen--
tar para el día del Santisimo Sacramento y su octava las cuales parecen --
buenas y de mucha ostentación y demostración y pide por el trabajo de haze
llas y vestuario y componellos de terciopelo de Castilla y telas de oro y
lo demás necesario dos mill pessos y que auendosi bencilado mucho con el
y llegadole a dar mil y quinientos pessos se rresume en no hazellas menos
de los dos mill pessos" (17).

Parece que éste sólo fué un medio para obligar a la ciudad a que intercediese -
para que el virrey le concediese la licencia para representar libremente, como
se infiere del acta de cabildo del 6 de abril del mismo año, del tenor siguiente:

"este día se vido la obligacion que hizo Gonzalo de Rriancho de hazer la co
media los años pasados la cual dize que hara las representaciones por 990
pessos con que se le dé licencia para poder representar libremente y por -
que hasta agora la ciudad no ha sacado la dicha licencia y conviene que se
haga la dicha fiesta luego para el dia de Corpus Cristi y su octava y podria
ser por el tiempo tan breve no se pudiese en el sacar la dicha licencia por
tanto no derogando la dicha ciudad la dicha escritura que en su favor tie-
ne otorgada el dicho Gonzalo de Rriancho antes dejándole en su fuerza y ri
gor para usar de ella siempre que le pareciere convenga acordó que los se-
ñores comisarios concierten con el dicho Gonzalo de Rriancho la dicha come
dia por el menos precio que pudieran y no pudiendo ser menos sea por los -
dichos dos mill pessos que pide con que si antes que haga la dicha fiesta
se le dicra la dicha licencia conforme a la dicha escritura no puede llevar
por la dicha fiesta mas de los dichos 990 pessos por lo que está obligado -
hacerla" (18).

Aunque esta maniobra no tuvo del todo el resultado deseado, Rrianchó sí logró ob
tener una licencia, aunque fuese por medio año, de suerte que se vió obligado a
rebajar el precio de 2000 a 1500 pesos. En 1599 Rrianchó trató de seguir los pa-
sos de Villalobos. En el acta de cabildo del 10 de mayo se asentó que Rrianchó -
sólo quería hacer la comedia

"por precio de dos mill pesos de oro común que se le han de pagar adelanta-
dos por los cuales hará las dichas comedias y las que mas se ofreciere por
año a la ciudad porque lo mismo tiene de costa y gasto en sola la farça --
del dia de Corpus que en todas las demas aunque sean muchas y que la ciudad
tiene esto por precio muy caro deja a su elecion que vista las figuras del
día de Corpus Xripite y pague los salarios a los representantes de la rro-
pa y por los precios que se obligara a hazer por la memoria que dara que -
ara las dichas fiestas de balde y dara 500 pessos en rreales de contado a
esta ciudad quedandose como se suele quedar con el vestuario que se hiziere".

Pero como la ciudad tenía deudas y no veía la posibilidad de conseguir el dine-
ro necesario para estas comedias se conformó con pasárselas sin ellas y propuso
al virrey se siguiese la costumbre de antaño de

"hazer que los officios salgan por su orden a acompañar al Santísimo Sacra-
mento y los yndios representen cada uno su officio en carros y danças como
lo acostumbraban hazer lo cual parecia muy bien y el Santísimo Sacramento
yua muy acompañada y se podra hazer sin costa con solo mandarlo a los yn--
terpretes" (19).

Desde 1600 en adelante casi se puede decir que con toda regularidad la ciudad,
cuyos "propios" siempre estaban embargados, se vió en grandes dificultades, por
que no sabía de dónde sacar el dinero para pagar las comedias. En estos casos -

el cabildo solía acudir al virrey para que le hiciese merced de cierta suma, -- aunque la tuviese que conseguir prestada de la población y hasta a rédito. Esta situación la comprueba el acta del 17 de mayo de 1599, en que la Ciudad envió a dos regidores

"vayan a hablar al señor visorrey y le signifiquen la necesidad de esta ciudad y las deudas que tiene respeto de lo cual por este año no puede acudir a que se haga comedia del día de la fiesta y octava del santísimo sacramento pues habiendo hecho diligencias los comisarios con los comediantes no quieren hacerla menos de dos mill pessos" (20).

El virrey resolvió este problema, concediendo a la ciudad

"licencia para tomar a censo catorce mill pessos de la persona o personas que quisieren para les dar e pagar en cada un año por sus tercios mill pessos del dicho oro los cuales puedan imponer e cargar ympongan e carguen sobre todas las propiedades que esta ciudad tiene y especial y señaladamente sobre toda la porcion de casas y tiendas que tiene en esta quadra de las cassas del cabildo que son diez" (21).

Que ésto no fué un alivio radical, es claro, porque en los años siguientes la ciudad se vió repetidas veces frente al mismo problema. En 1600 el cabildo regateó con los comediantes hasta que éstos se obligaron a hacer las dos comedias por 1800 pesos. El 11 de mayo de 1601 gracias a la diplomacia del regidor don Francisco de Trejo, se logró unir de conformidad a las dos compañías, a pesar de que eran los mejores comediantes

"a hacer las dos fiestas por precio de dos mill pessos conforme a la escritura" (22),

pero aun no se habían calculado las danzas, las cuales prometió sacar Florian de Bargas por otros trescientos pesos. En 1602 la ciudad rebajó aun más el precio en sólo 1600 pessos por dos comedias con sus pasos y entremeses, ya que no eran Riancho y su compañía los representantes, sino Marco Antonio. La lucha que sostuvo Marco Antonio con el cabildo por que le pagase el precio acostumbrado de dos mil pesos se desprende de los actas de cabildo del 20 respectivamente 21 de mayo del año referido, pero finalmente el actor se tuvo que declarar vencido; ya que la ciudad informó al virrey

"del estado que al presente tiene la dicha fiesta y lo que piden los comediantes por la comedia que an de haçer y como ymposibilitan el haçer comedia que pueda paesser por ser como son pocos"

y al día siguiente dispuso

"quel señor corregidor buelva y de parte desta ciudad represente lo mismo al señor visorrey y para que si fuese posible llamando a los comediantes, Marco Antonio o por tercera persona les dé a entender que se terná por deserbido de que no acudan a haçer las representaciones contentandose con la paga que fuere justa" (23).

Que estos precios excesivos aparentemente sólo se debían al gasto ocasionado por el vestuario, que para la fiesta del Santísimo Sacramento tenía que ser completamente nuevo, parece indicarlo el hecho que el mismo Alonso de Velázquez con su gente se conformó con el pago de 112 pesos por dos comedias, las cuales representó ante los Marqueses de Montesclaros en noviembre de 1603. El acta de cabildo del 6 de mayo de 1605 es de interés especial, porque fué una de las pocas veces, que los regidores parecen haber sido razonables y opinaron, que no se debería escatimar el ~~gasto~~ Las regidores, comisionados con

el arreglo de la fiesta del Corpus informaron que las

"comedias que se han de acer dia y octava abiendo conferido con los actores dellas el prescio se binyeron a rresumyr abiendolo pedido muy exesivo en - que los harian por cantidad de mil novecientos pessos como el año pasado, los dichos comyssarios sin rresumir nada con los autores les dixerón que - entendian que la ciudad no les daria mas de mill ochocientos pesos... y -- abiendo esta ciudad cometido este negocio a dos caballeros regidores no ay que topar en el precio sino dexarselo para que como se cree del cuydado -- con que tratan las cosas de la ciudad y el mayor aprovechamiento y ahorro della para que lo adelgassen lo mas que pudieren tenyendo concideracion a - que la obra sea buena y lucida aunque queste algo mas de lo que costara si no ubiera de ser tal y que se les de amplya comicion para executar todo lo que conbenga al ornato desta fiesta sin tener obligacion de bolber mas a -- dar quenta a este cabildo" (24).

El costo de la representación, como vimos, en unos cuantos años se había eleva- do considerablemente, pues en 1590 la comedia valía 400 pesos mientras que en - 1605 ya tenía un valor aproximado de 900 a mil pesos. Esta observación disgustó bastante a los regidores. El 17 de marzo de 1608 se votó sobre si habría come-- dia o nó. El Procurador alegó

"que la ciudad está pobrá para gastar, como parece haber sido costumbre, al pie de cinco mill pesos... El señor Pedro Nuñez de Prado (regidor) dixo que atento a la necesidad rreferida en su propusicion que la ciudad tiene por el señor Joan de Torres Loranca comysario nonbrado se trate con los rrepre sentantes que agan vna comedia para el dia del Santisimo Sacramento dando- les quinientos pesos a pocos años que por dos comedias no se daban sino -- ochocientos y no queriendola hacer la ciudad aga que aya danzas que adornen la fiesta y se escusse la comedia que llevan por ellas mas de dos mill pe- sos y ducientos... El señor don Francisco de Bribiesca dixo questa ciudad ... no tiene dos mill y quinientos pesos para dar a farzantes que la fies- ta que se pueda hacer su boto y parecer es que sean danzas e ynbenciones - de fuego musica continuada todo el octavario... y questa cantidad desde -- gasto no pase de quinientos pesos" (25).

Esta actitud de estira y afloja aun seguía entre el Cabildo y los comediantes, cuando Gonzalo de Riancho se quejó que sólo le ofrecían quinientos pesos por las dos comedias, mientras que a él le costarían más de 1500 pesos. Pero la ciudad fué comprensiva, y concedió para el gasto del vestuario otros cien pesos para - cada compañía, ya que eran dos las que cooperaban. Como la ciudad seguía escati mando el pago, Riancho se vió obligado a ofrecerse a hacer las dos comedias en 1619 por sólo 500 pesos. Claro está, que advirtió desde un principio

"que no podra con la suntuosidad que otras veces por el corto dinero" (26),

ya que se sabía, que por lo menos serían menester 1800 pesos para una fiesta -- suntuosa. Pero los años de prueba para los actores fueron 1620 y 1621. Como por la fiesta del Corpus se había gastado en total 3500 pesos, el regidor Don Juan de Torres Loranza, diputado de rentas y propios, proponiendo al Virrey que se - reformase el gasto, alegó que

"a los autores de comedias se les da 1600 pesos por las dos representacio-- nes y otras veces mas cantidad en esto puede V. Sria. ordenar que las repre sentaciones las hagan de aqui adelante ambas comedias una compañía sola la que los comisarios jugaren por mejor y se les den mil pesos por ambas in- clusive en ellas las apariencias cantidad suficiente para despues hecho el gasto de vestidos sobrarles para el trabajo bastante cantidad y desto no - se puede exceder y sobran a Vuesa Señoria 600 pesos en esto. En quanto a -

las danzas unos años salen dos o tres ... y para esto se debe ordenar que haya dos continuas a las cuales solamente se les da quinientos pesos siendo muy buenas que este año por esta cantidad se han hecho" (27).

Pero esta disposición apenas iba a ser el comienzo. Al año siguiente se trató de rebajar más el gasto, ya que, según opinión del citado regidor

"parece que es exesiva la cantidad de 1600 pesos, que se les han dado a los autores de comedias y se pueden moderar a seiscientos pesos a un solo autor por ambas comedias" (28).

Es evidente, que los actores no pudieron ofrecer obras de calidad idéntica por 2000 pesos que por 600. El acta de cabildo del 2 de abril de 1622 dio a entender, que el resultado no fué del todo satisfactorio, pues dispuso nuevamente -- que

"en la fiesta del Santísimo Sacramento se gastase dos mil pesos solamente -- y que este año para hacerla con la ostentación que conviene y desencia a -- la autoridad que pide el caso no es pusible si no es añadiendo 350 pesos -- mas para ello y que el año pasado por estrechar este gasto se cayeron los tablados demas de que es la primera fiesta de su Exca. Señor Conde de Priego Virrey desta Nueva España ve en esta ciudad" (29).

La reducción del gasto aun se resentía en 1623, cuando los comisarios informaron el 19 de mayo que

"ha descaesido el lucimiento y ornato della (la fiesta del Corpus) a causa de haberse estrechado el gasto deseando que esta ciudad cumpla con toda -- ostentación en celebracion semejante con acuerdo del señor correjidor tienen dispuesto con grande acresentamiento de lo que otras veces se ha hecho y con menos costa lo siguiente que porque en la octava no se hacia festejo ninguno esta dispuesto se haga el día principal una comida(sic) en la parte ordinaria y el viernes en la iglesia un coloquio y el domingo intermedio en la calle otro y el martes otro y el jueves de la octaba otra comida(sic) que son cinco y que por ellas con bestiduras lo tienen concertado en 1350 pesos cuatro danzas en 560 pesos" (30),

y el pago de 1350 pesos por cinco representaciones, aunque fuesen en parte simples coloquios, no me parece excesivamente espléndido. En el transcurso del segundo y tercer decenio del siglo XVII el pago de las dos comedias del Corpus -- estuvo oscilando entre 2200 y 2500 pesos, pero hubo pocas representaciones a -- causa de las inundaciones y aun en 1644 no se había resuelto el problema, de -- dónde el Cabildo debería sacar el peculio necesario. Después de que se habían -- concertado las representaciones con los actores, los regidores se vieron obligados a informar a la ciudad, que

"no tiene efecto nada porque el mayordomo de propios dize no tiene dineros y que estan embargados los propios con que todo biene a cessar. Y por la ciudad visto acuerdo que los señores comisarios bean a los ynquilinos de la ciudad y les pidan acudan con la cantidad que deuen y suplan alguna para poder hazer la dicha fiesta que la ciudad se obliga del saneamiento y flete sacar a paz y a salvo y de la cantidad que cobraren den cartas de pago las cuales reciuva en quenta el mayordomo de propios como si fueran dadas por -- la ciudad para todo lo qual se le dio comision en forma" (31).

2) Los salarios anuales de los actores a fines del siglo XVII

No dispongo de datos exactos acerca de la primera compañía de comediantes, que actuaban en el coliseo y que ya recibían un salario fijo, por lo cual --

ya no dependían en grado tan exclusivo de las representaciones del día de Corpus Cristi, pues éstas antes les suministraban los medios de vida para el resto del año. La primera lista que contiene los salarios anuales de los actores capitalinos data del 12 de marzo de 1683. Según ella habían de recibir:

	<u>Pesos</u>
Matheo Jaramillo.....	400
Bartholomé Gómez.....	350 y pinta carteles
Antonio Pinto.....	400 y pinta carteles
Antonio Ventura.....	450
Juan de Dios de Aragón.....	300
Diego Sevilla.....	230
Juan Ferrete.....	230
Juan Hortis de Torres.....	200
Bernarda de Villegas.....	450
Joseph Corona y María de Celi, su mujer).....	550
Phelipa Jaramillo, esposa de Phe- lipe Fernández de Santillana).....	300
Mariana Jaramillo.....	225
Juan Gil de Espinosa (guardarropa).....	150 (32).

Ya que Bartholomé de la Cueva, el autor, no fué actor a la vez ni se le fijó salario, creo más bien que desempeñaba el cargo de empresario.

3) Los salarios anuales a principios del siglo XVIII

La siguiente lista ya data de la razón jurada de 1708, firmada por el mayordomo Diego Florencio de Alday, que estipula:

	<u>Pesos</u>
Gerónimo de Nava y Rosa Perez, su muger.....	750
Antonio de los Reyes y María Rascón, su muger.....	800
Joachín de los Reyes.....	400
Francisco Muñoz, gracioso.....	400
Ramón de los Reyes.....	275
Juan de Almodobar, barba.....	350
Antonio Pinto.....	300
Francisco Rascón.....	250
Joseph de Cozar, músico.....	250
Francisco Hurtado de Mendoza.....	150
Juan Antonio de Castro.....	160
Francisco Sánchez de Ocampo, apuntador.....	450
Juan García y su hija María.....	450
Nicolás Pinto.....	250
Gertrudis de Zerbantes.....	500
Juana de Almodobar.....	200
Augustina de Leyba.....	150
Juan Phelipe Fernández, quien corre con la autoría.....	515
Gerónimo Pizero, maestro de música.....	160
Francisco Hortíz, guardarropa.....	150

pero además se tenía que erogar para

el maestro del arpas.....	102
de sacar las comedias.....	132
2p. cada comedia de superavi(t) a Gerónimo de Nava.....	274
lp. a Gertrudis de Zerbantes.....	137
a la dha Gertrudis 15 p. cada mes de la cassa en q. vibe.....	180
de la cassa del graziosso.....	36
de la cassa del músico Cozar.....	36

	<u>Pesos</u>
de la cassa del Apuntador.....	36
de la de Antonio de los Reyes.....	60
2p. a la guardia cada comedia.....	274
al clarinero 6 r. y otros días a 4 r(eales).....	75
a los hijos de los comicos los días de fiesta med Rl. pa. fruta	187
a sus Madres los días de trauajo 1 r. para alfileres.....	45
los carteles que se pintan para la plaza.....	100
los gastos ordinarios de papel, truenos, sangre, velas y otros	125
las tramoyas de ponerlas y a los que montan en ellas.....	250
del alquiler de ropa, cortinas y comedias y otro portero.....	300
	<u>9,259 Pesos</u>

Al año siguiente o no fueron tantos los actores o recibieron sueldos más bajos, pues la suma de los salarios sólo ascendió a 8.875 pesos. Ya en 1664 el autor - Jerónimo Ortiz había suplicado que no le cobrasen a él ni a su compañía de comediantes alquiler por las viviendas que ocupaban dentro del Hospital Real de los Indios, afirmando

"que es estilo muy corriente en la Ciudad de la Publa y la de Zacatecas, -- dar casa de valde a una compañía cuando va a representar, por el dueño de la casa de la comedia u hospital, por conocer el aumento que se le sigue -- por dicha representación" (33);

pero creo, que era llevar las cosas al extremo, pagarles las rentas a los cómicos, como lo hizo Alday. Dos años más tarde algunos actores aun habían logrado -- que se les subiese el sueldo, a otros en cambio se les redujo, pues entonces -- ganaban:

	<u>Pesos</u>
Nicolás de Tapia y Antonia Fernández de Rivera, su muger.....	875
Phelipe Pinto gana 500 p.y 50 p. para hechar comedias.....	550
Juan de Dios Pinto gana.....	230
Juan de Almodobar, barba, gana.....	375
Joseph de Cozar, cómico y músico.....	275
Antto. (a?) de Rivera.....	200
Nicolasa de Campos.....	200
Juan Garzía y su hija María.....	536
Francisco Muñoz, gracioso.....	400
Geronimo de Navas.....	500
Gertrudis de Zervantes.....	500
Nicolás Pinto.....	280
Antto. Pinto.....	300
Matheo Cruz.....	200
Manuela de Herrera.....	350
Michaela Chauira.....	200
Francisco Sanchez, apuntador.....	400
Gerónimo Pizero, músico.....	160
Francisco Hortis, guardarropa.....	150
Don Phelipe Fernandez, Autor.....	450

pero además, según la lista adjunta, correspondían a

Gastos y superavit que traen consigo las comedias:

Antonio el Arpista gana este año.....	102 4 r.
de sacas de comedias y papel para ellas.....	155
del superavi de Anta. 2p. cada comedia.....	268
del superavi de Genónimo, 2 p. cada comedia.....	268
del superavi de Felipe Pinto, 1 p. cada comedia.....	134
del de Gertrudis, 1 p. cada comedia.....	134

	<u>Pesos</u>
de la casa en que vive Gertrudis.....	150
de la cada en que vibró Antonia.....	150
de la del Gracioso.....	36
de la del apuntador.....	36
de la del músico Cozar.....	36
de la guardia 2 p. cada comedia.....	268
del clarinero, unos días a 6 r. y otros a 4 r(eales).....	84
a los hijos de los cómicos los días de fiesta med r. c/u.....	212
a sus Madres los días a trauaxo 1 r. cada una.....	48
de los carteles que se pintan para la plaza.....	75
de los gastos ordinarios de velas, papel, alfileres, ramos, polbora, truenos y otras menudencias en que entran alquileres de hauitos y colettos y armas y otros muchos.....	270
de Alquileres de comedias, cortinas, broqueles y más ropa.....	100
de gastos de tramoyas y los que las suben.....	250
de gastos de sacas y entremeses.....	67
el cartelero que lleva el cartel a la plaza y lo trae.....	38
	<u>10.012 4 r.(34).</u>

Considerando que el administrador del Hospital Real, como v. gr. el Dr. Andrés - Cesarini en 1711 sólo tenía un sueldo anual de 600 pesos y un cobrador como don Cosme Damián de Rivadeneira ganaba 250 pesos en sus puestos de confianza, se verá con más claridad que los salarios de los artistas no correspondían "a lo que legítimamente meresieren" (35), como ya lo pedía el Juez Superintendente en marzo de 1711, sino que fueron demasiado elevados para que el coliseo pudiese ser un negocio, por lo cual el mayordomo Zesarini

"quitó hasta los superavit acostumbrados siempre a las damas, como lo aplico de los carteles escritos al primer galán y medios que siempre se han dado a los hijos de los cómicos... y el peso que se rebajaba en las casas de sus viviendas como sirvientes del Hospital" (36),

como declaran bastante indignados Nicolás de Tapia y Gerónimo de Nava.

Por lo general, al formar la compañía por Pascua de Resurrección, se les pagaba a los actores un tercio de sus salarios - en 1719 se cita como costumbre pagarles cerca de la mitad - y lo demás lo recibían prorratedo cada domingo después de la representación para poder suplir los gastos corrientes de manutención. Cedían de lo prorratedo la mitad a los mercaderes que les habían vendido los trajes, pagando así sus deudas.

En 1716, debido a que se había reconocido el valor de los hermanos Vela para la reorganización del teatro, se les fijó un sueldo anual de 1500 pesos por cada uno. Dicho sueldo osciló en el transcurso de los años y sólo se elevó - para Eusebio en 1729 a dos mil pesos. En 1719 en cambio se cita un estipendio de 1300 pesos para cada hermano y en 1727 se menciona que Eusebio Vela tenía un arreglo con Vidarte, según el cual se le había concedido un sueldo de 1400 pesos. Considérese que en los intervalos entre estas fechas los Vela se habían ejercitado como "autores", en lo cual fallaron al principio, por lo cual en algunos años como v. gr. 1720 y 1721 se tuvieron que conformar con dos pesos diarios y cinco pesos semanarios respectivamente, por estar pagando sus deudas. Pero esto no quiere decir, que los sueldos de todos los actores se habían elevado tanto. El segundo galán Monzón v. gr. en 1727 sólo tenía un sueldo de 600 pesos anuales; empero las personas realmente hábiles sí gozaron de estipendios cuantiosos como v. gr. - Felipa Sánchez, a la que se le concedió el mayor salario que había recibido una actriz hasta 1734, o bien 1300 pesos.

C) Las ganancias extraordinarias

Esto en cuanto a las ganancias ordinarias del actor. Como ya se indicó,

el arte del comediante se estimaba en mucho. No sólo el cabildo civil protegía a los cómicos, sino que también el cabildo eclesiástico era partidario de las representaciones honestas. Por eso se decidió el 18 de mayo de 1565 conceder cada año un premio de oro o plata a la mejor representación del día del Corpus. La "joya" podía consistir igualmente en ropa, alhajas o dinero en efectivo. Temo que este acuerdo sólo existió en teoría, pues no encontré un dato que me hubiese confirmado el que esta idea magnánima se hubiese convertido en realidad para algún actor, o val vez el cabildo civil se encargó de la realización de esta oferta. De hecho sabemos que Diego Juárez fué premiado con 50 pesos en 1575 y que el muchacho Alonso García recibió la misma suma como premio de la ciudad en 1588. Ya que había aumentado tanto el gasto de una comedia, el premio de 50 pesos le pareció pobre al cabildo, por lo cual tanto Riancho en 1612 como Juan Ortiz en 1620 recibieron cien pesos como gratificación. En el siglo XVIII esta forma de animar a los actores ya era de la incumbencia del administrador del Hospital Real. Joseph de Cárdenas, v.gr. en 1729 afirmó que, esforzándose para estimular a los actores a que contribuyeran a elevar la categoría del coliseo - había

"aumentado el salario del gracioso; le daba gratificaciones, le permitió hacer una comedia para su utilidad, que lo produjo la suma de 200 pesos;... también había concedido beneficios al barba, que recibió una suma semejante; al apuntador, a las actrices y a Vela" (37),

y aun pidió que a los actores les pagasen un tanto por ciento sobre las entradas

D) Los gastos de los actores

I) La "pinción"

Veamos ahora los desembolsos, a los que estaban obligados los actores. Parece que el empresario tenía que pagar quinientos pesos para obtener la licencia, válida por medio año, de representar tanto en la capital como en cualquier ciudad de provincia. Por lo menos se habló de una "Pincion", que montó quinientos pesos, en el acta de cabildo, fechado el 24 de abril de 1598:

"que conforme a lo ordenado en el cabildo de 6 de este ocurrido el (regidor Guillermo Brondat) y el señor Geronimo Lopez al señor visorrey a pedille la licencia para que represente Rriancho sin pincion y el señor visorrey dio licencia desde primero de henero hasta siguiente junio de este año de noventa y ocho y esto para que no pagase pincion alguna que monta quinientos pesos rrespetto de lo cual se le rrebaten(rebajen?) los dos mil pesos en que estaua concertada la fiesta del corpus y agora se a de hazer la escritura por mil quinientos pesos da noticia a la ciudad para que ordene lo que fuere seruido" (38).

Del hecho, de que Riancho se había declarado conforme con que sólo le pagaran 990 pesos por la representación si en cambio le otorgaban la licencia, deduzco, que se solía dar este permiso por un año al precio de 1020 pesos. Al año siguiente, cuando los regidores tuvieron dificultades y no supieron de dónde sacar el dinero necesario para pagar a los actores, hablaron al virrey para que ayudara

"como el año pasado con la pincion de un año o a lo menos de seis mezes que pagan los rrecitantes de las comedias que hazen para limosnas y obras pias y despues de conferido con su señoria... respondió que la pincion de los farzantes estaua destinada para cosas señaladas y que no se podía faltar dellas y librada a la persona que la auia de auer que solo podría hazer so corro de lo que los farzantes deuen de rreçago desta dicha pincion y esso por esta vez y no de otra cosa alguna y que se supiese de Rriancho la cantidad que sera que esso podría librar y no mas... y son ducientos veinte pesos de oro comu... (39)

74

Pero los 220 pesos por supuesto no alcanzaron para las comedias, por lo cual -- una semana después se

"embió a suplicar a su señoría hiziese socorro de lo que se rrecoge de las comedias y por algunas causas dicho no auia lugar... y no haziendo el dicho socorro se suspenda por este año la dicha fiesta y esta ciudad procura ra se saque algunas danças y otras cosas lo mejor que pudiere" (40).

Conviene aplicar a los regidores el proverbio "La necesidad aguza el ingenio", pues ya que deseaban cada año que se hiciesen las comedias y topaban con las mismas dificultades de conseguir el peculio forzoso para su pago, el 17 de marzo de 1608 les vino una buena idea para remediar la situación. Propusieron al virrey

"Su Exelencia pues puede mandar lo mande a estos comediantes y compañías -- que todo el año se aprovechan de tantos ducados tengan obligacion quel día de Corpus y octavario cada compañía siga su comedia que en esto rresevera muy grande merced esta ciudad" (41).

El virrey estimó digna de aprobación esta idea, y después de estudiar, detenidamente el pro y el contra, respondió el 18 de abril

"que mandaria a los rrepresentantes que hisiessen las comedias sin que llebassen ynteresses por sus personas mas de que solo se las diesen lo que gasten en sus bestidos o les quitaria la licencia que tienen de rrepresentar" (42).

A los actores, quienes habian esperado hacer su agosto en la fiesta del Corpus, poco les ha de haber agradado el mandamiento respectivo que reproduzco textualmente en el apéndice.

Empero, no les quedó otro remedio que allanarse a la situación. Esta disposición, en manos del Cabildo, era un buen arma contra las exigencias de los representantes, pues una vez asentado el precedente, el Cabildo se acordó de él siempre y cuando le podía ser favorable. El 19 de abril de 1613 v.gr. se pidió al virrey

"que por estar esta ciudad necesitada mande se modere la paga que se haze -- a los farzantes para las comedias por el beneficio que ordinario rreciben en todo el año en el aprovechamiento que se les sigue de las representaciones ordinarias" (43).

El 22 de abril de 1619 igualmente se obligó a los actores a representar la comedia

"dándoles tan solamente hasta cuatrocientos o quinientos pesos para vestiduras o si desta hicieran alguna baja se lo admita por cuanto esta ciudad -- tiene ejemplar del señor don Luys de Velasco en que por otra tanta cantidad mando se hiciesen las dichas fiestas y que en esta cantidad ha de quedar -- incluido y a su cargo las apariencias" (44).

y aun el 14 de abril de 1643 el señor regidor Pedro de la Barrera propuso, que la fiesta del Santísimo Sacramento se hiciese

"en la misma forma quel año que gobernaba el señor don Luis de Velasco que mandó que las compañías de los representantes hiciesen las comedias de valde con una moderada ayuda de costa para su vestuario teniendo atencion a -- las crecidas ganancias que tienen dichos representantes todo el año y particular el día del Corpus y su octava ahorrando este gasto que es el principal" (45).

Como vimos con anterioridad, las ayudas de costa así como los donativos del virrey por las representaciones en palacio no solían sobrepasar los cien pesos. Por otra parte, en ciertas ocasiones los comediantes también tenían que representar sin percibir nada, como lo comprueba el acta de cabildo del 9 de marzo de 1708, que atestigua, que al festejar la noticia del nacimiento del príncipe Luis Felipe se dieron

"comedias en el coliseo público sin estipendio alguno" (46).

2) La renta por el coliseo

Posteriormente, cuando el edificio del coliseo se remataba, el monto o sea la antigua "pinción" que pagaba el postor por el derecho de representar allí varió bastante. Joseph de Paredes v.gr. ofreció en 1715 pagar al cabildo de Puebla "cien pesos en cada un año" (49), si le concediese la licencia para hacer un coliseo y poder ponerlo en ejecución; empero este pago parece haber sido muy bajo, pues el cabildo se la negó. Francisco Xavier de Salazar en 1743 ofreció

"dar ciento cincuenta pesos en cada un año al Hospital de San Roque o al que Vuestra Señoría determine" (50);

pero es muy posible, que ésta no fuese la razón determinativa para que el Cabildo aceptase su postura, sino que ofreció ceder dicho coliseo después de diez años en bien de los propios de la ciudad, Sagazmente no advirtió, sino después de haberse embolsado la licencia, que se había propuesto celebrar la fiesta del Santísimo Corazón de Jesús con las ganancias que le rindiere el coliseo, y que, al ceder el teatro a la ciudad, igualmente le legaba la obligación de celebrar la mencionada fiesta" a expensas y réditos de dicho coliseo" (51). La Ciudad por supuesto tuvo que asentir a la petición de Salazar a este respecto, fechada en 1744, pero posteriormente dicha obligación cayó en olvido, pues no se vuelve a mencionar.

En la capital en cambio las rentas fueron mucho mayores. Eusebio Vela v.gr. se comprometió en 1718 a una renta de tres mil pesos, pagaderos trimestralmente y por adelantado, pago apropiado si se considera que la utilidad, que el teatro había rendido en la temporada anterior, fué de ocho mil pesos y que, como se cita en 1725, la suma necesaria para sostener la compañía durante el año se calculaba en 5.375 pesos. En 1727 la renta ya había ascendido a 3.200 pesos pero descendió en 1730 a 2.200 y dos comedias a beneficio del Hospital, lo que equivaldría a 2.600, ya que una comedia solía producir la suma de 200 pesos. Más tarde, cuando Vela consiguió que se le arrendase el coliseo por seis años, sólo pagaba dos mil pesos anualmente. Ana María de Castro y su marido lograron encargarse del coliseo en 1741 por mejorar la renta del teatro en 1500 pesos.

3) Las "fianzas"

Además es interesante saber que el actor, a quien se encomendaba la comedia de cualquier fiesta pública, tenía que dar fianzas a la ciudad como garantía de que cumpliría con su obligación. ¿Quizás ésto se deba a que el Bachiller Arias de Villalobos no cumplió con su contrato en 1594 y a que desde entonces la ciudad prefirió protegerse contra tales perjuicios? El caso es, que el 24 de mayo de 1602 el autor Marco Antonio se obligó a representar dos comedias con pasos, entremeses y todos los ropajes, pero para adquirir estos últimos pidió se le adelantase el pago de cierta suma, lo cual se le concedió mediante las siguientes condiciones:

"se le presten trescientos pesos por tres meses dando fianzas de lo uno y de lo otro a satisfacción del señor Francisco Escudero y en esta conformidad aga las escrituras y fianzas que convengan" (47),

y que el 21 de mayo de 1604 v.gr. se mencionó que la ciudad de Puebla sólo hizo el concierto con Riancho y Juan Corral

"dando fianças los dichos authores para que lo cumplieran" (48).

Dicha costumbre de pedir fianzas a los artistas también prevaleció en el siglo XVIII, pues en 1715 los fiadores del mayordomo Alday pagaron los mil pesos por él y en 1727 se ordenó a los fiadores de Eusebio Vela y Vidarte que pagaran la renta íntegra sin concederseles la reducción que habían impetrado.

E) Las sanciones a que estaban expuestos los actores y lo que pedían como soborno

Es evidente que las multas impuestas a los actores tenían que guardar cierta proporción, tanto con los ingresos de los comediantes, como con los del empresario. Por otra parte, su monto dependía por supuesto de las molestias y el enojo que los actores iban provocando o ya habían causado al virrey, y de la severidad con la que éste les quería castigar. De acuerdo con esta teoría, el virrey debe haber estado sumamente disgustado con Marco Antonio Ferrer en 1603, al enterarse de que el actor trataba de ausentarse, eludiendo las condiciones estipuladas de común acuerdo con la autoridad, pues le condenó al pago de mil ducados. Esta fué la sanción de mayor cuantía que, según mis averiguaciones, fué dada en el siglo XVII. Por lo general, el monto de las multas fijadas en caso de infracción oscilaba entre los cincuenta y doscientos pesos. A Juan Gómez Melgarejo le advirtió el cabildo de Puebla en 1613, que no consintiese en adelante que se hiciesen comedias en su casa "so pena de ducientos pesos de oro común". Al arriero, testigo de Fernando Ramos en 1632, quien afirmó que Anamaría de los Angeles se quería venir a la capital, se le condenó al pago de cincuenta pesos por su "siniestra relación", y se le previno a los "autores" Hernando Ramos, Juan de Sigüenza y Anamaría de los Angeles en 1639, que no se ausentasen de la capital so pena de cien pesos de oro común, mientras que los demás comediantes de las compañías sólo deberían pagar cincuenta pesos en caso de desobediencia. Además, por de contado, el actor no sólo tenía que pagar su viaje de regreso, si se ausentaba sin licencia, sino también corría con los gastos del correo que habían enviado tras de él para volverlo a la ciudad.

Por otra parte, la sanción penal impuesta al autor intelectual de una obra, si ésta no agradaba al alto tribunal, era bastante alta. Así pues, el Bachiller Francisco de Acevedo, autor de la comedia intitulada "El Pregonero de Dios y Patriarca de los pobres", representada el 4 de octubre de 1684, fué prevenido por el Santo Oficio de no quedarse con copia o traslado alguno so pena de cien ducados, por haber en la obra

"dichos y representaciones que han causado escándalo a los agentes".

En el siglo XVIII las multas ya fueron bastante mayores, pues Eusebio Vela comenzó a pagar en 1736 la multa de dos mil pesos en partidas de 16 pesos semanarios, por no haber traído los actores españoles como había prometido.

Quizás logremos forjarnos una idea del valor que el dinero tenía para los cómicos si nos fijamos en las sumas, que pidieron como anticipos o sobornos. Cuando el cabildo de la capital ordenó el 22 de abril de 1630 al Alcalde Mayor de la Puebla de los Angeles le enviase algunos farsantes que viniesen a hacer las comedias del Corpus, recibió una carta del alcalde mayor y otra de Juan Antonio de Sigüenza, autor de comedias

"en que insinuando imposibilidad en su venida, ofrece venir socoriendole con trescientos pesos, aunque sea a cuenta de lo que tubiere de baler de la fiesta" (52).

Pasados dos años, Anamaria de los Angeles trató de conseguir de Fernando Ramos el pago de quinientos pesos como indemnización, porque la obligaba a salir de la Puebla sin que ella hubiese tenido la menor intención de ausentarse.

F) el teatro como fuente de ingresos para el Hospital Real de Indios, y el de San Roque respectivamente

1) Precios de entrada

El aspecto pecuniario de la vida del actor cambió radicalmente en el momento en que hubo teatro público en la Nueva España, dado que desde entonces participaba de los ingresos de cada representación. Ha de haber sido en 1595 -- cuando el Bachiller Arias de Villalobos suplicó al virrey, le diese la licencia para representar públicamente bajo la condición siguiente:

"que por cuanto desde antes del tiempo de Don Martin Enriquez hasta el fin del gobierno del arçobispo de esta ciudad no se llevo a cada persona mas -- que a tomin por la entrada a ver representar las farsas públicas y ordinarias y esto corre en utilidad del comun y es bien de toda la República, -- vuesa señoría mande que los que las representaren y los demás que esto huvieren por officio no puedan llevar ni pedir mas que a real por la entrada de cada persona que yo pongo desde luego y baxo las dichas entradas a este precio con cargo de que como es uso y costumbre en toda España se ponga en los carteles de la comedia que se representa el precio que se lleva ordinariamente so pena de suspension de la dicha licencia".

El 20 de marzo de 1595 el virrey le concedió la licencia deseada, ordenando que

"en cuanto al precio de entrada que haga la representación ... con que no suba de dos reales la postura" (53).

Adviértase, que Villalobos se refiere a las "farsas públicas", representadas -- "antes del tiempo de Don Martín Enriquez" de Almanza, quien gobernó en la Nueva España desde 1568 hasta 1580.

A fines del siglo XVII en la capital normalmente se pagaban dos reales como entrada, pues Juan Francisco Gemelli Carreri atestigua haber visto el 7 de abril de 1697 una comedia en el coliseo.

"tan mal ejecutada que con mas gusto habría dado por no oírla los dos reales que se pagan por entrar y tener asiento" (54).

En la Puebla de los Angeles en cambio, el pago era más bajo y además es de cierto interés, que existían privilegios de los que gozaban las personas según su categoría. En 1748 v.gr. el Alferoz Juan Ruiz de Ayala afirma que es menester que se le prorrogue la licencia del coliseo por nueve años para que pueda reponer los seis mil pesos, invertidos en los reparos del teatro, mediante los ingresos corrientes

"siendo asunto de gran dificultad el poderse cubrir este alcance en los seis años que se restan por los cortísimos aprovechamientos que aquello rinde -- respecto de que las personas eclesiásticas y militares no pagan la entrada y que la demás gente pobre sólo contribuye para ellas un medio real por la entrada y asiento" (55).

El pago de estas entradas sólo se lograba con ciertas dificultades, -- pues aquí como en la Península Española, el "tifo" era una costumbre bien arraigada. Por tanto, el Virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, ordenó el 20 de septiembre de 1602 a Juan Budia que asistiese con vara de justi

cia a la puerta de la casa de comedia mientras que se cobraban las entradas

"teniendo particular cuidado y cuenta de lo que se rrecoxiere en la entrada de cada comedia para que dello los dichos comediantes contribuyan de diez vno para las dichas obras pias como su señoria se lo a mandado y lo tienen aceptado" (56).

2) Contribuciones de los dueños del teatro

Pero no sólo los actores tenían que pagar algo como impuesto, sino -- también los dueños de la casa de comedia debían contribuir para el sostenimien- to de los pobres. El 26 de abril de 1599 la ciudad, pobre como de costumbre, no tenía medios para pagar la fiesta del Corpus, por lo cual envió a dos regidores

"a hablar al señor visorrey para que la merced que hizo a la ciudad el año pasado de socorrerle con cierta parte de la pincion que tiene echada en la casa de comedias a los rrecitantes y dueños de la casa se sirua que atten- to que esta ciudad no a salido de sus necessidades y tener sus propios -- tan empeñados como es notorio que como le hizo merced de lo que cayera por seis meses sea por un año porque con esto y procurando la ciudad aca de to mar prestado lo que mas se gastare la fiesta del Santisimo Sacramento se - haga con la solemnidad ques justo" (57).

Cuando Cristóbal Pérez en 1601 tuvo a su cargo la casa de comedia, el gravámen fué excesivo. Por eso el 17 de febrero el virrey ordenó

"por quanto Cristoual Peress, vessino desta ciudad me a hecho rrelacion que a el le esta mandado como perssona que alquila los asientos y aposentos de la cassa donde se hassen las comedias acuda con la mitad de lo que se gana para los Pobres Vergonçantes y demas de esto dé (de) la ganancia ocho pe-- sos: quatro a un alguacil que por mi horden assiste a la cobranza y los -- otros quatro a dos hombres que entienden en la solicitud de los dichos apo sentos y asientos de manera que a el no le queda aprovechamiento alguno -- por auer unos dias mas o menos a lo qual no se deuia dar lugar por auerle costado mucha summa de pessos de oro y para escusar el gasto que el dicho alguacil le hacia y dar asiento en esto me pidio mandase permitirle por aora que los dias de rrepresentassion publica daría en cada uno dellos hon- sse pessos para los dichos pobres rrecoxiendo o sea poco o mucho y por mi uisto por el pressente mando que obligandose y dando seguridad el dicho -- Cirstoual Peress que dara y pagara todas las uesses que assi se rrecitare en publico honsse pessos de oro comun los quales les ha de entregar a Fran- cisco Pacho a cuyo cargo esta la limosna de los Pobres no haya de dar ni - de otra cossa alguna con lo cual queda escusado el alguacil que hasta aquí a asistido a la dicha cobranza la cual se guarde y cumpla por aora y hasta tanto que otra cossa se prouea y mande sin exceder en manera alguna" (58).

3) La venta de golosinas y refrescos

Como vemos, lo mismo que en España las utilidades que rendían las co- medias eran destinadas para el sostenimiento de los pobres enfermos. Como estas utilidades eran algo bajas, se trató de aumentarlas lo más posible. Para este - efecto también se establecieron puestos dentro de la casa de comedia, donde se vendían refrescos y golosinas. Esto se desprende de la carta, escrita por el Con- de de Monterrey al Consejo de Indias, "fecha navegando para el Peru a postre- ro de abril de 1606 años" en la cual confirmó que

"el Hospital de Indios estaba acabado; hícele merced para amento de dota-- ción del Teatro de las Comedias y de la venta que se hiciese dentro de cual quiera cosa de comer y de beber y todo con estanco" (59).

En la Puebla de los Angeles se siguió esta práctica, sólo que allí únicamente - se vendía nieve y "agualoja" como refresco. El acta de cabildo del 6 de febrero de 1626 nos informa, que se presentó la siguiente petición

"Juan de Billanueva bezino de esta ciudad digo que por el bien de esta república y regalo de sus vassinos y moradores a semejanza de lo que se a hecho en Mexico he determinado de ofrecer a Vuesa Señoría el poner en esta ciudad vn estanco de nieve... con que por cada libra se me de vn real...y assimismo con condicion de que mis criados y quienes por mi tuviere orden pueda estar en las comedias libremente a bender aloxa resfriada con nieve y que otra ninguna persona la pueda bender con ella" (60).

El Cabildo admitió esta oferta. Doce años después, a causa de este estanco hubo una desaveniencia entre el asentista y el nevero, de la cual nos da relación el acta del 20 de mayo de 1638; cuando se vió una petición que presentó

"Antonio de Toledo en quien está rematado el abasto de la nieve con la escriptura y remate por la cual dize que vna de las condiciones fue que el solo auia de poder bender aloja con nieve en las comedias y fuera de ella sin que se le pudiese ynpedimiento y que agora Joan Gomez Margarejo auia sacado mandamiento de Su Excelencia para poder bender la dicha agualoja en las comedias sin que nadie pudiese entrar a benderla lo cual tiene presentado ante el dicho Gte. que lo mando cumplir con lo cual se auia alterado su remate. Pidio que atento a ello o se le diese por libre de la dicha obligacion o la ciudad saliese a la defensa dello y lo remediasse" (61).

4) Los aposentos abonados

También el importe de los aposentos se destinaba para el Hospital Real. De allí que el mismo cabildo tenía que pagar sesenta pesos anualmente por los dos aposentos de que disfrutaba, y como lo comprueba el acta de cabildo del 29 de enero de 1629, sólo los pagaba cuando disponía de los medios necesarios para ello:

"este dia se vido una peticion del dicho Vicente Lopez en nombre del dicho Hospital Real de los Indios en que dijo que lo corrido de los sesenta pesos que esta ciudad pagaba de limosna en cada un año por dos aposentos en que los caballeros regidores ven las comedias se le debian cien pesos de lo corrido de un año y dos tercios que cumplieron en 27 de noviembre de 628 de que presento el asiento pidiendo se le pagasen" (62).

En 1643 este pago se había reducido a cuarenta pesos, pues el Cabildo acordó el 4 de mayo que

"por bia de limosna se den cuarenta pesos a el Hospital Real de los Indios por los aposentos de las comedias del hospital por este año" (63),

y dado que era limosna, el Hospital no podía reclamar nada.

El cabildo de la ciudad de Puebla también tenía cierto interés en ver las comedias, por lo menos el 16 de octubre de 1666 acordó que el mayordomo de sus propios y rentas

"dé al señor Capitán y Regidor don Antonio Ignacio de Aguayo, procurador mayor, cincuenta pesos en reales para que los entregue al Licenciado Joseph Gomes Melgarejo, presvitero, dueño del corral de la comedia, para que se gasten a disposición del dicho señor Regidor en el adorno y pintura del aposento de esta ciudad en dicho corral, disponiéndolo con toda decencia, pintando en él las armas reales y las de esta ciudad" (64).

G) El representante del Hospital Real en el teatro

El Hospital Real de Indios por supuesto siempre tenía a una persona - de confianza en el teatro los días de representación, para que vigilara el cobro de las entradas en las comedias a cambio de "seis reales que le bale cada día de comedia" (65). Tal cargo lo desempeñaba don Raimundo de Yrarrazabal en 1639, según informes del mayordomo del Hospital.

En el siglo XVIII el mayordomo del Hospital Real también tenía a su cargo la administración del coliseo, como lo vimos en el caso de Diego Florencio de Alday, Andrés Cesarini, Agustín de Vidarte y Joseph de Cárdenas, pero le ayudaba un cobrador, Phelipe Fernández de Santillana o don Cosme Damián, a quienes este empleo aparentemente les rendía el importe de diez pesos a la semana.

H) Pagos al Hospital de San Roque en Puebla

En la Puebla de los Angeles el importe de las comedias se destinaba - para los pobres y enfermos del Hospital de San Roque, como lo comprueba el texto siguiente:

"Don Diego Lopez Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena, Duque de Escalona, etc. por quanto gobernando esta Nueva España el señor Marqués de Montesclaros probeyo mandamiento su fecha a 6 de julio de 1607 años para - que de todas las comedias que se rrecitaren en la ciudad de los Angeles -- siendo fuera del ospital de San Rroque della se den cuatro pesos de oro co mun para el dicho ospital y siendo dentro del se le den seis pesos los cua les se cobren a los autores de las dichas comedias y se entreguen al herma no mayor que lo tubiere a su cargo para ayuda y ssocorro del dicho ospital que el dicho mandamiento parece estar confirmado por los señores virreyes mis antecesores y aora fray Andres Lopez, hermano mayor del dicho ospital de San Rroque me pidio mandase aprobar y confirmar el dicho mandamiento -- atento a la gran necesidad con que esta por los muchos pobres que a el ocu rren y no tener mas propios ni rrentas que las dichas limosnas y por mi -- visto por el pressente apruebo y confirmo el dicho mandamiento de 6 de ju nio del año de 607 en todo y por todo como en el se contiene y declara y - mando a vos las justicias de la ciudad de los Angeles hagais que se guarde y cumpla sin que contra el se baya ni pase en manera alguna. Fecho en Mexi co a primero de noviembre de 1640 años. El Marques. Por mandato de su Exca. Luis de Tovar Godinez" (66).

Tal vez el teatro sólo existió pocos años, pero lo que persistió fué la costum bre de pagar seis pesos al Hospital de San Roque, como lo comprueba el acta de cabildo del 17 de octubre de 1626

"luego el dicho regidor Juan de Narváez hizo demostracion y exhibió en el - dicho cabildo una merced y licencia dada por el Excelentísimo Señor Marqués de Cerralbo, virrey desta Nueva España, para que esta ciudad pueda fundar vn corral de comedias para propios della, dando de limosna de cada comedia que se rrepresentara seis pesos a el Ospital de los Yndios desta Ciudad" (67).

Aun en el siglo XIX el convento de San Roque estaba interesado en fa vor de sus enfermos en el 40% de los productos libres del arrendamiento del tea tro.

J) Organización financiera del teatro del Hospital Real a principios del siglo XVIII, según se desprende del concurso de acreedores

Sólo dispongo de algunos datos acerca de la organización del teatro - entre 1708-11, es decir, cuando Diego Florencio de Alday hizo las veces de autor

y mayordomo del Hospital Real. Este hecho, que hubiese sido al mismo tiempo autor y mayordomo le facilitó allanar las dificultades financieras que se le presentaron, aunque posteriormente dió lugar a que se le hiciesen serios vituperios. Aparentemente el lado flaco de Diego Florencio de Alday fué el teatro. De allí que lo hubiese protegido en cuanto estaba en sus posibilidades. El mismo, sintiéndose muy héroe y hasta un poco martir, como lo comprueban sus escritos de descargo, se encargó de la "autoría" y en su administración siempre le dió la preferencia a los asuntos de teatro, en menoscabo de los intereses del Hospital Real. Pero no sólo por razones de altruismo se dedicó tanto al teatro, sino probablemente también esperaba que dicha ocupación le rindiese provecho, pues su antecesor, Don Lorenzo Alonso de Saravia, había sabido sacar una ganancia de 1215 pesos durante el primer año de su administración 1703-4, y otra de 1034 pesos en el período comprendido entre 1704-8. Empero, Diego Florencio de Alday no tenía tales dotes administrativas, pues según sus cuentas finales, al dejar el puesto de administrador el alcance a favor del Hospital Real sumaba 2.972 pesos 8 granos(68).

Si se consideran los salarios elevados de los artistas no asombra, que los ingresos del coliseo, destinados a la paga de los actores, que era lo que se cobraba en la puerta de la comedia los días que hubiese representación, aunque fuese día de "guanaja"^x, no alcanzaran para dicho fin, pues según la razón jurada de Alday, en 1708 sólo había recaudado 7.425 pesos 1 1/2 real, mientras que sus gastos ascendían a 10.012 pesos 4 reales. Empero, la solución de este problema le parecía muy fácil, pues alegando que las comedias se hacían en provecho del Hospital Real e invirtiendo los términos, concluyó, que el Hospital estaba obligado a prescindir de una parte de sus ingresos para ayudar a pagar los gastos de las comedias. Como al Hospital Real le correspondía lo que se recaudaba de la cazuela, bancas y aposentos, lo que, según el testimonio del Juez de Colegios, Hospitales y Seminarios, el Lic. Sr. don Francisco Valenzuela y Vagnegas en los años buenos llegó a 3 o 4000 pesos^m: le pareció al mencionado Alday muy lógico pedir

"licencia para reintegrar de lo que toca a el Hospital de casa, bancas y aposentos lo que le faltare de la puerta para la paga de los salarios de los cómicos y representación de las comedias" (69);

pues si no se satisficiera a los cómicos, cesarían las comedias, y ésto significaría un daño mucho peor para el Hospital. El Juez Superintendente vió, que en el momento ésta era la solución más fácil y se la concedió por UNA SOLA VEZ, pues como él mismo afirma

"he ydo en este particular con grandísimo escrúpulo por ser la causa tan pida, que habiéndomelo impetrado lo mandé que cada mes me presentase memoria y relacion jurada de él y de los sugetos que concurrían a la cobranza de lo que rendían las comedias y de los gastos que tenían y salarios de los cómicos prorrateando a el mes para reconocer la falta y ver en lo que consistía y proveer en justicia lo conveniente a su reintegro en caso de haberlo, cuya providencia aunque se le notificó, en cerca de dos años que ha que la de ningún mes la ha ejecutado ni presentado su cuenta habiéndose lo mandado del tiempo que ha administrado toda la gruesa" (70).

x

Como se desprende de una de las copias fotostáticas adjuntas, la definición que dá González Obregón en "México Viejo" (p.337) de las "guanajas" como funciones gratis a las que asistían toda clase de personas los lunes y jueves" no es del todo correcta, pues no eran completamente gratis, ya que Alday también cita ciertos ingresos, provenientes de dichas "guanaxas".

Como Alday no estaba dispuesto a llevar las cuentas ordenadamente, pues él mismo admite al presentársele un deudor que recibió la cantidad que éste menciona, pero que

"por lo que toca al libro que se le pide, como el declarante durante el tiempo que estuvo en el Hospital no tuvo dependencias que necesitasen de dicho libro de caja en forma, semejantes dependencias las apuntaba en cualquier libro viejo o en un pliego de papel suelto que traía en el bolsillo, más por curiosidad de saber los tiempos que se le cumplieran los plazos que por las dependencias" (71),

prefirió, valiéndose de la licencia recibida, prestarse el dinero que necesitaba dónde le fuese posible conseguirlo, ya fuese de los aviadores don Juan Gutiérrez Rubín de Celis, don Ventura y don Antonio Valentín de Monteverde, don Juan Gómez de Medina o del padre carmelita Fray Gerónimo Fernández de Ureña, a quienes aseguró que tenía licencia de pagar sus deudas del total de las entradas del teatro, y en dado caso de las rentas y bienes del Hospital Real. Con anterioridad Juan Gutiérrez Rubín de Celis ya había logrado el consentimiento de que cada día de representación se le liquidase parte de su deuda a razón de dos pesos de oro común. Cuando al mismo tiempo Alday dejó la administración del Hospital Real y la autoría, su sucesor, el Dr. Andrés Cesarini al principio propuso, ya que el aviador don Juan Gutiérrez Rubín de Celis también le había prestado 500 pesos a él

"pudiera Vuestra Señoría, si fuese servida, mandar, que así la cantidad que le quedó debiendo dicho Don Diego como los 500 pesos que me prestó a mí, que serán como 4,000, se le hiciese escritura de obligación a dicho don Juan Rubín, hipotecando las fincas de dicho Hospital, pagándole los intereses del cinco por ciento" (72).

Esta proposición no se ha de haber aceptado, porque luego, haciendo hincapié en los

"inmódicos salarios (de los cómicos) que por escritura les señaló Don Diego Florencio de Alday, mayordomo mi antecesor, y de no pagar a dichos mercaderes se alborotarán dichos comediantes (como ya ha sucedido) y cessará la comedia, y cesando parará la renta para el sustento de los pobres" (73),

pidió y alcanzó providencia del señor Juez Superintendente para que los mercaderes se esperasen un año y no molestasen ni a los cómicos ni al mayordomo. Felipe Fernández de Santillana declara textualmente a este respecto:

"Don Andrés de Zesarini, por ver las entradas cortas y haberle dicho el testigo que lo que producían no alcanzaba a pagar a cómicos y a mercaderes de la ropa que habían fiado para sus vestuarios cuando se hizo la compañía por Cuaresma de dicho año, siendo mayordomo Don Diego de Alday, ordenó que no pagara a dichos mercaderes sino a los cómicos lo que se les restaba de sus salarios por semanas para que comieran y que no parara toda la comedia, por cuya razón le consta al testigo que se le quedó debiendo a dichos mercaderes"

así como también le consta

"que de las entradas sacados los gastos de las comedias, pagaba el testigo

Ya en 1664 Jerónimo Ortiz afirmó que las comedias le rendían al Hospital Real un aumento de sus rentas de más de dos mil pesos al año.

escasamente a los cómicos lo que se les restaba, tal que el testigo de su salario ponía para dichos pagos y de lo que suplió en varias veces se le deben cien y más pesos, que constan de sus cuentas" (74).

Como era de esperarse, no sólo los mercaderes, sino también los actores no estuvieron conformes con esta medida, pues Nicolás de Tapia declara

"de forma que el que había de percibir cada semana doce pesos, recibía seis, dejando seis para los mercaderes, como le pasó al testigo y a otros compañeros, con mucho gravámen, pues habiendo sacado todo su salario en ropa libradolo para los mercaderes, no se les pagó, con que éstos representaron de balde respecto de la espera conseguida, y el testigo tuvo sobre ello lance con dicho Sesarini sobre dicho libramiento de seis pesos, por cuyo disgusto se le sigue al testigo grave perjuicio, hasta estar retraído, temeroso de que por el informe que hizo al Señor Juez no se le siguiera al testigo algún descrédito a vista de haber conseguido dicho Sesarini poner en el recogimiento la segunda dama por cobrar su salario" (75),

y también Gerónimo de Nava se queja de que Cesarini

"al testigo aun de lo que se le había señalado para su manutención, que eran tres pesos cada domingo, se los quitó y quedó a deber hasta hoy ciento o torce pesos con el pretexto de decir dicho Sesarini que no pagaba por el tracto de la casa que de dicho Hospital habitaba el testigo según lo pactado con dicho Alday que ora dársela además del salario, como había sido costumbre" (76),

y a Phelipe Fernández de Santillana, por incomodarlo, Cesarini le quitó

"dicha conveniencia de cobrar tres o cuatro domingos antes de que acabara el año, poniéndolo a que cobrara la puerta al dicho Don Cosme como fué notorio" (77).

Como ya quedó anotado, al ser Agustín de Vidarte mayordomo del Hospital Real, los mercaderes unidos pidieron el pago de lo que se les debía, poco más o menos 3 300 pesos. Como no eran los únicos acreedores, que se le presentaron, el Juez Superintendente sencillamente declaró el 18 de septiembre de 1713

"no haber lugar la paga y satisfacción de estos créditos en los bienes y rentas del referido Hospital Real... respecto de no tocar ni pertenecer a las rentas del Hospital semejantes salarios ni de ellos haberse satisfecho nunca por estar para esto asignado el producto de lo que rinde la puerta del coliseo, y las de las guanaxas de esta ciudad y comedias que se hacen en casas particulares".

Además, aunque lo toleró antes, ahora reconoció

"ni que el mayordomo podía ni debía ser autor por no mezclar unos efectos con otros y tienen los unos varia asignación de los otros" (78).

Como era de esperarse, los aviadores no se conformaron con esta sentencia, sino que emprendieron la lucha contra el Hospital Real, respectivamente su mayordomo Vidarte, que representaba los intereses del Hospital, pues todos sabían que su amigo común, Don Diego Florencio de Alday, no tenía los medios para pagarles. El procurador de número, que defendía los intereses de Rubín de Celis hizo constar con mucha justicia

"de no haber comedia, no hubiera producto de bancas, aposentos y casuela, y de no haber suplido... para el tercio adelantado de

los cómicos, inconcusamente no hubieran representado" (79).

Todos los testigos estaban de acuerdo, que las representaciones teatrales verdaderamente representaban la renta más pingüe del Hospital por lo cual se creían con el derecho de pedirle al Hospital - ya que tuvo ingresos, aunque fuese sólo siete mil pesos en tres años-se encargase de la liquidación de las deudas. Alday por supuesto alegó, que sus pérdidas se debieron a que sólo había entrado

"compulso de la necesidad, de autor, pues sin él, en caso de que hubiera - habido quien le apeteciera, era visto que como administrador no hubiera - tenido el quebranto que había experimentado" (80),

y subrayó la idea de que el oficio a ninguno le debía ser dañoso y más en servicio del referido Hospital; pero como correctamente afirmó el nuevo administrador Vidarte, en primer término Alday no se atuvo a la providencia del juez de entregar sus cuentas mensuales y en segundo, al ver el déficit que había sufrido en el primer año de su administración

"no era creíble que cobrase ingresos de lo mismo en que había sufrido pérdidas tan considerables",

de suerte que por haber procedido tan "despóticamente" se debía imputar "a sí propio" el daño de satisfacer íntegramente el alcance que había resultado de su cuenta final. Con todo, Alday logró que el Licenciado Francisco de Valenzuela Vanegas le absolviera del alcance de 2 972 pesos 8 granos y sólo le condena se por desobediencia a que del referido alcance pagasen él o sus fiadores un - mil pesos al mencionado Hospital.

Del 23 de julio de 1715 data la sentencia final del Marqués de Villa hermosa Bracamonto Ribadencyra, quien manda:

"En vista de sus cuentas y en los efectos que produjeron la puerta y guanas deducida la consignación hecha a los cómicos de lo que sobrase se pague en primer lugar al capitán Don Juan Rubín de Celis lo que se resta de la escritura y declaramos no haber lugar que dicho capitán cubra dicho resto en efectos de esta ciudad por la cesión hecha por Don Diego Florencio de Alday; en segundo lugar Don Ventura de Monteverde y después de pague - en estos efectos a don Juan Gomez de Medina y don Andrés Valentín de Monteverde, y estos acreedores y dicho don Juan Rubín puedan poner persona a su satisfacción que reconozca las entradas y cada mes se dé cuenta al Licenciado don Francisco de Valenzuela Vanegas etc. reservando como reservamos con vista de las cuentas y de lo que importara dicha entrada proveer sobre la paga que se pretende en bancas y aposentos" (81).

Empero, mientras tanto Don Agustín de Vidarte había arrendado el coliseo a don Juan Apelo Corbulacho por lo cual suplicó al virrey, revocase y remediase dicha sentencia, pues

"con el nombramiento que el actual mayordomo hizo de autor de las comedias en don Juan de Apelo Corbulacho, para que como tal dispusiese las representaciones ajustando la compañía, percibiese las entradas y otorgase escritura SIN OBLIGAR los bienes y rentas del hospital... que el autor es el que hace las obligaciones para pagar salarios a los cómicos, el que dispone la compañía y que en el nombramiento NO se le asigna salario, por ser costumbre inmemorial no haber de tener más salario que lo que sobrare pagados los salarios, con que si se hubiere de pagar estas sobras a los acreedores, se quitara el salario a el autor, no hubiere quien lo fuere, y cayeramos en el inconveniente de contravenir a la planta nueva en que está dispuesto no poder ~~haber más salario que lo que sobrare~~ autor, ni fuera fácil el tempera

mento de asignarle determinado salario para que deducido éste y el de los cómicos, lo que sobrase, se pagase, porque la utilidad se ha de proporcionar al riesgo, y teniéndolo los autores de perderlo todo o la mayor parte, ninguno quisiera por corto premio exponerse a tanto peligro." (82).

En cambio, muy astuto, Vidarte propuso, ya que para el año de 1715 tenía hecho el contrato con Apelo Corbulacho, que

"dichos mercaderes acreedores tomen a su cargo en los años venideros la obligación de autor, formen la compañía, paguen los salarios y gastos de las entradas sin intervención en bancas ni aposentos, por la distinta con signación de éstos y deducidos dichos gastos y salarios vayan cobrando del residuo" (83).

Con esto termina el legajo, sin que hubiese podido averiguar la solución de este problema.

Aunque dicha organización del coliseo se modificó con el tiempo, prevaleció la costumbre de pagar a los actores de los ingresos recaudados en la puerta, pues en 1727

-
- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| (1) -AMP.Cédulas No.4 f.422. | (31) -ACP.lib.20 f.169 f-v. |
| (2) -ACP.lib.12 f.CX f-v. | (32) -AGN.Hist. t.476 Exp.1 f.1-11 |
| (3) -ibid f.LIX | (33) -Bol.AGN.t.XV.No.1 p.130 |
| (4) -ibid f.349 f. | (34) -AGN.Civil t.68 f.4v,5f,12. |
| (5) -ibid lib.13 f.107 v. | (35) -ibid f.278-285 |
| (6) -ibid f.189 v. | (36) -ibid f.210v,224-225. |
| (7) -ibid f.264 v. | (37) -JRS-FM p.XIII |
| (8) -ACP.lib 16 f.322 f. | (38) -ACM.lib.13 p.192 |
| (9) -ACP.lib.22 f.289 | (39) -ibid p.318 |
| (10) -ACP.lib 23 f.204f. | (40) -ibid p.323 |
| (11) -ibid f.444 f. | (41) -ACM.lib.17 p.183 |
| (12) -ACP.lib26 f.244 v. | (42) -ibid p.190 |
| (13) -ibid.f.210 f. | (43) -ACM.lib.19 p.55 |
| (14) -ACP.lib.28 f.349 f. | (44) -ACM.lib.22 p.283 |
| (15) -ACP.lib.31 f. 300 v. | (45) -ACM.lib.32-33 p.447 |
| (16) -ACM.lib.12 p.280 | (46) -ACM.lib.43-47 la. Pte.p.106 |
| (17) -ibid lib.13 p.183 | (47) -ACM.lib.15 p.53 |
| (18) -ibid p.189 | (48) -ACP.lib.13 f.264v. |
| (19) -ibid p.318 | (49) -ACP.lib.38 f.69 f-v. |
| (20) -ibid p.323 | (50) -G.Haro: p.15-17 |
| (21) -ibid p.331-332 | (51) -ACP.lib.45 f.204v-205f. |
| (22) -ACM.lib.14 p.257 | (52) -ACM.lib.27 p.234 |
| (23) -ACM.lib 15 p.51-52 | (53) -AGN.Hist. t.467 f.1. |
| (24) -ACM.lib.16 p.69-70 | (54) -F.G.Carreri p.85. |
| (25) -ACM.lib.17 p.182-3 | (55) -ACP.lib.46 f.536-538 |
| (26) -ACM.lib.22 p.289-90 | (56) -Bol.AGN.t.XV No.1.p.113 |
| (27) -ACM.lib.23 p.180 | (57) -ACM.lib13 p.313 |
| (28) -ACM.lib.24 p.7 | (58) -AGN.Gral/Parte t.V. f.282v. |
| (29) -ibid p.265 | (59) -M.Cuevas III p.44 |
| (30) -ACM.lib.25 p.24 | (60) -ACP.lib.16 f.302 f. |

"el contrato entre Vela y la compañía estipulaba que sus miembros serían pagados en partes con lo que rindieran las puertas, así la principal como la que llaman de la falsa. La renta en cambio debería pagarse de la entrada de aposentos, bancas y cazuela. En compensación del uso de trajes y copias de las comedias, que eran propiedad de Vidarte, se le daba parte de los productos de la venta de dulces y helados" (84).

Estos datos comprueban, que tanto el actor como el empresario teatral no tenían una vida holgada, sino que realmente sólo con gran entusiasmo y una firme convicción de su cometido artístico soportaban los sacrificios económicos que la vida les imponía.

- - - - -

(61) -ACP. lib. 18 f. 334f+v.

(62) -ACM. lib. 27 p. 44

(63) -ACM. lib. 32-33 p. 450

(64) -ACP. lib. 24 f. 305 f.

(65) -AGN. Hist. t. 467 f. 105-6

(66) -AGN. Gral/Parte t. VIII p. 11

(67) -Jonsson: Prim. S. p. 16

(68) -AGN. Civil t. 68 f. 300-301

(69) -ibid f. 1

(70) -ibid f. 280

(71) -ibid f. 127

(72) -ibid f. 28

(73) -ibid f. 30

(74) -ibid f. 221-223

(75) -ibid f. 211

(76) -ibid f. 215

(77) -ibid f. 217

(78) -ibid f. 141-143

(79) -ibid f. 319

(80) -ibid f. 302-303

(81) -ibid f. 295

(82) -ibid f. 315

(83) -ibid f. 315-316

(84) -JRS-FM p. XI.

VI.- Las representaciones teatrales

A) El tiempo de las representaciones

1) anteriores a la existencia de un coliseo

Como vimos, hasta fines del siglo XVI toda la vida teatral en la Nueva España se desenvolvía prácticamente en la plaza pública o en instituciones eclesiásticas, ya fuesen conventos, la catedral o en los colegios. Esta aseveración es válida tanto para los dramas de evangelización, representados especialmente en este siglo, por indios, para los indios, en parte aun en la lengua nativa; como para los diálogos y coloquios, recitados en los colegios, tanto en la capital como en la provincia, para festejar la inauguración de los cursos, generalmente el día de San Lucas, al terminar el año lectivo, a mediados de julio, el día de la Asunción, en ocasión de la Navidad, Epifanía, Corpus Cristi así como en homenaje al santo patrono de cada colegio. Pero igualmente es válida dicha afirmación para los dramas en español, a los que me refiero particularmente. La representación de estas últimas obras, que se solían ejecutar periódicamente el día del Corpus y en la Octava así como el día de San Hipólito, se llevaba al cabo en la mañana, según creo poder afirmar, no durante la tarde. Pero esto sólo lo deduzco del hecho, que refiriéndose a la tercera comedia que se iba a representar en ocasión de la consagración del Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras, en 1574, se dijo de ella que

"se iba a representar en la Catedral, como las otras, y por lo tanto después de la misa, por la mañana"

mientras que parece haber sido algo excepcional, que la cuarta comedia, ensayada por los Jesuitas

"se iba a representar en su casa, el domingo 19, por la tarde, y era sin duda diferente de la que se iba a representar ese día en la Catedral y por la mañana, según costumbre" (1).

Que en general las farsas, comedias y coloquios se solían representar durante la mañana, después de la procesión y de la misa, lo comprueba el acta de cabildo de Puebla, fechado el 26 de abril de 1633, que dice a la letra:

"Este día auiendose tratado y conferido zerca de las fiestas que se han de hacer el dia del Corpus de este año para la mayor zelebrasion de este dia, la dicha ciudad dixo que atento a que en auiendo comedia en la plaza toda la gente se queda en los tablados para tomar lugar y no ban acompañando la procesión con la decensia que se deue" (2).

2) Cuando ya existía un teatro

La hora de las representaciones cambió por supuesto desde el momento en que hubo un lugar exprofeso para ellas. Desde entonces la representación ya no sólo servía para la edificación moral del pueblo, sino que se efectuaba con mayor regularidad, para aquellas personas, las que se interesaban por la evolución del arte. Siguiendo el ejemplo dado por España, estas funciones eran en las tardes, hasta el toque de la oración. Todavía el 13 de febrero de 1748 el virrey, al concederle la licencia referente al coliseo de Puebla al Alferez Juan Francisco Ruiz de Ayala, estipula

"que las representaciones no pasen de poco más de la oración de la noche" (3).

La representación sólo se permitía en los días feriados, por lo menos a principios del siglo, ya que el mandamiento del virrey comienza

"En la ciudad de México a 24 dias del mes de henero de 1601 años don Gaspar etc. dixo que por quanto auendo su señoría permitido que se rrepresentasen comedias en público en esta ciudad los dias feriados a fin de entreteⁿer al pueblo osioso y divertirlo de otras malas ocupaciones y mas perniciosas y dado licencia para esto con algunas limitaciones y calidades que paressieren conuenir"(4).

Claro está que las representaciones dramáticas no se solían ejecutar durante todo el año, sino sólo en la temporada que comenzaba después de la Pascua y terminaba con el Carnaval, según el ejemplo español, ya que esta costumbre se conservaba aún en los siglos siguientes.

En cambio, probablemente ya a mediados del siglo XVII, con toda seguridad a principios del XVIII, ya no sólo se daban funciones los días feriados. Como se desprende de la

"Razón del Producto de entradas de la puerta de la comedia, año de 1708"

se solía representar tres veces por semana, generalmente los domingos lunes y jueves, pero a veces también los martes o miércoles en lugar del lunes. En cambio, en 1730 todos los miembros de la compañía de Eusebio Vela convinieron en dar cuatro representaciones por semana.

B) Los "carteles" como medio de propaganda

Ahora bien ;cómo se hacía saber al público del siglo XVI que habría función? Ya para 1595 el Bachiller Arias de Villalobos confirmó que había carteles, donde no sólo se publicaba el nombre de la comedia que se iba a representar, sino también el precio de la entrada. Literalmente pidió:

"como es uso y costumbre en toda España se ponga en los carteles de la comedia que se representa el precio que se lleva ordinariamente so pena de sus pension de la dicha licencia y en que porque el pueblo es engañado con las comedias viejas que se le representan por mudarles en los carteles el nombre y combinado a ellas con otros muy diferentes de los que tienen, por donde son conocidas, Vuesa Señoría mande que el mismo nombre que les pusieren en el primer cartel ese mismo guarden en todos los demas que para las mismas obras pusieren y que la comedia que se prometi^{er}e esa misma se represente y no otra porque la ciudad vaya a verla sin engaño"(5).

Esta indicación da a entender, que acontecía con cierta frecuencia, que a última hora y sin previo aviso se cambiaba el programa. También en lo futuro los carteles siguieron en boga, como se desprende de la lista de actores de 1683, según la cual los mismos actores pintaban los carteles, y de la relación de Al-day, quien cita al cartelero que lleva el cartel a la plaza y lo trae.

C) El público habitual

En ocasión de los espectáculos dramáticos al aire libre, el público se había formado de todas las capas sociales, indígenas, mestizos y españoles o criollos, cultos o incultos. Aun la gente pobre podía disfrutar de esta diversión, ya que parece haber fallado el intento de la ciudad de arrendar

"la plaça donde se han de hacer las dichas fiestas lo qual entiende esta ciudad que haciendo el dicho arrendamiento sacara de la cantidad que se gasta en las dichas fiestas y mas y con esto podra esta ciudad continuar en hacer sus fiestas y excusara de no yrse adeudando como lo hase"(6),

como se había previsto el primero de julio de 1602. Quiénes eran las gentes -- cultas, que asistían a estas funciones, lo aclara Amado Alonso, al enumerarlas:

"Nuestros documentos testimonian que asistían a las representaciones, y con mucha afición, los señores de la Audiencia, los caballeros y el pueblo, el arzobispo, los obispos visitantes y los clérigos, los frailes de las tres órdenes, franciscanos, agustinos y jesuitas, y los teatinos, en suma, toda la colonia, sin faltar lo mejor" (7).

1) Las damas

Pero además, por supuesto, estaban presentes las damas, es decir las esposas e hijas de los regidores así como aquellas de todos los descendientes -- de conquistadores.

Desde que los espectáculos ya no fueron gratuitos el público disminuyó un poco, pues parece que se componía preferentemente del elemento masculino. El 20 de marzo de 1595 por lo menos se le concedió el permiso de hacer las representaciones teatrales al Bachiller Arias de Villalobos bajo la única condición

"con que no entren mugeres so pena de treynta pesos por la primera y de sesenta por la segunda y noventa por la tercera y suspensión de la obra" (8).

No puedo imaginarme que esta restricción--referente probablemente sólo al patio-- haya sido permanente, ya que también se toleraron actrices, aunque probablemente ninguna mujer decente hubiese ido sólo a ver la comedia.

2) Los miembros del gobierno

Entre los espectadores habituales, tanto de las representaciones públicas en la plaza como en el teatro, se encontraban los miembros del gobierno, quienes tenían sus sitios especiales, ya fuesen tablados provistos de asientos engalanados con tapices y alfombras y cubiertos de toldos, o bien aposentos -- amueblados adecuada y suntuosamente. Estos fueron los sitios más codiciados, -- ya que despertaron la envidia de muchos de los caballeros, quienes, por medio -- de soborno del portero o por amistad con los regidores trataron de ganarse acceso a los dichos lugares. El 3 de abril de 1627 se notificó por esta razón al portero del cabildo

"no dé la llave del dicho aposento ni consienta entre en él a ver comedias sino fuere caballero deste cabildo" (9),

prohibición que se repitió en la fecha exacta, once años después:

"sin embargo de lo acordado los caballeros regidores llevan guespedes al -- aposento de la comedia, que se provea del remedio necesario porque cuando van los capitulares no hayan asiento y se acordó se cumpla lo prevenido y los porteros cuiden dello y den cuenta de que se remedio y se notifique a todos los señores alcaldes ordinarios y solo se sienten en el los caballeros regidores de las ciudades de los Angeles y nueva Veracruz y demás ciudades" (10).

D) Las obras que formaban una función

Igual que en España, los espectadores de la Nueva España no se conformaban con la presentación de una sola comedia, sino que pedían igualmente diversión popular como bailes, música y entremeses. No podría decir, si el orden de una función pública era idéntico en la Península y aquí, pero parece que no.

1) Las loas

Escasa mención encontré v.gr. de las loas como introducciones a los - espectáculos teatrales. Con todo, también sirvieron para éste fin. Cítese sólo la loa en quintillas en boca del actor que personificaba a la Nueva España, que precedió al coloquio primero "Del Divino Obraje", las loas que introdujeron los coloquios VII y VIII de Fernán González de Eslava y la loa de Agustín Salazar y Torres para la comedia Tetis y Peleo. Empero, así como la poesía y loa, compuestas por el padre Matías de Bocanegra de la Compañía de Jesús, recitadas por "un farsante", sirvieron de introducción a la solemne recepción del Virrey Don Luis Enríquez de Guzmán, Conde de Alva de Liste y Marqués de Villafior, el 3 de junio de 1650, repetidas veces se alude a loas, utilizadas aparentemente - en lugar de arengas en fiestas públicas. Cítese a este respecto la loa que se malogró en 1618, compuesta por el anteojero Lucas Valdéz Daza para el festejo - organizado por los plateros al declarar el Pontífice Paulo V la pureza de la -- Concepción de la Virgen María; la loa o monólogo en honor o memoria a las Isabeles de España de Don Juan Ortiz de Torres, recitada por una dama en la fiesta - del Santísimo Sacramento en 1645; la loa laudatoria, recitada en Puebla en 1650 sobre un carro triunfal en ocasión del recibimiento del Virrey Don Luis Enrí- - quez de Guzmán, la loa a la poesía, compuesta en 1651 por Gerónimo Becerra; la loa del Tepeyac de Antonio Medina Soler, recitada el 2 de febrero de 1667; las loas de Sor Juana Inés de la Cruz; las loas al Conde de Galve y al Conde de Monclova, celebradas en el Palacio Virreinal el 23 de enero de 1689, en ocasión de la elección hecha de abad de San Pedro y finalmente la loa referente a las virtudes de San Juan de Dios, recitada por el Dios Apolo el 31 de octubre de 1700 en la máscara en honor de dicho santo, para mencionar sólo algunas.

2) Las danzas

En cambio se alude siempre a las danzas y parece que no hubo represen- tación pública sin ellas. Las danzas en la Nueva España disfrutaban de estima- ción particular, quizás porque eran un elemento popular, al cual también eran - muy aficionados los indígenas. Siempre que el Cabildo no tenía dinero para man- dar se hiciesen comedias, como ocurrió en 1599, el pueblo se conformaba con las danzas. Ya en 1600 era costumbre bien arraigada, que las comedias fuesen acom- pañadas de danzas. El 29 de abril el virrey había ordenado

"que se hiziese muy solene fiesta y que las comedias sean muy buenas y con mucho ornato y que las danças fuesen muy de beer por que las pelás y jigan- tes son muy ordinarios y que no parecen tan bien que se hagan danças despa- das y otras que asi es justo se haga muy gran solenidad... y se concierta aya una comedia el dia del Corpus Xristi que sea a lo divino y auentajada y por lo consiguiente otra en la octava y aya en los dichos dos días las - danzas"(11),

y desde entonces, como ya rara vez se citan expresamente en las actas de cabil- do, me inclino a creer, que eran tan usuales, que ya se sobreentendía su ejecu- ción sin mención particular.

Por lo general, las danzas no sólo se ejecutaban el día del Corpus si- no que se prolongaban por todo el octavario, para solemnizar las fiestas. Esto lo comprueba el acta de cabildo, fechado el 17 de mayo de 1602, en que se toma nota que

"este día el canonygo Antonio de Salazar, canonygo de la santa iglesia ... dixo quel cabildo de la santa yglesia suplicaba a esta ciudad fuese servi- do de acudir acerle merced como siempre lo a echo de onrrar la fiesta del santísimo sacramento con las danzas y comedias y lo demas que se suele ha- cer y que particularmente le suplica que demas de lo que se ace en los - •

días se continuen las danzas y otros regocijos en la octava como a tan - gran fiesta se debe"(12).

A principios del siglo se diferenciaban cuatro clases principales de danzas. El 13 de mayo de 1608 el regidor Joan de Torres Loranza afirmó haber concertado -- además de las comedias

"las danzas despañolas negros yndios y mulatos y todo lo demas que fuese ne cesario"(13).

En qué grado se estimaban las danzas, lo comprueba el acta del 6 de mayo de -- 1626, pues a falta de comedia el cabildo de Puebla acordó conceder el premio de cincuenta pesos

"a quien mejor danza haga o inuencion sacare aquel dia cuya causa tienen de jugar el señor alcalde mayor y los dichos señores comisarios a quien se -- nombran por juezes"(14).

Las danzas cesaron pasajeraamente en 1744, pues por lo menos del 29 de mayo del año mencionado data el acta de cabildo que nos informa, que

"se confirió sobre el remate de las cuatro danzas que anualmente se execu-- tan para el dia de Corpus y su Octava entre los que se dicen maestros de -- ellas, experimentándose que uno solo, variando el nombre y valiéndose de -- otra persona se lleva todas cuatro y con distintos empeños de llevada ge-- rarchia... y tambien deve ser digno de toda atencion y reflexion que con -- indecencia a las onze de la mañana en los dias de la Octava ocurren con -- sus danzas en presencia del Divinisimo Señor, hebrios, cubiertos los ros-- tros y otros desacatos por lo cual y para exhonerarse del gasto de los dos cientos veinte pesos de las danzas se acuerda y determina se extingan las citadas danzas con la calidad de por ahora"(15).

3) La música, los entremeses, las tonadillas y las follas

Fuera de las danzas, tanto la música como los entremeses formaban par te de una función íntegra, aunque no se les menciona con tanta frecuencia, pero con seguridad contribuyeron igualmente a la solemnidad de las fiestas. En 1855 por lo menos se dió el premio al muchacho Alonso García,

"el cual travajó tanto así en cantar con los cantores como en la representa ción"(16),

y como referí al tratar de los músicos, no había fiesta, a la cual dejasen de -- acudir los indios con sus villancicos y su música instrumental de vihuelas, ar pas, chirimías etc. Recordemos además que en el siglo XVIII ya se mencionan al gunos músicos y cantantes de renombre entre los miembros del coliseo.

Era costumbre, que las comedias estuviesen acompañadas de entremeses, pues generalmente el precio, que el cabildo pagaba a los actores no sólo se re fería a la comedia, sino que incluía los entremeses. Expresamente se citó en -- 1597, que Navijo se encargó de representar una comedia con tres entremeses y ya antes, en 1574, las comedias de Juan Pérez Ramírez y González de Eslava fueron representadas junto con entremeses, entre los cuales me referí al "Entremés del Alcabalero". En 1600 el clérigo Presbítero Rodrigo de Chaves también se compro metió a representar la comedia con tres entremeses, música y danza y en 1602 -- Marco Antonio ofreció encargarse de la comedia con passos y sus entremeses. Men ciónese que también algunos coloquios de Fernán González de Eslava contienen en tremeses, incluidos por el propio autor, así como Sor Juana igualmente escribió los dos sainetes a manera de entremeses para que se intercalaran entre los actos

de su comedia.

A mediados del siglo XVIII ya también se citan las tonadillas como

"canciones que se entonaban en los intermedios de las funciones o entreac--
tos, siendo acompañadas por tocadores de guitarra o vihuela, que se senta--
ban en bancos o sillas colocados en el escenario en semicírculo, rodeando
a la cantarina"(17),

y las follas, o bien diversiones teatrales, compuestas de varios pasos incone--
xos de comedia, mezclados con bailes, tonadillas y otros números de música.

4) Las comedias

Empero, el punto culminante de la diversión normalmente era la comedia, no importando para el caso si la institución que la hubiese dispuesto fuese la universidad, los monjes de cualquier orden o el gobierno. Así v.gr. ya en febrero de 1656 con ocasión de la dedicación de la Catedral, los estudiantes representaron "una bizarra comedia" en la Universidad, y al festejar la Real Universidad la Purísima Concepción de Nuestra Señora en 1675, al final los estudian--tes representaron una comedia, como también se sabe que "El Mayor Triunfo de -- Diana" de Ramírez de Vargas se representó en dicho centro de estudios. En los festejos dispuestos en 1728 por la Compañía de Jesús, el 13 de noviembre se recitaron cuatro coloquios; al año siguiente, al celebrar los Carmelitas la canonización de San Juan de la Cruz desde el 15 al 24 de enero se representaron comedias y las beatificaciones, v.gr. la de San Francisco Solano y otros doce santos en 1677 y la de Santa Rosa en 1671 se celebraron con comedias. Además, -- aproximadamente desde 1675 en adelante todo acontecimiento agradable referente a los miembros de la familia real y virreinal, ya fuesen onomásticos o nacimientos, se solían celebrar con la representación de una o varias comedias en el palacio vi--reinal. A estas funciones solían concurrir la Real Audiencia, el Tribunal y el Ayuntamiento, de suerte que las comedias realmente llegaron a desempeñar un papel de importancia para la celebración de cualquier festejo.

E) La colación

Respecto a la conducta, observada por el público durante las funciones, no tengo noticia alguna, ni favorable ni adversa. Lo único que se sabe es que, especialmente en las comedias de los días de fiesta oficial, el auditorio tenía que dividir su atención entre la función y la colación que se servía "en la -- asistencia de la comedia"(18). Pero esta colocación, ofrecida por el Cabildo, sólo se daba a los espectadores de alcurnia, como es de suponerse. El pueblo, -- probablemente se conformaba con las frutas, golosinas y refrescos adquiridos -- por cuenta propia. La costumbre de comer y beber algo mientras se escuchaba y veía una comedia perduró en las representaciones, ya dentro del teatro -- y aun perdura hoy en día. De esta usanza provino la venta de nieve y refrescos dentro del mismo teatro, a que me referí en uno de los capítulos anteriores. Así pues, en general, una representación del teatro profano en la Nueva España fué muy pa--recida a una función de la misma índole en la Península Ibérica.

(1)- A.Alonso: p.27	(10)- ACM.lib.31 p.207
(2)- ACP.lib 17 f.392 f.	(11)- ACM.lib.13 p.106
(3)- ACP.lib.46 f.493 f.	(12)- ACM.lib.15 p.49
(4)- AGN.Gral./Parte t.V f.272	(13)- ACM.lib 17 p.180
(5)- AGN.Hist. t.467 f.1	(14)- ACP.lib.16 f.318 f.
(6)- ACM.lib.15 p.68	(15)- ACM.lib.69 f.27 v.
(7)- A. Alonso: p.40	(16)- ACM.lib.9 p.273
(8)- AGN.Hist. t.467 f.1.	(17)- Mañón p. 45.
(9)- ACM.lib.26 p.107	(18)- ACM.lib.31 p.49.

VII. Las comedias representadas o citadas, sus autores y la censura contemporánea del teatro

A) Las comedias representadas o citadas y sus autores

Logré averiguar muy poco con respecto a las obras, que se representaron en las funciones, ya fuesen en la plaza pública o en los teatros, y además es difícil delimitar exactamente las obras profanas de las religiosas, pues en este período de transición, las obras representadas al público el día o la Octava del Corpus así como muchas de las piezas teatrales, representadas en ocasiones de júbilo, aun tenían un carácter semi-religioso, debido a su tema, pero por haberse ejecutado por actores profesionales, que seguramente ya intercalaban -- sus bufonadas profanas, ya son considerables como obras de transición al teatro profano (siempre y cuando no se trate expresamente de autos sacramentales). Permitaseme por tanto enumerar las obrar, que son profanas o tal vez de transición, ahorrándome sólo la mención de aquellas representadas seguramente por estudiantes dentro de la catedral o de sus escuelas, como v.gr. "El Triunfo de los Santos" en 1578.

Entre otras obras teatrales, las cuales en su origen fueron ciertamente comedias de evangelización, aunque más tarde perdieron su pristino fin para transformarse en un espectáculo recreativo, cabe mencionar los "combates entre cristianos y moros", ejecutados especialmente en Puebla en el atrio de la iglesia del convento de Santo Domingo, los cuales se describen como sigue:

"Se ponían allá dos mal formados navíos encohetados y con ruedas, en uno -- don Juan de Austria, hermano de Felipe II y victor en la batalla naval de Lepanto contra los turcos, y en otro los moros. Llegaba Nuestra Señora del Rosario, que salía de Catedral y esperaba en la puerta, mirando para -- adentro. Encendían los cohetes que hacian mucho estruendo, y concluidos, salía don Juan de Austria de su buque, ya vencedor, iba a dar gracias a -- Nuestra Señora, y se retiraba la imagen"(1).

El primer festejo, del cual sabemos que se celebró con la representación de dos comedias determinadas en la Iglesia Mayor, fué la consagración del arzobispo en 1574. La primera de las comedias, intitulada "Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana", considerable como obra representativa de los primeros balbuceos del arte dramático en México, se debe al -- Pbro. Juan Pérez Ramírez, el primer escritor teatral nacido en 1544 o 1545 en la Nueva España, hijo de conquistador, quien cada año recibía cuarenta pesos por hacer la lista de las representaciones sagradas, lo cual comprueba su interés -- por este arte. El Desposorio Espiritual aun pertenece al teatro religioso; pero como la fiesta duraba unos cuantos días, poco después, el 8 de diciembre, se representó la segunda comedia, conocida hoy en día como Coloquio III del Presbitero Fernán González de Eslava, obra que se presentó junto con el ya citado -- "Entremés del Alcabalero", conocido en la Península Española. Fernán González de Eslava, nacido en Andalucía por 1534, quien probablemente llegó a la Nueva -- España en 1558 y entre 1566 y 1600 escribió sus dieciseis coloquios espiritua-- les y sacramentales, publicados, muerto el autor, por su amigo el Agustino Fernando Vello de Bustamante, sin que probablemente fuese el mejor de los que en-- tonces vivieron por ser el único, cuyas obras llegasen hasta nosotros, tiene -- sin duda bastante importancia, considerado a la luz de la literatura y de la -- lingüística. Según la opinión del erudito don Joaquín García Icazbalceta, de -- sus Coloquios el 1o., 2o., 3o., 7o. y 16o. no se pueden considerar como colo-- quios sacramentales, por lo cual los enumerará a continuación como obras de -- transición:

- Coloquio 1o.: "El Obraje Divinb", en quintillas, precedido por una loa
- 2o.: "Hecho a la jornada que hizo a la China el General Miguel López --

de Legazpi, cuando se volvía la primera vez de allá a esta Nueva - España", escrito a fines de 1566

3o.:"A la consagración del Dr. Don Pedro Moya de Contreras primer Inqui- sitor desta Nueva España y Arzobispo desta Iglesia Mexicana", el - más largo de los coloquios, dividido en siete jornadas.

7o.:"De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción", procedido por un en- tremés y una loa.

16o.:"Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales", escrito - según se supone fundadamente en 1578 o poco después, en prosa y - verso, con un entremés intercalado, dividida la obra en dos jorna- das, de las cuales la segunda es mucho mayor.

Sin duda la mayoría de estos coloquios fué escrita para determinada ocasión, y aunque no se sepa con certeza, es de esperarse que se hayan representado. De - este autor, "cuyas críticas de las cosas contemporáneas a veces alcanzan altura de sátiras"(2), Menendez Pelayo opina:

"es un ingenio de grandísima facilidad y rica vena, pródigo aunque no selec- to, en los donaires; rico de malicia y de agudeza en las alusiones a suce- sos contemporáneos, excelente versificador, sobre todo en quintillas, - -- quien refleja el habla criolla, tan rica en locuciones andaluzas como in- fluída por la lengua náhuatl"(3).

Las obras siguientes, de las que se tiene noticia, aunque sólo se ci- ten algunos títulos, sin que muchas veces se mencione el nombre del autor, fue- ron las del día y la Octava del Corpus. En ocasión de la fecha que se celebra- ba, su mayoría aun debe haber sido de la índole de los Misterios, Moralidades - o posteriormente de los Autos Sacramentales. De 1575 v.gr. data la mención de "La Caída del hombre", representada "en uno de los carros que salieron ese día (4), y en la cual el mencionado Diego Juárez fué el protagonista, pues fué pre- miado por su actuación. La primera vez que se mencionó la obra, representada - en ocasión del Corpus, fué en el año de 1596. La compañía que entonces estaba en Puebla prometió representar la comedia llamada "El alma es divino"(5), y al año siguiente se citan "Las Profesías de Daniel" y "Nuestra Señora del Rosario", Gonzalo de Riancho propuso el 10 de mayo de 1599 ensayar como obra del día la - comedia

"crisptoual de sauadiano ques buena y de mucho ornato y gran demostracion - la de la octava de otro santo que también es a lo diuino ques la de San -- eustachio"(6),

pero no se tomó la molestia de legarnos los nombres de los autores. El 12 de - mayo de 1600 los comisarios de la fiesta en Puebla habían concertado con el clé- rigo Rodrigo de Chaves que la comedia del día de Corpus fuese

"la comedia De la república angelica con tres entremeses y musica y danza y con los ropajes"(7),

y dos años después Alonso Velázquez y Juan Corral iban a

"poner dicha comedia que a de ser "la devoción del alma" con sus entremeses musica y danza"(8).

En 1604 se concertó con Gonzalo de Riancho y Juan Corral, autores de comedias-- "la comedia de San Basilio"(9); (tal vez se trate de "San Basilio el Magno o la Gran Columna Fogosa" de Lope de Vega); el 29 de abril de 1616

"a la tarde hubo comedia de Santiago el Verde de que todos quedaron muy gus

tosos"(10),

(posiblemente otra de las obras de Lope de Vega); y para 1618 se había previsto la representación de la comedia "Al fin se canta la gloria"^x, que fué sustituida luego por la segunda parte de la "Comedia de Sixto Quinto"(12). Para festejar la beatificación del Santo Francisco Javier en 1620, Juan Ortíz se obligó a "hacer del santo en la compañía"(13), y el 5 de septiembre de 1625 para la canonización del santo Francisco de Borja de la compañía de Jesús se advirtió que

"el día que señalaren los padres haga un acto de representación de comedia de la vida del santo con el ornato y lusimiento ... en la calle de la casa profesa".

Esta comedia se debía encomendar a los actores, ya que el 22 de octubre los comisarios todavía dispusieron

"que se hagan dos comedias de la vida del santo para que se representen martes y miércoles porque en una no fue posible recopilarla y que no han hecho concierto con los comediantes por pedir mucho"(14).

Como vimos, si se ofrecía la ocasión, se representaban obras dramáticas de España. El 29 de abril de 1624 v.gr.

"se habrió un pliego despaña en el cual estaba una carta de Hipolito de Vergara con dos comedias de San Hipolito que dedicaba a la ciudad... y visto se mando que los comisarios las vean y siendo aproposito para la fiesta -- del santisimo sacramento se representen."(15)

¿Será posible que este Hipólito de Vergara fuese el poeta español nacido en Sevilla - o según otros en Osuna - a fines del siglo XVI, a quien Cervantes cita como uno de los poetas famosos llamados a la defensa del Parnaso, autor de las comedias "El defensor de la Virgen o hechos del Santo Rey don Fernando"?

No se vuelve a encontrar mención alguna hasta el 12 de abril de 1641, cuando la Ciudad dispuso que para el día del Corpus Cristi

"no haya comedias sino autos sacramentales ... en las dos navos cubiertas de la iglesia"(16),

y la única vez, que encontré citada una obra de Lope de Vega con mención del autor, fué el 28 de abril de 1642, pues se vieron

"unos autos - berso de que hizo demostración el padre fray Lazaro de Torres para la fiesta de corpus intitulos los Sisnes de Lope de Vega y se remitieron a los señores comisarios para que los vean"(17).

En la fiesta del Corpus de 1659 se representó "El Gentil Hombre de Dios" de Luis de Sandoval Zapata, autor de dos autos sacramentales intitulos "Los Triunfos de Jesús sacramentado" y "Andromeda y Perseo" así como de dos comedias de la ilustré virgen y Santa Tecla y de la comedia "Lo que es ser predestinado", referente a la vida de San Gil de Atouquia, que iba a ser representada por la compañía de Jerónimo Ortiz por 1660, pero el Santo Oficio la descalificó. De este autor, cuyos datos de vida ignoro, pues sólo sé que fué "originario de México, caballero de la más calificada nobleza y seminarista de San Ildefonso desde 1634", me

^xIgnoro el nombre del autor de esta obra, cuya invención en aquel entonces se consideró como delito principal, pues su protagonista era un judío y la comedia tenía el argumento del Burlador de Sevilla. Se dice que su autor fué penitenciado en el auto de fé del 11 de abril de 1649.(11)

resta agregar, que descollo más como poeta culterano que como dramaturgo, pues se habla de él como de un "excelente filósofo, teólogo, historiador y político, el Homero Mexicano, el príncipe de nuestro barroco en su variedad quevediana" (18).

El 9 de agosto de 1677 hubo la comedia del Cardenal Don Francisco Jiménez y el 6 de noviembre de 1678 se representó en el Real Palacio la comedia "No puede ser". (Quizá se trata de la comedia "No puede ser guardar una mujer" de Don Agustín Moreto y Cabaña.)

En el coliseo mexicano se representaron igualmente "Elegir al enemigo", "Los Juegos Olímpicos" y "El Encanto es la Hermosura, el Hechizo sin Hechizo o la segunda Celestina", todas de Agustín Salazar y Torres, el sobrino del virrey Torres y Rueda, quien, habiendo nacido en Soria en 1642, fué traído a México -- cuando apenas tenía cinco años de edad, por lo cual se educó en los colegios y la Universidad Mexicana. El "Certamen Poético" de la Universidad, impreso en 1654, ya contenía varias composiciones suyas y es probable que haya escrito acá una parte de sus comedias, pues abandonó México en 1660 y murió en Madrid en 1675. El fragmento de su obra, mencionada como última, fué terminado posteriormente por el amigo del autor, don Juan de Vera Tasis.

Cabe mencionar también las dos comedias y los sainetes de la Décima Musa, Sor Juana Inés de la Cruz, la precoz, bella y crudita dama de honor de la virreina, posteriormente monja del convento de San Jerónimo, cuyas obras "Los empeños de una casa" y "Amor es más laberinto", aunque no sean comparables con su excelente lírica, a que debe su renombre, me obligan a mencionarla como autora teatral.

Juan Francisco Gemelli Carreri menciona varios títulos de obras que vió representadas en 1697 en el Coliseo, como v.gr. "La dicha y la desdicha -- del nombre" (probablemente la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca), "La Rosa de Alejandría", (- como varios autores dieron este nombre a su comedia, no sabría precisar, si en este caso se trata de aquella de Luis Vélez de Guevara, la de Pedro Roseto Niño o la del padre Diego de Calleja -), "Las mocedades del Duque de Osuna" (posiblemente la obra de Don Cristóbal Monroy y Silva), "La Vida de Santa Rosa" y "El amor en vizcaíno y los celos en francés" (indudablemente aquella comedia de Luis Vélez de Cueva, cuyo segundo título es "Los Torneos de Navarra").

Del siglo XVIII todavía cabe mencionar las obras "El Portento Mexicano" de Don José Antonio Pérez Fuentes, al que también se cita como autor de 20 loas en lengua mexicana; "El Rodrigo", drama representado en el Palacio Virreinal en 1708, escrito por el maestro de capilla de la catedral de México, el autor de la primera ópera mexicana, el Pbro. Manuel Zumaya: "Ruina e Incendio de Jerusalén o Desagravio de Cristo", la última obra representada en el Coliseo antes de su destrucción el 19 de enero de 1722, puesta en Inglaterra bajo el título "El Milagro de Santa Catarina", tal vez idéntica con aquella denominada "Desagravios de Cristo o Jerusalén destruida por Tito", escrita por don Alvaro Curbillo de Aragón; "Aquí fué Troya", comedia cuya representación se había previsto para el día siguiente; los cuatro coloquios que se recitaron en la compañía de Jesús en Noviembre de 1728, intitulados "Los triunfos del cielo", "Las competencias del Paraíso", "La virtud coronada" y "La concordia de las ciencias"; "El Rey Baltasar", así como todas las comedias atribuidas a Eusebio Vela, de quien afirma Beristain que fué

"poeta dramático si no igual a los Lope y Calderón, seguramente superior a los Montalvanes y a los Moretos en la desencia de las jocosidades"(19).

Según se dice, Eusebio Vela escribió: "Celos aún del aire matan", "El Amor exce

de al arte", "Máquinas de Arquímedes", "Aspides y Basiliscos", "El menor máximo San Francisco", "El Asturiano en las Indias", "Por engañar, engañarse", "Amar a su semejanza", "Con agravios loco y con celos cuerdo", "Por los peligros de Amor conseguir la mayor dicha", "Las constantes españolas" (dos partes), "Si el Amor excede al Arte, ni Arte, ni Amor a la Prudencia", "Conquista de México" (tres partes), "El Apostolado en Indias", "El Héroe mayor del Mundo, Alejandro Magno" y "La pérdida de España".

Además se citan "No hay mayor mal que los celos", comedia escrita por el padre jesuita Juan Arriola, conocido poeta de una versión de la "Canción a un desengaño," quien nació en Guanajuato en 1689; el coloquio "La invención de la Cruz" de Manuel Castro Salazar y "La esperanza malograda" y "El Iris de Salamanca", ambas del Pbro. Don Cayetano Cabrera Quintero, quien nació en la capital mexicana, fué alumno del seminario Tridentino y de la Universidad, donde más tarde desempeñó una cátedra de derecho civil y canónico. Además de sus comedias, de las cuales la primera, formada de historias de indios, fué compuesta en verso y prosa y contenía diversos panegíricos y disertaciones en elogio de la filosofía, mientras que la segunda fué tomada de la historia de San Juan de San Facundo, representada en México con gran aplauso del público y del mismo virrey, se le debe una admirable descripción de la terrible epidemia que asoló a México en 1736, varias poesías en latín, traducciones de Horacio y Juvenal y una colección pacienzuda de datos y curiosidades intitulada "Escudo de armas de la ciudad de México".

Igualmente se enumeran cuatro comedias de Don Francisco de Soria, de quien se afirma que fué cultivador del teatro sin gran brillantez ni estilo: -- "Guillermo Duque de Aquitania", "La mágica mexicana", comedia que obtuvo un éxito muy superior a las demás, "La Genoveva" y "De los celos y el amor, cuál es afecto mayor".

Ya para terminar, cito la tragedia "La Troyana", obra del conocido jesuita y polígrafo Agustín de Castro, quien nació en Córdoba, Ver. en 1728, y en su tiempo fué más conocido como orador sagrado de gran elocuencia y saber, profesor de filosofía en Querétaro, Valladolid, Oaxaca, Guadalajara, Mérida y rector del colegio jesuita en Ferrara después de su expulsión, que precisamente como autor teatral, pues la mayoría de sus obras, escritas en un estilo elegante y castizo, son de índole histórica o traducciones de autores de la antigüedad grecolatina así como de obras clásicas, tanto inglesas como francesas.

De otros autores de estos siglos, citados por Rodolfo Usigli, aunque yo no haya encontrado otra mención de ellos, me resta enumerar como dramaturgos menores, particularmente de loas, a Jerónimo Becerra, Antonio Medina Soler y Alfonso Ramírez de Vargas, autor de "El mayor triunfo de Diana" representado en la Universidad.

La última obra del período de este estudio, cuya representación consta, fué "Mejor está que estaba" de Don Pedro Calderón de la Barca, con la que se inauguró el Teatro Principal el 23 de diciembre de 1753. La enumeración antecedente parece indicar, que la opinión del Bachiller Arias de Villalobos, que en México sólo representaban comedias de Castilla, porque "las de acá aprueban mal" todavía tiene bastante validez para el siglo XVII, aunque ya menos para el XVIII.

B) Otros autores

Así pues sólo me resta mencionar algunos autores, la mayoría de ellos autores y actores a la vez, por lo cual ya se citaron en el capítulo referente a los comediantes. De ellos se sabe, que escribieron comedias y pasos o entremeses al estilo de Lope de Rueda en España, pero se ignoran los nombres de sus

obras dramáticas.

Sólo sé decir, que el primero del cual se tiene noticia fué el hidalgo y cristiano viejo Juan Bautista Corvera, ya citado como actor aficionado, -- quien nació en Toledo en 1530 y como soldado vino del Perú a la Nueva España -- por 1560, donde moraba en la región de Guadalajara. En 1561 compuso una comedia pastoral en la cual intervinieron tres pastores y tres pastoras. Se representó en México en presencia del virrey Don Luis de Velasco y del Arzobispo Fray Alonso de Montúfar. También contribuyó con versos a las honras de Carlos V y tuvo que ver con el juego poético escolástico de Fernán González de Eslava y Terrazas sobre la ley mosaica.

En el año de 1586 se menciona a Alonso de Buenrostro como autor de la comedia del Corpus, pero no se expresa cuál obra se ejecutó.

Igualmente cabe citar entre los autores al Pbro, Arias de Villalobos, de quien se menciona que compuso numerosas comedias, aunque sobresalga más como poeta que como dramaturgo, pues se le cita como el poeta más celebrado de la -- Nueva España, a quien la ciudad premió en la "Justa Pública" de 1621; a Luis La garto, pues el Ayuntamiento lo contrató a escribir tres autos para la fiesta -- del Corpus de 1593; a Andres Laris de Durango, autor en 1597; al capitán Farfán, quien compuso la Comedia del Recibimiento que hizo la Nueva México a la Iglesia, representada a las márgenes del Río Bravo del Norte el 30 de abril de 1598(20), y a Francisco Maldonado.

Además de actor y empresario, Gonzálo de Riancho aparentemente también fué autor; por lo menos se le atribuyó la "Conquista de la Nueva España" en -- 1598, cuando se ofreció para la obra del Corpus y estipuló que

"pide por el trabajo de hazellas y vestuario y componellas de terciopelos -- de castilla y telas de oro y lo demás"(21).

Tal vez este "componellas" indique que se debían las obras a él.

El 13 de octubre de 1603 la ciudad acordó

"que el señor Gaspar de Valdes acuda a la ynvención del coloquio"(22);

pero no pude aclarar, quien fué este señor Gaspar Valdés y si acaso escribió -- otras comedias dramáticas.

Entre las obras del siglo XVI, perdidas en su mayoría, se citan las -- loas de Juan Ortiz de Torres. Dos veces mencioné el nombre de Juan Ortiz en el capítulo de los actores. Me parece más probable que este autor de las loas fue se aquel Juan Ortiz de Torres, mencionado como compañero de Alonso Velázquez en 1603, y no que el autor se pueda identificar con el hijo o pariente de aquel, -- otro Juan Ortiz, citado como miembro de la compañía de actores en 1683.

C) La censura contemporánea del teatro

1) por las autoridades

Las obras que se estrenaban, tanto los días de fiesta en la plaza pú- blica como en las casas de comedias, estaban sujetas a una censura, a veces lle vada al cabo por la autoridad civil, a veces por la eclesiástica y por fin por ambas. En 1574 el arzobispo solía censurar las comedias. Esto lo deduzco del acontecimiento siguiente: el virrey, quien tenía la impresión, de que el parti- do del arzobispo había querido ridicularizar su mandato en el "Entremés del Al cabalero", mandó

"no se hiziesen representaciones sin que primero se biese y exsaminase por esta rreal Audiencia"(23).

Disgustado el arzobispo, a su vez se defendió y afirmó que el virrey

"a ydo hartas veces, de un año a esta parte, a ver representaciones sin otra censura más que la mía"(24).

La carta del señor inquisidor, fechada el 21 de febrero de 1582 y enviada al comisario de Veracruz contiene la instrucción siguiente a este respecto:

"en el visitar farsas comedias y otras representaciones que se suelen hazer en las yglesias y otras partes no se entrometera ni las vera ni cometera que las vea otra persona alguna por docta que sea, y si se las traxeren respondera que no tiene para que verlas ni aprouarlas que cada vno vea lo que scriue y representa porque auiedo cosa digna de castigo en orden a la fee se castigara con exemplo y si despues de representada paresciere que lo ay recibira su ynformacion y la embiara con la mesma obra representada"(25).

En 1588 la Inquisición aun desempeñaba el papel de censor, pero parece que después volvió a manos de la autoridad civil. El 6 de mayo de 1596 el cabildo ya acordó que

"el señor Gaspar Perez por particular comisión vea lo que toca al examen de las comedias que tiene fechas Rriancho y traiga rrazon a esta ciudad en su parecer"(26).

Dos años después, el 22 de mayo de 1598, el señor Inquisidor don Alonso de Pe-- ralta mandó asentar porqué se resolvía a que el Santo Tribunal no siguiese examinando las comedias, como lo demuestra la parte más interesante del auto respectivo, que reproduzco on el apéndice. Según este mandato, el Santo Oficio -- apenas si se encargó de la censura de las comedias por los años de 1593 y 1594.

El 24 de enero de 1601, el virrey mandó publicar una disposición al -- respecto

"para que no se rreciten comedias ni entremeses si no estan visto y examina-- do por el provisor y no se exceda de lo aqui contenido",

y consta de la orden siguiente:

"ha acordado Su Señoria de mandar como manda por este auto a los auctores -- de las dichas comedias que primero y ante todas cossas que rrepresenten -- qualesquier comedias y entremeses lo lleven al Provisor de este arçouispa-- do para que las vea exsamine y aprueve y en las que asi se aprovaren y -- huieren de rrepresentar se guarde ynuiolablemente lo que esta hordenado -- y mandado... y los dichos auctores de comedias yncurran excediendo de lo -- rreferido en pena de un año de destierro precisso de esta gouernacion y -- que no husen mas de la licencia en cuya uirtud rrepresentaren so las demas penas"(27).

Parece que esta orden no se acató con todo el celo necesario, porque el virrey tuvo que repetirla al pie de la letra el 31 de enero de 1603, al dar la licen-- cia a la compañía de Alonso Velázquez. La crítica de la comedia de Santa Juana de la Cruz, firmada por Pedro de Hortigoza y fechada en el colegio de la compa-- ñía de Jesus el 10. de marzo de 1612 demuestra que la revisión de las obras dra-- máticas aún estaba a ~~...~~ ordinarios. A fines de la primera de

cona del siglo XVII, según disposición general, la comedia se debía representar primero ante los regidores o bien los encargados de la autoridad civil y luego ante el Santo Oficio; pero como se demuestra ensoguada, los autores no se atuvieron rigurosamente a esta disposición, de lo cual provino el conflicto de 1618. En el acta de cabildo del 15 de junio de 1618 el regidor Don Alonso Tello de Guzmán informó a la ciudad, que

"Su Excelencia el señor Marqués de Guadalcazar ordeno hoy que la comedia que se intitula "Al fin se canta la gloria" que estaba ensayada para representarse en la fiesta que mañana se hace al Santísimo Sacramento no se representase porque el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición a quien ayer se represento le había parecido que tenía inconveniente al representarla tal día que da cuenta dello a la ciudad para que Su Señoría provea lo que los convenga. E visto por la ciudad fue acordado de confirmarse como se confirma con lo acordado por Su Excelencia señor virrey en que no se haga la comedia referida en la proposición del señor don Alonso Tello y en su lugar se aga y represente mañana día de Corpus Cristi la segunda parte de la comedia de Sisto Quinto atento a la calificación que trae del señor Inquisidor Juan Gutierrez Flores y se notifique a los autores que la representen con el mayor ornato que se pudiere y los señores comisarios desta fiesta den cuenta desto a Su Excelencia. Y hagan lo mas que les tocare que y vieren que convenga al mayor ornato y comodidad desta fiesta aceto el señor Francisco Escudero Figueroa que dijo que conformandose con lo que Su Excelencia manda de que no se represente la comedia dispuesta por lo mandado por el tribunal del Santo Oficio tiene por mas autoridad desta ciudad de que ni se represente comedia ya para la octava se supla con otra comedia nueva y corregida por el Santo Oficio"(12).

Aparentemente el virrey prefirió que no se hiciese comedia alguna después de este contratiempo. Dos días después el corregidor resumió su propia experiencia en esta materia y propuso el remedio del caso presente así como la forma de evitar estas dificultades en lo futuro, como se desprende del acta de cabildo, cuya parte más interesante reproduzco en el apéndice. De este parecer se desprende, que la ciudad ni siquiera había tomado en cuenta la posibilidad de que una obra, escogida por los regidores comisarios para las fiestas, pudiese ser rechazada por el tribunal del Santo Oficio, pues las obras no se censuraban antes de ensayarlas, como hubiera sido lógico, sino dos o tres días a lo sumo antes de su representación pública. Probablemente esta representación delante de los regidores en cierto sentido era en perjuicio de los actores, ya que asistía "gran numero de gente", los que de otro modo hubieran tenido que ver la comedia dentro de la casa de comedias, pagando el precio de entrada. Pero veamos, que otro contratiempo amenazaba a la Ciudad:

"Y por cuanto, para el día proximo de la octava desta festividad, la ciudad tiene ordenado que Gonzalo de Riancho, autor de comedias, haga una de que hoy no ha dado muestra, y está en la Puebla, donde dicen que representa domingo infra octava de esta fiesta y, saliendo despues de este día de la Puebla, respecto de la cantidad de leguas (que) hay y del embarazo con que estas compañías fuesen caminar, puede ser que siga el tiempo que ni dé muestra a la ciudad ni al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, como hasta aqui se ha dado, y que venga la Ciudad a hallarse sin fiesta que hace aquel día, que sobre el inconveniente pasado vendra a ser cualquier tropiezo que haya en esto de gran momento y consideración, ha suplicado la ciudad se junte hoy en su Cabildo para que provea lo que en esto más convenga, y así lo suplica, con que él quedará libre de la obligación que tiene a mirar por esto, y la ciudad terná a su cuenta el asierto u el de cierto que en esto hubiere"(28).

Recordemos que inmediatamente se ordenó a Riancho volver a la capital. Los a

tores no cumplieron con estas nuevas disposiciones al pie de la letra, pues en 1628 se les tuvo que advertir nuevamente

"que los ensayos de comedias y danzas se hagan en las casas de Cabildo como está dispuesto y ordenado y que los ensayos sean quince días antes para -- que enmedie lo que pareciere y si desta manera no se cumpliere el mayordomo no les pague la cuarta parte que se ha de retener y se haga consulta a su excelencia sobre escusar la representación del santo oficio antes de haberse visto sino que en papel se haga la aprobación"(29),

y al año siguiente se insistió en el cabildo que

"las muestras de las comedias sean en esta sala y lo consulten (los comisarios) todo con el señor corregidor"(30).

Con todo, en 1660 la censura nuevamente estaba en manos del Santo Oficio, pues éste descartó la comedia de Luis Sandoval Zapata "Lo que es ser predestinado".

2) por los interesados

Pero veámos, cómo los contemporáneos de aquella época valoraban las comedias. Aunque el Bachiller Arias de Villalobos afirmó en su petición, que tenía

"compuestas muchas comedias divinas y de historia examinadas y aprobadas -- por el sancto officio de la Inquisicion y por el ordinario de esta metropoli con las cuales pretendo mostrar yngenio y ayudar al entretenimiento público de esta ciudad"

y al finalizar la misma solicitud hizo hincapié en que se ofrecía

"a poner en publico las mas auentajadas obras que en toda España se ayan -- visto"(31),

no estoy segura, si éste se puede considerar como un juicio objetivo, sincero o antes bien fué propaganda interesada. Convengo con Amado Alonso en que las comedias eran una de las diversiones favoritas del tiempo, pero no creo que hayan sido las funciones predilectas o como se expresa

"la forma más favorecida de festejos, que tenían una importancia de primer orden en la vida social de la corte virreinal, una importancia proporcionalmente mayor que la que tenían en la corte real, sin duda por la menor complejidad de la vida colonial"(32).

Temo que eran demasiado caras para llegar a desempeñar este papel - por lo menos como festejos estrictamente populares. En ninguna de las fiestas menores, desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII encontré una mención, que se hubiesen representado comedias. Claro está, que algún documento desconocido, -- que se encuentre en lo futuro, podrá desmentir esta afirmación; pero ni aún en la fiesta del patrono de la ciudad, San Hipólito, las comedias se representaban con regularidad. Generalmente el Cabildo se conformaba con ordenar que hubiese para estas fiestas menores luminarias, colación, toros y juegos caballerescos como la sortija, juego de cañas, escaramuza y máscara. Desde la época en que se intentó arrendar la plaza pública, en 1602, para rebajar el gasto de las comedias y demás fiestas, hasta mediados del siglo XVIII por lo menos, no hubo -- más comedias que las del Corpus - si acaso las hubo - pues vimos que el Cabildo nunca sabía de donde sacar los fondos necesarios para tales gastos, y por eso, en un lapso de varios años, no encontré mención alguna de convenios con los actores. Aun el 26 de abril de 1633 el acta de cabildo de Puebla, refiriéndose a

la fiesta del Santísimo Sacramento primero dispuso

"que no aya comedias sino que para el dicho dia se prevengan... munchas danzas y gigantones y otras fiestas de más lucimiento que las comedias"(33).

Con todo, después las comedias encontraron un buen defensor en el capitán y regidor Domingo Machorro, de suerte que a pesar del "menor lucimiento" no se violó la costumbre y la ciudad acordó que se hiciesen comedias. Aun para la consagración de la catedral de Puebla en 1649 sólo hubo juegos de caña, máscaras, en camisadas y una "justa" en la plaza pública de "moros y xpianos", representada por labradores, vecinos de la ciudad(34) y tampoco hubo comedias durante la estancia del Conde de Alva en dicha ciudad en 1650, sino que el cabildo se conformó con toros y máscara.

3) por la iglesia

Como la mayor parte de las obras mexicanas que se representaron ya no se conservan, no es posible averiguar en general, si ellas acaso sirvieron como pretexto de crítica, ya fuese social, moral, cultural o política, y sólo menciono algunas críticas en la segunda parte de este estudio, al referirme a unas -- cuantas obras singulares. Pero no puedo terminar este estudio sin hacer hincapié en que, a pesar de que la mayoría de la gente no consideraba la representación de comedias como una diversión nociva, ya en 1544 o 1545 Fray Juan de Zumarraga añadió un apéndice al tratado de Dionisio Cartujano que contiene lo siguiente:

"Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábito de mujeres, danzando y -- saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos como el del Dios del Amor, tan deshonesto, y aun a las personas no honestas, tan vergonzoso de mirar; cuanto más feo en presencia de nuestro Dios; y que estas cosas -- se mandan hacer, no a pequeña costa de los naturales y vecinos oficiales -- y pobres, compeliéndolos a pagar para la fiesta. Los que lo hacen, y los que lo mandan, y aun los que lo consienten, que podrían evitar y no lo ovitan, a otro que Fray Juan Zumarraga busquen que los excuse"(35);

y en 1626 la ciudad de Puebla se opuso a la representación usual porque

"el año pasado de 625 precedieron algunos ynconuenientes considerables así a la decencia del Santísimo Sacramento como a la autoridad de ambos cabildos eclesiastico y secular"(36).

No podría decir, si esta objeción era justa o se debía a que el cabildo fuese -- gazmoño. Sea como fuere, quisiera insistir en que también el obispo Don Juan de Palafox en 1644 tuvo una opinión muy diferente a la de la gente en común acerca del teatro, pues fué un adversario apasionado de la diversión dramática y al censurarla se mostró sumamente duro e intransigente. Cuando el Cabildo de Puebla le suplicó se sirviese honrar a la ciudad, asistiendo a la fiesta del Santísimo Sacramento, respondió que

"su dictamen era de no oyr comedias ni que el Cauildo Eclesiástico ni otro ninguno de sus clérigos las oyesen, por parescorle entretenimiento de que no resulte prouecho a las almas. Y que auéndole así dado a entender a -- sus feligresos no era justo aplaudir con asistir lo que repugnaua, ni tampoco consentir que en la parte que estaua señalado por sagrado de la yglesia se hiciesen tablados ni pusiesen otros ningunos asientos, ni que la -- custodia auia de quedar en la puerta y que en lo demás que no le tocava la ciudad hiziese lo que por bien tubiese que sólo sentía que siendo la plasa

tan grande, se pusiesen los tablados tan zerca de la yglesia donde se an de celebrar los offisios diuinos" (37).

El cabildo por supuesto se encontró en un gran apuro, ya que había pagado a los actores de antemano para que hiciesen dos comedias. Como el obispo se mostró inexorable, el cabildo votó consultar al virrey, el Exmo. Señor Conde de Salvatierra. Entre tanto el regidor Don Francisco de Aguilar expresó su opinión de la manera siguiente:

"que atento a que esta ciudad a continuado con costumbre y memorial de más de cient años zelebrar la fiesta del Corpus con las demostraciones y alegrías mayores y que las que an llenado la fiesta, siempre a sido representar dos comedias a la puerta de la iglesia cathedral desta ciudad, escoxiendo las más adecuadas y onestas para tal caso, donde asistido todos los señores Obispos que (ha) auido en esta ciudad y Cauildo Eclesiástico y que en esta costumbre se an continuado hacer siempre en la parte y lugar donde estan empesados con el Santísimo Sacramento a cuya onra se an hecho y hacen las dichas comedias"

por lo cual el Cabildo luego discurrió, que la Ciudad tenía obligación

"por las ordenes y mandatos de Su Magestad, para que a esta fiesta se hagan todos los regosijos posibles"

de suerte que, a pesar de las extensas impugnaciones de su obispo, se decidió a que

"se continúe en la forma que está dispuesta los días de Corpus y su octava pues de hacerlas en onrra de tan gran fiesta no se puede seguir ningún ynconboniente y se cumpla con la obligación que la dicha ciudad tiene por lo que su Magestad tiene mandado" (38).

Los principales defectos, que encontró el obispo en la comedia en general, según él mismo se expresó en su Epistola Exhortatoria a los curas y beneficiarios de la Puebla de los Angeles (Capítulo X) fueron de tres clases. Su discurso acre acometía igualmente contra las obras, los actores y las representaciones, tanto dentro de las iglesias como en las casas de comedias, y subrayó los daños que sufrían espiritualmente sus feligreses al escuchar una comedia. Refiriéndose se a las obras, se expresó así:

"no son las comedias sino un seminario de pasiones, de donde sale la crueldad embravecida, la sensualidad abrasada, la maldad instruida... ¿qué cosa hay allí, que sea de piedad?... Ver hombres enamorando, mugeres engañando, perversos aconsejando... desenfrenan todos los apetitos sensuales... allí se recrean y se relajan los sentidos, allí se deleytan las potencias y cobran fuerzas los vicios... porque sin duda es cátedra donde se enseñan las maldades, en donde a la casada le advierten como engañará al marido, a la doncella a su padres, de qué manera se harán sin pena los adulterios... ¿qué hace el Christiano donde se enseñan los vicios sino aprender a obrar lo que está mirando hacer?"

Llegó al extremo de afirmar, que las comedias hubiesen "manchado el honor y el valor de la nobleza" por lo cual invitó a sus feligreses:

"apartámonos de los teatros donde sólo es bueno lo que en todas partes es malo, porque el adulterio que en las plazas se castiga, allí se alaba; los hurtos que en todas partes se evitan, allí con eminencia se enseñan; los amores que en todas partes se reprimen, allí se solicitan y aplauden; las trayciones que en [redacted] allí entretienen y divierten;

las mentiras que en otras partes son feas, allí son apacibles y graciosas; finalmente lo que es delito en la calle, es allí magisterio y alabanza",

Al comparar los espectáculos greco-romanos con los de su tiempo, pudo abonar -- en favor de los primeros, que causaban admiración, horror y dureza de corazón, y sólo reprehendió a las segundas:

"pero las de hoy todas tiran a arrebatarse los sentidos, y robarlos, y llevarlos a lo malo, deleytoso, breve, fácil, mas propio y congruo a nuestra naturaleza".

Con todo, quizás involuntariamente, elogió la melodiosidad y poesía de las comedias, al decir que

"las comedias antiguas no guiaban tanto al daño de las costumbres, la forma de la locución, y frase como ahora, porque no tenían toda la modulación, - acento y consonancia que hoy tienen con estos versos".

Los comediantes parecen haber sido para él enviados de Satanás, ya que ordenó

"a los comediantes, por ocasión de la vanidad que representan, no se les dé cosa alguna... que ninguno de los de su familia les socorra"

pues al actuar

"no dejan de pecar los Representantes; pero vosotros (todo aquel que entra a un teatro) con pagarles fomentáis este pecado... y a esta causa un -- grave Autor de la Compañía de Jesús afirma, que peca mortalmente el que entra pagando en la Comedia, y no el que entra sin pagar; porque el que paga, sustenta a los Comediantes y el serlo tiene él por pecado grave, y el que no paga, sólo lleva consigo el peligro de la materia presente... y véase - cuántos hombres, por irse tras una representanta, se han perdido, y desnudado a sus propias mugeres, e hijos para vestir las a ellas".

Por tanto, al apoyar la opinión de San Cipriano Martir, llegó al punto de afirmar

"que era nota é infamia de la Iglesia, que huviesse un comediante Christiano"

"y a esto debió de mirar el negarles la comunión a éstos hombres".

Aparentemente el Cbispo Palafox hubiera deseado poder tratarlos con el mismo rigor que antaño,

Especialmente reprendió la profanación que a su entender había en los actos cómicos los cuales, según él, eran la causa de que aun los religiosos se interesasen por las comedias y permitiesen que se representaran cerca de la iglesia o dentro de ella, con lo cual se provocaba gran ruido y escándalo:

"que si el ir a los teatros es prohibido ¿que será el traer los mismos teatros a los Templos, cosa que tan opuesta es a la decencia con que se deben tratar aquellos santos lugares".

Le desagradaron las representaciones en el templo muy particularmente, porque

"los hombres hablando con las mugeres cerca de ellas, y ellas pendenciando entre sí... es sin comparación más arriesgada la ocasión de los lugares en los Templos que en los teatros públicos, en los cuales la vergüenza misma ha separado a los oyentes y no pueden hablarse las mugeres con los hombres,

y hay aposentos divididos; pero en las yglesias... estan sin división alguna".

Siguiendo en su invectiva, estimó que

"no sólo el ver semejantes espectáculos, sino el entrar en tales lugares, y teatros se tenía entre los Christianos por afrenta, porque se juzgaba -- por lugar impúdico, infame y vil y donde tenía su magisterio el Demonio"

además de que

"los espectáculos antiguos no se podían gozar si no los iban a ver, y así sólo hacían daño a los presentes; pero las Comedias, como se han reducido a impresiones, y se pueden leer por los ausentes, no hay doncella tan re-- tirada, ni casada tan guardada, que no pueda beber, y morir a este veneno."

Consideró la visita al teatro como un pecado capital, pues

"querer continuar los deleytes de esta vida con la eterna es imposible. Co medias y luego Cielo sin purgarlo, es sumamente incompatible".

Después de esta conclusión, es evidente que remató su discurso con la prohibi-- ción siguiente, que

"ningún Eclesiástico, y mucho menos los Beneficiados, vaya a este género de fiestas, pena de veinte pesos"

y sólo les permitió que viesen

"diálogos honestos, que hicieren Estudiantes, danzas en que no intervengan mugeres, cañas, estafermos, sortija, máscara y otras de este género".

Alegó como justificación de esta orden, que el Concilio Constantinopolitano ha-- bía prevenido a los sacerdotes, que si después de un casamiento en una casa par ticular

"hubiese Comedia, no se hallen, sino que se salgan de allí los Sacerdotes ...antes que entren los Representantes, porque no se vean dentro de una -- misma sala... que no se compadecía la pureza de la Religión Christiana con la impureza de los espectáculos y Comedias"(39).

Para disipar un poco esta mala impresión que pueda quedar en la mente del lec-- tor de esta invectiva del Obispo Palafox, diré que Manuel de Nava, racionero -- de la Santa Iglesia de la Ciudad de México, en 1574, refiriéndose a la comedia del Presbítero Fernán González de Eslava atestiguó que había oído decir a la -- gente en general

"que hazían quenta que abían oydo dos sermones"(40).

Si se pudiera decir ésto de todas las obras, sus autores con seguridad habrían tenido una buena vida, pues todo el mundo habría solicitado mucho su arte. Pe-- ro no parece haber sido así, ya que el mismo Fernán González de Eslava en el Co loquio XVI puso en boca de Murmuración, la que habla a Remoquete, la siguiente opinión despectiva del oficio:

"Ya te haces coplero: poco ganarás á poeta, que hay más que estiércol: bus ca otro oficio: más te valdrá hacer adobes un día, que cuantos sonetos hi-- cieres en un año. Cosa que se tiene en poco, dala al diablo"(41).

Interesante también es la introducción de la autorización concedida en 1687 a María de Celi como autora:

"En suposición de estar tolerada la representación - que fuera mejor que no estuviese"

que demuestra, que 40 años después las representaciones sólo se seguían tolerando por el beneficio pecuniario que rendían a las obras pías. En cambio, a mediados del siglo XVIII, las representaciones dramáticas ya se reconocían normalmente como diversión lícita. En 1743 se debió a la opinión del procurador mayor, Francisco Mier Caso y Estrada que se le concediese la licencia de edificar el coliseo a Francisco Xavier de Salazar, pues el procurador afirmó que con la construcción se rendía

"lo primero: mucho servicio a Dios Nuestro Señor, pues es cierto que esta Nobilísima Ciudad llena de copiosísimo pueblo, que a Vuestra Señoría le consta, se deja ver que no teniendo diversión ninguna, como no la ha, qué pecados hará la misma ociosidad cometer, los que se excusaran teniendo en qué divertirse;
lo segundo: que muchas familias honradas que, por no haber paraje decente en que vean comedias, padecen las melancolias que ocasiona un lugar como éste sin diversión" (42),

y el mismo virrey concedió la licencia correspondiente al Alferez Juan Francisco Ruiz de Ayala en 1748, basando su dictamen en que

"este género de diversión, sobre tenerla aprobada la policía de todas las cortes, se hace necesaria en aquella ciudad en donde, por no haber otra ni recurso a los juegos se recoge en el coliseo la gente que allias pudiera causar algún perjuicio y entretenida en esta diversión se obvian muchas resultas de que en los tiempos anteriores había varias quejas... y atendiendo a que la diversión pública del coliseo está recibida de los políticos por conveniente en las ciudades grandes y por consiguiente debe estimarse que lo es en la de la Puebla aun por mayor razón que en otras por no haber en ella otra considerable diversión pública, y aunque antes evidentemente en algunos tiempos del año se representaban comedias en la misma ciudad de la Puebla, no era con el fundamento con que se ha erigido dicho coliseo para su estabilidad" (43).

Claro está, que al concederle la licencia de cesión al alferez Juan Francisco Ruiz de Ayala, el regidor poblano Don Antonio Basilio de Arteaga y Solórzano, llamó la atención del Cabildo al hecho de que había de apereibir

"a dicho alferez, tenga especial cuidado de que se eviten en el Coliseo algunos inquietos rumores que se han experimentado de reiertas entre los mismos de la farza... que las comedias sean aprobadas... que los sainetes, entremeses y danzas sean honestos y que acabada la función del teatro se desalojen los cuartos y coliseo para evitar lo que de contrario justamente se recela y comprenderá la discreción de Vuestra Señoría que es acaesible en casa franca y lugar común si no ha cuidado" (44).

(1)- H. Leicht p.438	(8)- ibid f.189 v.
(2)- R. Usigli: p.26-27	(9)- ibid f.264 v.
(3)- Jarnes: p.133 t.III.	(10)- AGN.Inquis. t.277 f.202
(4)- RIM,p.149	(11)- R.Usigli: p.43
(5)- ACP.lib.12 f.349 f.	(12)- ACM.lib.22 p.99-100
(6)- ACM.lib.13 p.318	(13)- ACM.lib.23 f.276
(7)- ACP.lib.13 f.107f.	(14)- ACM.lib.25 p.281 y 292

Así pues, resumiendo, se puede decir que la producción dramática de estos siglos seguramente fué bastante feraz, pero como las censuras por ambos cabildos eran muy estrictas, son pocas las comedias mexicanas que conservamos hoy en día, y sin lugar a duda éstas no son las más audaces, ideadas en aquellos entonces. Con todo trataré de hacer un examen rudimentario analítico de algunas de las obras más representativas del teatro profano o de transición del período a que se refiere este estudio, sin que importe para el caso, si las comedias realmente fueron representadas.

- - - - -

(15)- ACM.lib.25 p.129	(30)- ACM.lib.27 p.69
(16)- ACM.lib.32 p.201	(31)- AGN.Hist. t.467 f.1
(17)- ACM.lib.32-33 p.301	(32)- A.Alonso: p.40
(18)- M.P.Poetas 2o. p.LI-LIII	(33)- ACP.lib.17 f. 392 f.
(19)- R.Usigli: p.58	(34)- ACP.lib.22 f.279 v.y 289
(20)- MP.Abside p.221	(35)- J.G. Icazbalceta p.XXVII
(21)- ACM.lib.13 p.183	(36)- AMP.lib.16 f.317 f.
(22)- ACM.lib.15 p.241	(37)- Johnson: Prim.S. p.20-23
(23)- A.Alonso: p.87	(38)- ACP.lib.21 f.5v-6f.
(24)- A.Alonso: p.38-9	(39)- Palafox t.3 pte.I E.II p.207-223
(25)- AGN.Inquis.t.132 No.28 f.361	(40)- A.Alonso: p.90
(26)- ACM.lib.12 p.275	(41)- F.G. Eslava: p.229
(27)- Bol.AGN.t.XV.No.1 p.111-112	(42)- G.Haro: p.19
(28)- L.Johnson: Prim. S. p.13	(43)- AMP.lib 46 f.536 v-538 v.
(29)- ACM.lib. 26 p.252	(44)- ibid p.493.f.

VIII.- Examen analítico de algunas de las obras teatrales mexicanas de aquel tiempo

Agrego a este estudio de índole histórica una serie de críticas rudimentarias en forma de análisis de cinco de las comedias, escritas en la Nueva España durante el período al que corresponde esta contribución. Los exámenes se reducen a tratar los siguientes puntos: el argumento, los personajes, la estructura, la escenografía, las ideas y sentimientos, la forma y el estilo, con un resumen al final de cada pieza. Según la cronología comienzo con una de las obras más antiguas que se conservan, un coloquio de Fernán González de Eslava.

A.- El Coloquio VII de Fernán González de Eslava

De los 16 coloquios escogí el 7o intitulado "De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Ninive a predicar su destrucción" porque me parece el más dramático y, a pesar de que realmente el tema sea religioso, ya se nota claramente el auge que van adquiriendo los elementos típicos del teatro profano.

El ARGUMENTO de este coloquio queda resumido en la forma siguiente:- El Profeta Jonás ha recibido la orden divina de "predicar su perdición a las gentes Ninivitas", pero no se siente capacitado para hacerlo, por lo cual se embarca en una nave que va para Tarsis. En alta mar, cuando una tormenta está a punto de destruir el velero, Jonás, arrepentido de su desobediencia, ruega a Dios, lo castigue a él sólo, pero salve a los demás. La tripulación, convencida de que la ira divina la persigue por llevar a un malvado a bordo, confía en la suerte, la que cae en Jonás y éste propone que lo arrojen al mar. Los marineros ejecutan la sentencia y cada uno hace votos de emendar su vida, si logran llegar a tierra.

PERSONAJES: El profeta, descrito como "uno que parece bachiller o doctor de melecina", se distingue como judío por su manera de regatear con el maestro por el precio del pasaje. En su primer monólogo se muestra compasivo con los Ninivitas, en el fondo dispuesto a servir al Creador, propósito del cual se aleja por su temor al ridículo, pues con razonamientos pueriles por su absolutismo alega con Dios

"Si te publico terrible,
Temerán tu indinación:
Si constante y no movible,
Será causa que el perdón
Lo tengan por imposible.

Si te pregono Cordero,
Será más desenfrenallos,
Confiando, a lo que infiero,
Que tienes de perdonallos
Como Padre verdadero"

y como niño ingénuo, que conoce y teme a sus adversarios, prosigue:

"Burlarán si les revelo
Lo que en tu mando se encierra:
Que me pregunten recelo
Cómo he sabido en la tierra
Lo que mandas en el cielo";

pero en realidad su amor propio lo impulsa a la rebeldía, pues teme que

"Si aqueste pueblo alevoso
Llora y deja de pecar

En este capítulo indico detrás de las citas las paginas de las ediciones consultadas y sólo en la tragedia de Vela las cifras se refieren a los actos y los versos.

Eres, Dios, tan piadoso
Que yo tengo de quedar
Por profeta mentiroso" (87),

y repentinamente se decide a la fuga. Al reconocer más tarde en la tormenta -- el prelude de su castigo, no se acobarda, sino que arrepentido pero confiado establece:

"Ya no siento mis pesares,
Que tu ofensa sola siento
Y en los más profundos mares
Estare, Señor, contento
Como no me desampares."

Sin embargo de ellos sigue en su actitud alegadora:

"Dí, mi Dios, ¿por qué fatigas
Toda esta gente? ¿ Por qué?
Dí, ¿por qué no te mitigas,
Y pues yo solo pequé
Solamente me castigas?" (94).

Se muestra agradecido cuando Dios acepta su sacrificio, cuya índole el mismo - Jonás fija al exclamar:

"Dios lo manda, Dios lo ordena
Que sea en la mar echado,
Sentencia derecha y buena,
Quien solo hizo el pecado
Solo padezca la pena",

pero aun orando prosigue en su posición jurista

"En tí será de loar
La clemencia que me dieres,
Esfuérzome a demandar,
Porque conforme a quien eres
No me la puedes negar" (95).

Estos rasgos son un poco débiles para definir a un predilecto de Dios, y además no hay transición entre su actitud de rebeldía y la de humildad.

Entre los interlocutores el autor mismo menciona en segundo término - al Maestro del velero, el símbolo de la autoridad a bordo, que da las órdenes preventivas en el huracán y que soborna a los inspectores, pero no goza de mucho respeto, pues se presta para regatear con Jonás, los grumetes le responden descaradamente y sólo obedecen cuando los apalea. Se apodera de los dos cofres mayores - por supuesto para su beneficio propio - cuando cree que el naufragio será inminente. Está de acuerdo con el sacrificio de Jonás y como primero promete emendar su mal vivir al llegar a tierra. Tanto él como todos los demás personajes de este coloquio tienen un carácter bufonesco.

El Contramaestre sólo entra en primer término al idear la burla del dispensero, y luego, de vez en cuando, informa al público acerca de los estragos que sufre el barco por la inclemencia del tiempo. Aunque es un hombre rudo, es el único que se opone al sacrificio del Profeta. Sólo se siente culpable por -- ser travieso y burlón, por lo cual promete "vivir quieto" si se salva. Es uno de los graciosos débilmente delineados de esta pieza.

Además el autor asienta como interlocutores a "un vizcaíno, llamado Rodrigo, dos grumetes y un simple", pero en la obra de hecho aparecen un vizcaíno llamado Juancho, marcado por su manera de hablar, mientras que Rodrigo habla normalmente, por lo cual creo que se trata de dos individuos diferentes. Además no aparecen dos grumetes y simple, sino que solamente hablan el Piloto y Tocina, quien simultáneamente habrá representado el papel de grumete y simple. El vizcaíno Juancho es el grumete renuente, orgulloso de su hidalguía, pues afirma ser hijo de DOÑA Sancha. Su presunción es la causa para que riña con su compañero y de su voto se desprende, que es glotón y mujeriego, pues promete

"Vizcaíno haces voto
Cuatro semanas ayuna,
Viernes espaldas azoto,
Hembra no hablas ninguna
Siempre pones sayo roto" (96).

quedando deficientemente perfilado por estos rasgos escasos.

De Rodrigo sólo se puede decir que es el compañero del Contramaestre, dispuesto a toda clase de chanza, con tal de que divierta, y es el primero que trata de pescar a río revuelto.

El Piloto apenas aparece cuando la nave se hace a la vela. De su lenguaje se desprende que sabe algo de náutica, de suerte que es el primero que reconoce en el huracán un castigo divino y propone que se echen suertes para averiguar al culpable. Al enterarse del delito de Jonás lo recrimina, y en interés de los demás aboga por la ejecución. Habiéndola realizado sigue el ejemplo del Maestre y promete ser ermitaño. Fuera del Profeta es el único personaje serio de este coloquio y desempeña bien su papel de marinero endurecido y responsable.

El grumete más gracioso por sus simplezas, el primero entre los bufones, es Tocina el despensero, quien no se siente "hombre de bien". No tiene respeto a nadie, pues a todos entretiene con sus respuestas tontas e insolentes. Riño con el vizcaíno por indignarle su presunta hidalguía. Cuando el Maestre los separa a palos, afirma que cada día les hace estos regalos. No se muestra mezquino con sus compañeros, quienes fácilmente se burlan de él, pues crédulo sigue su consejo de esconderse de la inspección, dejándose envolver como fardo. Por supuesto lo descubren por fanfarrón. Además se jacta de ser un gran bebedor y burlescamente describe la ejecución de Jonás. Como auténtico gracioso vive al día, pues mientras que los demás hacen votos por emendar su vida, él pide comida y bebida. Como simple está bien perfilado.

Una parte considerable de la obra está a cargo de la pareja de Teresa y Diego Moreno, quienes inician la representación con un entremés. Teresa, la mujer pendenciera de "siete almas como gato" presume que es hija de conquistador. No quiere quedarse en México, porque le gusta vestirse elegantemente, y su marido es muy tacaño y pobretón. Por ser exigente, en el fondo lo desprecia, en escena lo insulta con ironía y lo maltrata corporalmente, hasta que Diego se compromete a llevarla a la China. Es el tipo de mujer fanfarrona, que al marearse en alta mar se queja desmesuradamente. Para salvarse hace votos de amar a su marido y de guardarle lealtad. Esta mujer hombruna está casada con un "maridillo de nonada", un cobarde paciente, quien prefiere hacer las paces y hasta pedirle perdón a su "mala hembra", quien le mesa el bigote y las barbas. Jura que no se volvería a casar, habiendo enviudado, ni con la misma reina, pero con todo sigue el ejemplo de los demás y promete nunca dar enojos, sino placer y consuelos a su mujer, y nunca pedirle celos. En oposición a la mujer amazona, el hombre "tan para poco" está bien trazado y ambos están claramente definidos,

en comparación con la mayoría de los demás personajes borrosos de esta pieza.

Los únicos personajes que no están enumerados entre los interlocutores son el Alguacil y el Escribano, que llegan a inspeccionar el barco antes de su partida. Mientras que al principio el Alguacil se opone al soborno, afirmando "que es echarnos a perder", el Escribano inmediatamente lo calla y ambos ya no tienen más que palabras de elogio para la nave y su tripulación. Apenas quedan esbozados como símbolos.

ESTRUCTURA: Este coloquio, cuyos cuadros no están marcados por el autor, en realidad se compone de once escenas fuera de la loa, de las cuales ocho son francamente bufonescas. En parte sólo están agregadas una a la otra (pág. 89 - 6ª esc.; pág. 93 - 10ª esc.; pág. 94 - 11ª esc.), en parte conectadas por un lazo ténue (pág. 89 - 5ª esc.; pág. 92 - 9ª esc.). Se pasa sin transición alguna -- del entremés entre Teresa y Diego a la loa al Virrey don Martín, cuya primera parte no es más que una alabanza conceptuosa del virrey, mientras que la segunda parte resume bruscamente el tema del coloquio, agregándose la disculpa del autor y la petición usual de atención. Según la indicación del autor, la obra -- apenas comienza con el monólogo de Jonás, que tampoco está bien entrelazado con la loa antecedente; empero, como los personajes del entremés inicial aparecen -- más tarde en la obra, es lógico considerar al mencionado entremés como primera escena del coloquio, por lo cual entonces la loa queda intercalada en la pieza, sin que esté bien trabada con la escena anterior. Por el cambio repentino del -- escenario hay marcadas rupturas, tanto el finalizar la primera como la 4ª y 5ª escena. Desde el momento en que el Profeta se acerca al velero, la obra adquiere un poco más unidad, pues es como si en un mismo escenario aparecieran los -- diferentes títeres para divertir un rato al público. El asunto principal, o sea el problema de Jonás, por estar intercalado en una serie de entremeses, no adquiere la tensión dramática inherente al tema, pues queda debilitado por las -- farsas secundarias. Como no intervienen ni la música ni la coreografía para amenizar esta obra, sólo debe su interés a la viveza de los diálogos. En sí cada -- escena representa un incidente relativamente bien estructurado, empero el enlace entre los diferentes cuadros deja que desear.

Como la obra tiene escasas acotaciones, toda la ESCENOGRAFIA se desprende del texto, es decir que prácticamente las indicaciones de los actores -- sustituyen la tramoya, pues al escuchar v.gr. las órdenes del Maestre referentes al manejo de las velas en el torbellino, el espectador se imaginaba la nave en alta mar, sin necesidad de que se le representara efectivamente en escena. Con todo, para presentar esta pieza teatralmente, se requiere un escenario único ligeramente alterable, que represente el barco velero surto, sobre cuya cubierta se vea la carga compuesta por toda clase de fardos, cofres, botijas y gallineros, una lona, un rollo de cuerdas, una cubeta de agua y la "plancha", según las indicaciones del texto. El muelle, (que deberá ser fácilmente removible) con barriles y bultos en frente del barco, creará el medio ambiente de un puerto. Como el autor no determinó, dónde se debían decir la loa y el entremés, tal vez se podrán representar delante del telón, así como Jonás también se decide -- a la rebeldía en un lugar neutral de donde, huyendo de Ninive, pasa al puerto -- a embarcarse para Tarsis, en la misma nave en que ya va la pareja Moreno de México a la China, lo que demuestra la indiferencia del autor respecto a situaciones geográficas. Desde el muelle Jonás interroga al grumete y se arregla con el Maestre, quien también le habla desde el barco. La cubierta de la nave servirá de escenario para todas las demás escenas, habiéndose quitado el muelle después de la 4ª escena. Además las acciones de los actores quedan fijadas en el texto, como lo comprueban los siguientes ejemplos

Diego: "No tireis tanto, señora

Que me arrancais un bigote"

Maest. del Bar. que me mata!" (86)

Maes.: "Vizcaíno, pon la plancha!"
 Toc. : "Como carnero arremete!"
 Viz. : "¿A vizcaíno das palos?"
 Toc. : "Y él me dió un puñete seco
 Que me machucó el hocico."
 Maes.: "Llamen la gente a comer," (89)
 Con. : "¿Dónde estas?"
 Toc. : En el fogón
 Haciendo unas negras migas
 Con el pan de mi ración."
 "¿Y ansina he de estar cubierto?"
 "No tires, afloja, afloja,
 Que apretar me da fatiga" (90)
 "Echerme agua en la cara,
 Presto, hermano, que me fino"
 Con. : "Todo este balde le arroja"
 Maes.: "Tomen ducientos tostones
 Para zapatos y guantes
 Y dos pares de capones" (91)
 "Haced salva de contento,
 Tocad trompas de primor" (92)
 "¿Quién es el que está roncando?"
 Con. : "Pégale una coz o dos"
 Pil. : "¿Echareislo de cabeza?"
 Sim. : "Cata, en alto van los piés,
 Allá va la buena pieza:
 Zabullóse, voto a fés." (95)

No dudo que el expectador habrá podido imaginarse la tormenta perfectamente - - bien, cuando el Piloto la describe:

"¿No veis cuál viene el aguaje
 Con soberbio movimiento?
 Mirá que escuro celaje,
 Y va variando el viento
 Contrario a nuestro viaje." (93),

aunque no se hubiese realizado visiblemente. Esto y la falta de mención de los trajes nos indica, que la escenografía era nula y que, como en los principios - del teatro, el oyente la suplía con su imaginación.

Las IDEAS y SENTIMIENTOS, expresados en este coloquio, son de índole ética o contienen preceptos religiosos cristianos. Demuéstrenlo algunos ejemplos. Diego recomienda:

"Tengamos paz como hermanos" (86);

Jonás invoca a Dios

"Y quieres por cosa cierta,
 No muerte del pecador
 Mas que viva y se convierta," (87)

y exclama convencido

"Sin saber es el saber Del que sin Dios cree que acierta: Quien huye de su querer Camina por vía incierta	Y cierto se ha de perder. Sin Dios no hay cosa ninguna, Sin Dios todo va perdido" (93),
--	---

aunque antes había criticado la justicia divina estipulando

"Tu justicia irrevocable
Recibe gran violencia
Cuando el hombre miserable
Saca de la penitencia
Medicina saludable" (87).

Con todo, el autor también intercala observaciones críticas más generales, pues establece respecto al soborno

"Este negro untar las manos
Endereza lo muy tuerto" (92),

y considerando el medio ambiente y las costumbres disculpa su coloquio con fina ironía

"Por estar tan estragadas
Las voluntades hoy día.
Damos las cosas sagradas
Cubiertas con alegría,
Como píldoras doradas." (87).

Evidentemente la índole de farza grotesca de este coloquio no permitió al autor enriquecerlo con mayor número de ideas y sentimientos más profundos, pues no -- era el lugar apropiado para ello, por oponerse a su lema.

FORMA Y ESTILO: Todo el coloquio, sin falla alguna, está compuesto en quintillas con rima perfecta A-B-A-B-A. La versificación, de gran soltura, da -- la impresión de haberse logrado sin esfuerzo alguno. Como todos los personajes son del pueblo - exceptuando al Profeta - se expresan en forma llana, a veces -- con matices de ironía. Teresa se queja de su marido

"Siempre su seso tropieza
En contra de lo que quiero;
El es de piés a cabeza
Como mano de mortero,
Todo hecho de una pieza",

mientras que Diego afirma

"Mujer, mirá que padezco,
Y que debo ser honrado,
Pues por mujer os merezco",

y trata de detenerla, cuando ella se le abalanza

"No me arañéis como gata,
Que yo huelgo que me deis
Con esas manos de plata" (85).

Varios refranes y modismos quedan intercalados. Teresa v.gr. se queja

"Por cierto, más me valiera,
Cuando con vos me casé
Que mala landre me diera",

y Diego opina

"Por eso no es bien que vamos
A buscar pan de trastrigo "(84).

Indignada Teresa le echa en cara

"¿Vos me mereceis, civil?
Mirá, quién, que no merece
Una mujer de huipil"(85),

y Rodrigo anima al Maestro

"Tomad las cosas mejores,
Porque al fin, a río revuelto,
Ganancias de pescadores "(93).

En general, es un estilo muy realista, que no peca por excesiva delicadeza, al contrario, debido a las imprecaciones y los insultos adquiere un aire de tosco y hasta de grosero, pues el Piloto subraya sus órdenes en el torbellino, gritando

"De esos barriles alija,
Apricsa, puta canalla"(93).

Los chistes y juegos de palabra generalmente son burdos, pueriles o insolentes, por lo cual habrán logrado complacer mucho al vulgo. Cuando el profeta pregunta al grumete

"¿A quién hablo?", éste responde
"No sé a quien.
Chillando está el importuno
Como tocino en sartén"(88),

y sigue el diálogo

Prof: "¿Cuya es la nao?
Toc.: De su dueño.
Prof: ¿Como anda?
Toc.: Velas puestas
Miradla, que ya os la enseño.
Prof: ¿Es liviana?
Toc.: Echáosla a cuestras,
Vercis si es peso pequeño.
Prof: Decidme si va a Gelanda!
Toc.: ¿No veis qué necia demanda?
Sé que la nao está queda.
¿No mirais como no anda?" (88),

y cuando el Maestro reprocha a Tocina

"Que sois gran bellaco os digo",

éste replica

"¿Quiere ver cuál es mayor"
Venga, y midase conmigo "(90).

Con todo, en los últimos dos monólogos a guisa de plegarias, Jonás logra transmitirnos bellamente la desesperación del ente humano que falló, pero a pesar de ello conserva la confianza en la misericordia divina

"Señor, oye mi oración
Oye, que te estoy llamando,

Oyeme en tal aflicción
Pues están de tí manando
Mientes de gracia y perdón,

Oye, Señor, mis clamores,
 Y no mires mi maldad:
 Perdóname mis errores,
 Pues luce tu caridad
 Más en los más pecadores.

Causa por quien todo vive,
 Socórreme en tal tristeza
 Entre los tuyos me escribe,
 Como Dios, usa franqueza;
 Como Padre, me recibe." (95)

(Compárese también el ejemplo (pág.94) dado al principio de éste análisis).

En resumen: el argumento, de fuerte tensión dramática, queda debilitado por las farsas; de los once personajes, de los cuales ninguno queda descrito en su aspecto físico, sólo cuatro están relativamente bien perfilados en lo que atañe a lo psíquico, los demás, entre ellos el principal, están borrosos; el enlace entre las diferentes escenas, en sí bien estructuradas, deja que desear; la escenografía es nula; las ideas y sentimientos son muy pobres; la versificación es buena, y si este coloquio se considera como sainete o entremés, la insulsez predominante en el diálogo es perdonable.

B.- La comedia "Sufrir para merecer" del Padre Matías de Bocanegra

Esta comedia fué encontrada en el Archivo General de la Nación entre algunos papeles de los cuales se presume que pertenecieron al padre Matías de Bocanegra, y publicada hace tres años en el Boletín del Archivo.

EL ARGUMENTO de esta obra, que ya data de mediados del siglo XVII, se puede resumir en la forma siguiente: Laura, la Duquesa de Ferrara, ama a su secretario Carlos, el Duque de Mantua de incognito, quien le corresponde. Por otra parte Roberto, mayordomo de Laura, y Rosaura, prima tanto de la Duquesa como de Carlos, se adoran tiernamente. Sospechas mal fundadas y celos obligan a los caballeros a un duelo que queda indeciso por la intervención de Laura, disfrazada de Enrico. La mala interpretación por parte de Carlos de una orden, dada por Laura, le vale el destierro; pero en lugar de ausentarse, se refugia con su prima, quien intenta contentar a los caballeros. Como allí lo descubre Laura, lo manda aprehender, aunque después lo visite disfrazada en su prisión. De los ofrecimientos de ayuda de Roberto sólo resultan más enredos, que los impulsan a un nuevo duelo, por el cual la Duquesa los sentencia a muerte. La intervención de Laura por fin, deshechos los celos infundados, conduce al desenlace feliz para todos.

Los cuatro PERSONAJES mencionados pertenecen a la alta nobleza italiana. Carlos describe en forma barroca el aspecto físico de Laura, pues es

"Su hermosura soberana;
 Su discreción más que humana
 Vivo color la hermosea ...
 Dos etíopes bizarros
 de párpados pabellones
 le cubren brindando arpones
 que pestañean ligeros,
 a tan hermosos luceros
 de terso y lustroso oriente

sirve el cielo de una fuente
 y las pestañas de arqueros,
 en bien concertados vinos
 alterado mar se encrespa
 de crencha que turba crespa
 ondas de azabache ariente,
 ámbar de Sabá en aliento
 si despliega de su boca
 los labios..." (387)

Psíquicamente Laura demuestra tener las siguientes cualidades y defectos. Está pronta a ayudar; es aprehensiva. Le gusta reprender a Carlos fingiéndose ofendida y jugueteando lo insulta aunque también le confiesa su amor sin rodeos, lo humilla con altivez y con impaciencia lo injuria. Es curiosa y le agrada que la lisonjeen; goza de las sutilezas del estilo y cuando se presenta la ocasión es bastante irónica. Acostumbrada a que se cumplan sus deseos, por no estar segura de que su amor sea correspondido, está desesperadamente colosa, aunque reconoce que los celos son villanos, y equitativamente se venga afirmando

"Pues él la muerte me ha dado
con celos, muera de celos." (415).

Debido a que es sincera consigo misma y de índole violenta, se confiesa que rabia de celos y envidia, pero luego vence su amor en esta lucha interna y se muestra generosa y piadosa. Agitada por la pasión valientemente declara

"que soy mujer y amor tengo,
y estimo en nada la vida;" (403),

mientras que por otra parte, ya que es tan contradictoria, se avergüenza de su amor, que le parece "mal nacido", por lo cual su razón le obliga a aborrecer lo que adora, pero con todo confiesa

"mido el riesgo y lo consiento,...
miento, si digo que olvido " (411),

a pesar de que, como precepto, admite que toda dama en tales circunstancias debería velar en primer término por su honor. Gracias a su valor y brío - que admiran los caballeros, aunque francamente no lo encuentro comprobado en la escena - logra apaciguar a los contrincantes en el duelo. Con todo, se muestra medrosa al buscar a Carlos en la prisión y cruel al admitir la sentencia, aunque magnánima en el indulto. Dada su discreción, desdice de su inteligencia que exija una sentencia de Rosaura, la que no puede ser imparcial. Todos estos rasgos se desprenden del diálogo, leyéndolo con cuidado; empero a lo largo de la obra las contradicciones debilitan al personaje de tal manera que queda bastante borroso. Exceptuando estos detalles, este carácter autocrático, de importancia fundamental en la obra, es humano aunque podría estar mejor perfilado.

Del aspecto físico de Carlos, el Duque de Mantua, no se nos dice nada. Desde un principio se muestra tímido, temeroso de dejar vislumbrar su pasión. Desconfía de su suerte y de los hombres, aunque asegura que el rigor lo anima a porfiar. Su amor por Laura y su esperanza de merecerla son constantes, sin que los celos puedan alterarlos. Aunque en sus declaraciones amorosas desbordantes es muy dueño de la palabra, debido a sus recelos no se atreve a interpretar correcta y rápidamente las insinuaciones de Laura, a quien sirve con puntualidad y a quien tolera todos sus reproches desmedidos, porque cree que tiene que sufrir para merecerla. Al escribir la respuesta para el Duque se muestra mezquino, pues aunque cree que Laura ama a Roberto, desea casarla con el Duque para vengarse. Como se vé, este personaje tiene algunos rasgos incompatibles con su calidad de noble, pues aunque a lo largo de la obra esté de incógnito, esto no justifica que en las primeras dos jornadas realmente se porte como un criado, pues su timidez, su desconfianza, su tolerancia con quien lo humilla, su mezquindad no son las cualidades de un Duque. Apenas en la III jornada demuestra su valor al despreciar la muerte, prefiriéndola desesperadamente tanto a la publicación de su agravio como a una huida cobarde. Su honor lo espolea a vengar la supuesta deshonra de su prima y se muestra agradecido a las finezas de su rival, las que recompensa liberalmente. En oposición a la mujer enérgica, este personaje tímido está bien concebido, aunque no se pueda decir que esté bien delineado.

De Roberto sólo se nos informa que es un primo y mayordomo de Laura, la que estima su discreción y su gala. Se muestra prendado de Rosaura, celoso y valiente al retar a su supuesto rival, y está dispuesto a morir por su amor. Livianamente entrega el regalo de Rosaura como prenda a Enrico. Para salvar el honor de Laura miente caballerosamente. Ya seguro de que Rosaura le corresponde, como noble ofrece su ayuda a su antiguo rival. Vanidoso él mismo se precia de ser generoso, cortés, atento, piadoso y se siente muy héroe al actuar contra la ley, batiéndose, pero en el fondo sólo lo impulsa su ambición. Al igual

que su rival, prefiere la muerte al deshonor y generosamente ofrece su libertad por la de Carlos. Este personaje secundario - un típico caballero - cumple bien con su cometido en la obra.

Rosaura, la prima y amiga de Laura, es obediente a la autoridad, diplomática y valiente. Con firmeza ama a Roberto y aunque se encela creyendo -- que la desprecia por Laura, su amor vence sus celos, aunque los últimos la -- obligan a buscar la protección de su primo, de quien confía, para que vengue su agravio. Es culta y discreta, pues responde a las ironías de Laura en la misma forma. Prudentemente se niega primero a sentenciar al ingrato, pero ante la -- prueba contundente lo condena con rigor. Empero, al deberse ejecutar su senten -- cia, como mujer auténtica está presta a sacrificar su amor por la vida del ama -- do. Este personaje secundario es muy femenino y cumple muy bien su función en la pieza.

El único personaje del pueblo es Jarilla, quien como criado y amigo de Carlos desempeña el papel de confidente, crítico y gracioso. Divierte al pú -- blico por sus adulaciones rebuscadas, sus ironías contra los poetas y los doc -- tores, sus latinismos al presumir de culto, su descripción cómica de Fenisa, -- sus liviandades, su cobardía, su egoísmo y su glotonería. Procede muy claramen -- te de la línea del gracioso servicial del teatro clásico español y está bien -- trazado.

ESTRUCTURA: Esta comedia de enredo, está estructurada en tres jorna -- das, de las cuales la primera y la tercera son aproximadamente de la misma lon -- gitud, mientras que la segunda es un poco más corta. Se puede hablar de dos -- tramas, pues se trata de los celos y sufrimientos de dos parejas, la esencial: Laura y Carlos, la secundaria, Rosaura y Roberto. Aunque no lo hizo el autor, cada jornada se puede subdividir en 8, 7 y 9 escenas respectivamente, de dife -- rente extensión, de las cuales las primeras cuatro del primer acto están bien entrelazadas y con precisión psicológica entran y salen los personajes, desvián -- do la atención del público con frecuencia de una pareja a la otra. Mientras -- que la primera escena se ocupa exclusivamente de Laura y Carlos, ya en la 2ª -- entra Roberto y en la 3ª Rosaura, complicando el enredo. Las primeras cuatro -- escenas plantean muy bien el problema, conduciendo a un punto culminante de la tensión dramática, pero los cuatro restantes, que dejaban esperar una solución, en cierto sentido desengañan, pues la acción queda estacionada (406-9) y el -- problema no se disuelve, al contrario, sigue extendiéndose en las cinco escenas siguientes de la 2ª jornada. El mismo fin persiguen la 6ª y 7ª escena, sólo que no se expresan claramente las intenciones de Rosaura, que de repente asume el mando, en lugar de Laura. Las dichas dos escenas no están bien entrelazadas con la trama antecedente (426) y la tensión dramática es débil, en comparación -- con aquella del acto anterior. Algunas escenas de la última jornada tampoco es -- tán conectadas en forma muy estrecha con las anteriores (439, 450), mientras que la 6ª, 7ª y 8ª nuevamente forman un todo armónico, interesante, cuyo final contiene el desenlace pacífico. El descubrimiento de la categoría de Carlos en la última escena es algo forzado. Tomando en cuenta el gusto de la época, sor -- prende que esta comedia no contenga ni una danza, ni un canto, ni música, ni -- un entremés, pues sólo las escenas en que entra Jarilla son de índole un poco más popular. En este sentido la obra es pobre, monótona y la estructura de una pieza, cuyo climax ya se encuentra en la primera jornada, deja mucho que desear.

ESCENOGRAFIA: Las primeras páginas, que le faltan a la comedia, proba -- blemente contenían algunas anotaciones referentes a la escenografía. Las acota -- ciones que restan sólo piden para la 7ª escena que sea "de noche", para la 8ª -- del II acto que salgan con luces y en lo demás se reducen a indicar las entra -- das y salidas de los personajes, los apartes aunque en forma un poco deficiente, y algunas se refieren a los disfraces y objetos, pidiendo v.gr. el traje mascu -- lino de Laura, su cal -- ~~zuela~~ ~~que se le caiga la banda~~ y que Roberto

aparezca con dos espadas; pero además en los últimos tres casos el texto subraya el hecho. En general las indicaciones escenográficas se desprenden del texto mismo, pues la acción de las primeras cuatro escenas se desarrolla en un jardín, ya que Laura estipula

"La amenidad nos convida
de este jardín..." (394).

Del reto se desprende que el duelo subsecuente se tendrá que llevar al cabo en el Terrero a las once de la noche. Aunque no haya indicación en el texto, es evidente que las primeras cinco escenas del II acto se desarrollan dentro del palacio, las últimas dos de noche en la antesala del cuarto de Rosaura, pues ella afirma

"Carlos en mi cuarto está" (428),

y Laura a la fuerza entra a dicho cuarto. Toda la II jornada con excepción de la 5ª escena, que requiere un escenario neutral - quizás un cuarto o un jardín - se desenvuelve en la torre que sirve de prisión a Carlos, lo que ya se anticipó por el mandato de Laura

"Roberto, prended a Carlos
y tenedle en una torre" (429).

Referente al cambio de día y noche Carlos informa

"mas atamos que recoge
Febo en fulminante carro" (420) y

"No sé qué voces escucho.
La oscuridad dispense." (428).

Jarilla, al inclinarse ante la Duquesa quiere acercar el labio

"a la cenefa o botilla
que el ámbar guarnece plata
y el pie circunda virilla." (393),

que puede tomarse como indicación del disfraz. Carlos pide a Laura

"rasgad el velo y descubra" (433).

y Laura misma exclama

"la banda se me cayó;
sin alma estoy si me vió" (434).

Además un personaje advierte al otro la presencia de un tercero

"Roberto y Laura nos miran" (399),

su identidad:

"Ah, señor!. ojo avizor,
que es Laura." (435),

respectivamente observa el cambio que los sentimientos causan en los rostros de los afectados

"... por la vista"

Entre los objetos cuyo empleo indica el texto enumero el retrato de Fenisa, el estoque, las armas y los aceros respectivamente, requeridos para el duelo, las prendas que se entregan los caballeros como garantías y las cartas, mediante las cuales Carlos se entera de la muerte de su padre. Estas indicaciones escuetas manifiestan que la obra no es muy pretenciosa respecto a la escenografía.

Las IDEAS Y SENTIMIENTOS de esta comedia de enredos amorosos por supuesto se refieren esencialmente al amor, a la esperanza y a los celos, pero unidos a estos últimos también al desengaño, al honor, a la nobleza, a la gratitud y al valor. Si por una parte se establece que el amor es muy poderoso y

"nunca se pierde siendo verdadero" (390),

por otra parte se pretende olvidar el amor "con los agravios" (400), causados por los celos, que hacen supersensible al enamorado, quien por tanto es

"a todos cosa enfadosa" (387).

Como es bien sabido, el enamorado no se fija en los defectos de la amada, por lo cual se estipula "es ciego amor" (388), y además es porfiado, pues

"Aquello que no se alcanza
es digno de más amor." (389).

Claro está que

"El amor no debe ser
por interés, en rigor;
que interesado el amor
no es amor, es mercader" (390).

La pasión amorosa siempre está estrechamente ligada a la esperanza de merecer

"Luego en la esperanza vive
el amor como en su esfera.
Y de la esperanza espera
el nuevo ser que revive " (390),

por lo cual el amor solo se concentra en una persona

"porque amor no puede estar
en dos partes dividido " (408).

Con todo

"Causa amor nuevos recelos
en el corazón querido;
se sacrifica rendido
y luego se abrasa en celos" (426).

y los celos por su parte convierten al amor en infierno, debido a la incertidumbre y las penas, aunque

"... amor no fuera amor
si no supiera sufrir " (426).

Es humano que el enfermo trate de aliviar sus dolores queriendo olvidar, pero se pierde "a vista del desengaño" (410). Con todo, la idea básica de esta comedia es que

"los que más sufrir saben
más merecen" (430).

y los personajes se precian de valientes

"que para sentir desdichas,
y penas nació el valor" (432).

Pero el valor también está estrechamente ligado a la nobleza y a la reputación, pues la nobleza exige ciertas cualidades, por lo cual Carlos justamente establece

"... los hombres
que nacieron como yo,
con obligaciones tantas,
han de tener atención
no a la vida, que primero
está la reputación." (431),

mientras que Laura además requiere del noble la discreción, pues

"el que necio e indiscreto
hace vana ostentación
de su amante pretensión,
su honor y crédito infama;
pues quien no mira a su dama
no tiene reputación " (414).

El amante demuestra su amor sirviéndole puntualmente a su adorada,

pues

"servir firme es merecer" (413),

ya que

"la puntualidad es hija
del que sirve" (395);

empero sólo los servicios "que son de voluntad se pagan", debido a

"que desobliga a pagar
quien leal no sabe ser " (413),

pues

"olvidar obligaciones
es presunción de hombre bajo" (424).

Además, en forma irónica, el poeta intercala dos críticas de los poetas y médicos, poniéndolas en boca del criado:

"Soy poeta y critiquiza,
mi musa como que sabe,
como que muerde mi lira,
como que murmura el genio
y como que satiriza
sastres tijera de noble
y conceptuosa Talía"
(393)

y

"pues un hombre ha de morir
sin doctor y sin botica;
no ves que al alma le dan
si estas dos cosas le quitas
más pena en el purgatorio?
Car: ¿Por qué?
Jar: Porque acá desquita
con los tormentos de aquél
las penas de esa otra vida
y se lleva por delante
cien años de medicinas" (396).

En general, las ideas y los sentimientos, expresados por los diferentes personajes son adecuados al papel que representan en la obra y a la situación en que se encuentran.

Referente a la FORMA se puede decir, que el Padre Bocanegra prefiere

los versos octosilábicos. Toda la primera escena está compuesta en redondillas, aunque a veces aparentemente sobre un verso (386:"si disculpar os quereis", y 391:"a Roberto no nombráis?"); a algunos versos les faltan una a dos sílabas (389:"¿Tenéis favor? Ninguno" y 392:"Mirádle, Apartad"), y la penúltima redondilla está incompleta. Desde la 3ª escena en adelante ya sólo riman los versos pares en forma asonantada, metro que predomina en esta obra, pero tampoco se sigue con rigor, pues va interrumpido por versos de diferente pié, desde bisílabos a endecasílabos. La 5ª y 6ª escena están formadas por dísticos de hepta y endecasílabos consonantados, aunque una vez sólo es un decasílabo y también se intercalan versos de 4, 5 y 8 sílabas, como demuestran los ejemplos siguientes (403-4):

Car:"En confuso desorden mis sentidos al sentimiento asidos, me llevan amor de buen concierto.-"	Rob:Ruido siento, ¿es Carlos? Car:Carlos soy, ¿heme tardado? Rob:Muy poco os he esperado. Car:Pues alto, ¿qué queréis? Rob:Mataros quiero..."
Rob:"Grave pena. Car:"Sentimientos escucho.	

La 1ª y 2ª escena de la II jornada así como la mayor parte de la 5ª escena de la III jornada están formadas por décimas. En la 2ª escena su construcción ya no es tan perfecta. Demuéstrelo el siguiente ejemplo, pues no sólo peca contra la rima, sino también intercala tres pentásilabos, cambiando la décima en estrofa de once versos(412)

Car:"Que no tratéis con rigor, pido, a quien tan bien sirvió, que os sirvo señora, yo, y espero medrar más bien.	
Lau: Así os respondo también a vos.	
Car: ¿En qué os ofendí?	
Lau: ¿Es papel vuestro?	
Car: ¿Si mío fuera?	
Lau: ¿Y no lo ha sido?	
Car: Yo por un amigo pido.	
Lau: Pues yo respondo por mí."	

Además una redondilla va intercalada (413) y cuatro versos libres forman el final de la escena. Para el resto de la obra el autor vuelve a recurrir al romance, combinado con toda clase de versos, desde tri hasta endecasílabos - exceptuando la 6ª escena de la II jornada y desde la 3ª a la 5ª escena de la III jornada (con irregularidades en las págs. 439 y 442) así como la 1ª parte de la 6ª escena, que están en redondillas. Especialmente la penúltima escena contiene gran variedad de versos de diferente pié.

Como ya se vió, el metro empleado al iniciar una escena, no se conserva con rigor. De allí que, al examinar el texto, guiándose por la rima, noté que la distribución de los versos a veces parece errónea. Comparese v.gr. el siguiente trozo (386) y la corrección que propongo:

respectivamente.

Lau:"Carlos? Car:Señora? Lau:Esta vez os quiero a vos hacer juez?	Lau:" ¿Carlos? Car: ¿Señora? Lau: Esta vez os quiero a vos hacer juez."
--	--

En la misma forma se debería corregir esta falla en la impresión en las siguientes páginas: 387, 392, 412, 414, 415, 448, 449, para sólo mencionar algunos de los errores más patentes.

Además opino que es en menoscabo de la armonía del verso, si el libre uso del metro también se extiende a la rima, y el autor hace "rimar" en párrafos consonantados "toco" con "espero" (384), "señora" con "persevera" (386), "bizarros" con "ligeros", "vinos" con "ariente" (387), "señora" con "vos" - - (389), "ofendida" con "jornada" (440) y "eterno" con "huyo" (444), para citar sólo algunos errores evidentes, como tampoco creo que sea lícito cambiar la vocal final por razones de rima, pues Carlos se confiesa a si mismo "darle muerte solicita" (en vez de "solicito" 394), y se dirige a su criado diciéndole "enemiga" (396).

Me ahorro la enumeración de unos 20 lapsi machinae que distraen la atención del lector, pues seguramente se publicó una fé de erratas de imprenta, sólo que se le habrá pasado al empleado incluirla en el ejemplar que le compré. Únicamente quisiera mencionar, que Carlos deberá entregar un RETRATO como prenda a Enrico, y no una "cadena", como estipula el texto (408), por razones del enredo. Además tengo que mencionar, que la puntuación queda marcada por el desorden genial con que se emplea, pues jamás se abren las interrogaciones - ya es mucho que se cierran - nunca se marcan las exclamaciones e imprecaciones y frecuentemente se confunde un punto con una coma y viceversa. De allí que, tal vez dada la índole preferentemente histórica del Boletín del Archivo, que se encargó de la publicación de dicha comedia, a las luces de la literatura no me parece muy recomendable esta edición, y si se pretende dar a conocer una obra literaria, sería conveniente rehacerla. De lo antes dicho se desprende, que la forma de esta comedia es bastante defectuosa.

El ESTILO en cambio es muy flúido y elegante, apropiado a los personajes y a la situación en que se encuentran. Tan es así, que el autor vale mucho más como poeta que como dramaturgo, pues cuando lanza a sus personajes a extenderse en monólogos amplios, llega a parlamentos tan barrocos y bellos como los siguientes:

"¡Señora! ¡Señora! fuése;
fuése y dejóme penando.
¿Hay hombre más infeliz?
¿Hay tormentos más extraños?
¿Hasta cuándo, penas mías,
¡Suerte infeliz! hasta cuándo
ha de vivir el que vive
de servir desesperado?
Ya el sufrimiento se rinde,
ya de la pasión el árbol
a más no poder se inclina
al peso de mis agravios.
Huyendo voy de Ferrara:
voluntariamente salgo,
si quien va a perder la vida
va con voluntad acaso.
Difícil empresa sigo,
mas ¿quién con un desengaño
tan poderoso no finge

vital esfuerzo al amago?
Yo me voy, Penas, ¡matadme!
¡Tormentos! abrid el paso,
¡Pesares! dadme la muerte
que bien podéis, siendo tantos,
¡Adios, Laura! la más bella;
¡Adios, dueño! el más ingrato
que ha siglos conoció el tiempo,
ni el sol examinó a rayos.
¡Adios! que pierdo la vida;
mas ¿cómo, si quiero, falto
a la obligación de amante?
¿Yo adoro a Laura? ¡Es engaño!
¿Yo quiero bien? ¡Es mentira!
¿Y no tengo vida? ¡Es falso!
porque, si fuera verdad,
al conocer que me parto
era forzoso morir" (424-5)

y

" Mi vida, cuando confusa
al repetido tropel
de mis ansias, titubea
en uno y otro vaivén;
cuando en pública deshonra
vestido el rojo el

cadáver se constituye
en funesta amarillez;
cuando de infame cuchillo
el filo al cuello se ve
ministro, a otros le serce(?)
y le divide cruel;

y cuando en pública plaza
despojo vil he de ser
de un verdugo, no consienta
en lo que decís, ni es bien
que de mi digan, Roberto,
que esta fineza os pagué,

supuesto que no lo admito,
con quereros ofender.
Cuando alguno de la muerte
siente el último vaivén,
aquello, que estima en más
deja al que quiere más bien" (452-3)

Los enamorados se expresan en los giros alambicados de la época, ricos en metáforas y demás tropos (comparese la descripción de Laura citada al principio del presente análisis y la declaración de Carlos 435-437) y en retruécanos como los siguientes:

"Amor que en mi pecho vive,
muere por decir que quiere
si de lo que quiere muere
de lo que quiere revive;"

"que quiero sin esperar
y desesperar no puedo" o
"pues aborrezco el sentir
y siento el aborrecer" (384-5,410)

además de los ya citados. El diálogo es muy entrecortado, lo que, en combinación con las ironías como las siguientes

Lau: "No mueras de confiada."

Ros: "Yo te agradezco el cuidado
y te pagaré el aviso" (422) y

Ros: "Que a mí no me abraza, advierte,
hombre ninguno.

Lau: Abrazarse es cosa muy contingente"...

Ros: Fué cosa muy contingente
entrarse un hombre en mi cuarto" (429)

le da agilidad, y las interrogaciones y exclamaciones vivifican los monólogos. No sólo los nobles hablan de los rayos de Apolo, el carro de Febo y la Troya, sino también el criado patentiza su cultura empleando cultismos humanistas y se esfuerza por imitar a sus señores tanto en sus halagos hiperbólicos como en sus ironías como v.gr. (439)

Car: "El juicio me ha de costar,

Jar: Poco arriesgas, Gloria a Dios."

Con todo, también da consejos antitéticos e intercala invectivas amistosas y chistes burdos. Un personaje impulsivo como Laura, al irritarse, quizás emplee un lenguaje un poco rudo, pues tacha a su contrario de mentiroso, villano, grosero, ignorante, ingrato, hombre bajo, criado humilde, necio, indiscreto, mal nacido, descortés y vil, mientras que por otra parte se expresa con sutileza y remata su monólogo con una décima, la que aparte de la rima ordinaria tiene una rima interna, que hace rimar el final de un verso con el principio del verso siguiente imitando un poco el eco. Sólo me resta mencionar un popularismo, por supuesto en boca de Jarilla: "gallina nací, señor" (432).

En resumen, en esta comedia de enredos rebuscados, de trama más bien simple que complicada, los personajes principales, un poco contradictorios, están bien concebidos, aunque en su ejecución resultan algo borrosos, los personajes secundarios están mejor plasmados y todos casi siempre expresan sus ideas y sentimientos adecuados a su índole en su estilo donoso e barroco, de boga en aquel tiempo. Empero, la estructura de la obra deja mucho que desear, la escenografía es relativamente pobre y la forma bastante defectuosa, aunque muy variada en la métrica.

C.- La comedia "El Pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres" del Br. Francisco de Acevedo

Esta comedia es bastante interesante por la mezcla patente de elementos religiosos con profanos. Como se sabe, logró evadir la censura primordial, pues fué representada el 4 de octubre de 1684 en el Coliseo de las Comedias, aunque después el Santo Oficio la haya prohibido.

El ARGUMENTO de esta obra apologética de la vida de San Francisco es el siguiente: Francisco aparece como un caballero joven y fogoso, galán de la dama Irene. Defendiendo el honor de su dama riñe con el ex-galán don Juan. La lucha queda indecisa por la aparición de doña Fénix, hermana de don Juan, su pretendiente don Bernardo de Quintaval y don Leon, hermano de doña Irene. Francisco abandona sus galanteos para defender su tierra, Asis. Cae prisionero y se enferma; pero habiendo recuperado su libertad y su salud, se decide a luchar contra la herejía. Cuando el Demonio aparece disfrazado de capitán, Francisco, engañado por la apariencia de Cruzado, entra en su servicio. Se libra una batalla mediante la cual los poderes infernales tratan de aniquilar a Francisco, pero Cristo lo salva, y le ordena que reedifique su Iglesia. Como Francisco no tiene los medios para realizar esta obra, hurta el caudal de su propio padre. Este lo busca para castigarlo, pero Francisco desaparece como por magia y ya completamente ajeno a todo lo mundano, sólo se dedica a la predicación. Por razones de celos y supuestos agravios al mismo tiempo acuden en su busca doña Irene, don Juan, don León y don Bernardo, quienes presencian la humillación de la dama por la indiferencia del Santo. Cuando cada uno de los caballeros avanza para batirse con su ofensor, Francisco comienza a predicar y, los caballeros no sólo se perdonan mutuamente, sino que se convierten en discípulos del Santo, quien sufre toda suerte de adversidades subsecuentes, dispuestas por el Demonio, con resignada mansedumbre, en oposición a fray Juan, quien se suicida, porque reconoce que se equivocó, pues no tiene espíritu apostólico ni evangélico. En la Iglesia de Porciúncula Jesús le otorga a Francisco la gracia que le pidió. Ya que el Papa le concedió el jubileo, Francisco se retira al Monte Alverno y de paso predica a las aves. En el monte tiene la visión del Serafín, quien le trasmite las llagas del Señor en señal de su elección. Cuando Francisco muere rodeado por sus secuaces, éstos presencian como Jesús y la Virgen acogen a su siervo predilecto.

De los PERSONAJES de esta obra, Francisco en la primera escena se presenta como un joven robusto. En el transcurso de la obra va envejeciendo y muere en la última escena. Aparentemente el autor creía que su público conocía el aspecto físico del Santo y por eso no lo describe. En cuanto a su categoría social afirma que es el hijo de un comerciante acaudalado, quien le dió una buena educación. En las primeras escenas Francisco aun tiene las cualidades y los defectos de un joven mundano: se muestra cortés y agradecido, apasionado en el amor, benigno con su criado, generoso, pues permite a don Juan alzar su espada perdida en el duelo; orgulloso, pues como noble se propone vengarse de don Juan matándolo, y así se lo advierte; valiente y luchador al acudir en defensa de su patria; pero también es aficionado al juego y a los amoríos, según testimonio de su propio padre, a la música, la danza y al despilfarro, según se ve en la escena y de acuerdo con lo que afirma el criado; y es impetuoso, pues con palabras violentas defiende a su padre contra don León. Empero, debido a que psicológicamente se realizó un cambio fundamental en Francisco por la prisión y su grave enfermedad, desde la segunda escena en adelante ya sólo se representa la humildad, la obediencia, el sosiego, la gratitud, la caridad, la mansedumbre y la abstinencia en persona, entregado completamente a su misión. Claro está que al principio el Santo a veces todavía tiene debilidades humanas. En una ocasión promete a doña Irene "por tu honra todo el alma pondre" (72) y le repugna que se vea obligado a hurtar, porque teme la reacción de su padre; empero, cuanto más se des... más Francisco se convierte en

una encarnación de las virtudes. Este personaje, de una devoción fervorosa y de una voluntad férrea en el cumplimiento de sus deberes me parece bien delineado y convincente.

Francisco, encarnación del anhelo del Bien, está apoyado por el Sumo Bien en la cualidad de Cristo y la Virgen, quienes disponen de un ángel, cuya actuación se reduce a transmitir las órdenes divinas al monje. Apenas en una acotación de la III jornada el autor expresa su deseo de que Cristo físicamente apareciera "como lo pinta la imagen de la Resurrección" y la Virgen "como dibujan a la Purísima Concepción" (187). Jesús ante todo es el juez bondadoso, quien recompensa a Francisco porque la Virgen intercede a su favor. Como símbolos, estos personajes no tienen desarrollo en la obra y quizás con la aparición de uno de ellos hubiera alcanzado.

De la alegoría del Demonio sólo se indica que aparece disfrazado de capitán y conserva esta apariencia por toda la obra. Encarna el poder maligno, o sea el ángel caído. Como en Francisco ve el adicto del Bien, su único fin es aniquilarlo y con ello vengar la humillación de su soberbia, aunque desde un principio él mismo reconoce "que sólo con ser Francisco para vencerme le sobra" (42).

Trata de apoderarse de éste mediante sus astucias, seducciones y tentaciones, ofreciéndole personalmente riquezas. Posteriormente conjura a sus vasallos, los espíritus malignos, disfrazados de moros, ángeles, bestias feroces, mujerzuelas, los símbolos de la Vanidad, la Avaricia y la Lujuria, para que le secundan, y poco a poco, para el mismo fin, se sirve de casi todos los demás personajes de la obra, convertidos pasajeramente en el emblema de algún pecado, a los que inspira hábilmente. Ya que el Santo es incorruptible, trata de seducir a los frailes, pero su triunfo sólo es pasajero, y únicamente logra apoderarse del todo de don Juan, con lo cual el espíritu de la discordia queda "si no vengado de Francisco, a lo menos satisfecho" (169). Como este personaje representa una alegoría más o menos estática, no puede tener un gran desarrollo en la obra, al contrario en lugar de evolucionar sufre una decadencia y es derrotado, como lógicamente lo requiere la índole apologética de la obra, pues él mismo se encarga de tentar al Santo, pero, convencido de su debilidad, se conforma después con su papel de instigador de los malos pensamientos e instintos humanos, con lo que cumple bien su cometido en esta comedia.

De otros cuatro personajes sólo se indica que son caballeros ricos y nobles, sin que se mencione cualquier rasgo físico. Uno de ellos, dechado de virtudes, es don Juan, hermano de doña Fénix, quizás poco más o menos de la edad de Francisco. Es liberal, valeroso, agradecido, de ingenio rápido, caballeroso, osado; empero muy impaciente, celoso y porfiado en su pasión. Lo caracteriza la violencia en todos sus actos, espolcada principalmente por su sentido del honor. Comete un error fundamental en su vida; en vez de desagraviar las afrentas mediante el duelo, precipitadamente entra de monje. Después de esta decisión, su amor violento se trueca en insatisfacción aguda. En su nuevo estado no logra dominar sus reacciones de rebeldía, especialmente contra la obediencia, por lo cual, desesperado, se ahorca. Al convertirse en víctima del Demonio, este personaje también tiene un desarrollo decadente, y el desenlace trágico de su vida no está suficientemente motivado.

Otros dos caballeros ricos y nobles son don Bernardo de Quintaval y don León. Don Bernardo, de la más ilustre alcurnia de Asís, es el pretendiente atento y constante de doña Fénix, quien se muestra muy celoso cuando cree ver un rival en don León. Como noble valiente y vengativo se propone desagraviar el honor de su dama. Se requiere una experiencia milagrosa para vencer su incredulidad.

Don León a su vez, hermano de doña Irene, desde un principio se preocupa mucho por guardar el honor de su casa. Es galante, especialmente con doña Fénix, y comedido con los caballeros. Valientemente pretende desagraviar su honra, pero luego sigue compungido el ejemplo de Francisco. Cumple bien su nuevo cometido, pues el mismo Francisco alaba su virtud y su modestia. Desde su conversación fray Bernardo y fray León forman una pareja inseparable. Cometten los mismos errores y adquieren las mismas virtudes: la ecuanimidad, la presteza a la obediencia, el celo religioso, aunque la fé de ambos no es muy firme. Al recaer en sus celos mundanos huyendo vencen su fragilidad humana. Contritos se disculpan y agradecidos observan la mudanza en las damas. Ambos personajes son muy humanos. Su carácter se modifica armónicamente, de acuerdo con la evolución esperada en su fraile. Aunque también pasajeraamente encarnen un vicio, los celos, son los únicos personajes de los cuales no se sirve el Mal para seducir al santo. La obra hubiera ganado en interes, si estuviesen un poco más diferenciados.

El último de los caballeros, don Pedro Bernardo, padre de Francisco, un mercader acaudalado, anciano y canoso, aparece como padre amoroso, preocupado por las liviandades de su hijo, a quien a deshora encuentra en casa de don León, por lo cual en forma no muy cortés afirma "fuera de casa pierde mi hijo" (35). A pesar de su categoría no participa en la lucha por Asís, porque su valor se halla "cansado y viejo" (37). Este personaje tiene dos funciones en la obra: sirve de fuente de información acerca de Francisco y, convertido pasajeramente en emblema de la avaricia y de la ira, instigado por el Mal trata de aniquilar a su hijo. Ambos cometidos los cumple bien, aunque parezca algo desnaturalizado. Con todo, vuelve a humanizarse al enterarse del complot contra Francisco, en cuya elocuencia persuasiva humildemente reconoce un don divino.

Las damas representan la pareja opuesta a la de los caballeros. Doña Irene, única hermana de don León, gentil dama de gran hermosura, famosa por su gracia y donaire al bailar, aficionada a los retruécanos y frases ingeniosas, cortés con sus semejantes, aparece muy enamorada de Francisco, a quien liviana mente citó en su propia casa. Su amor la obliga a ser dura, desdeñosa e ingrata con su antiguo galán, mientras que con Francisco se muestra complaciente, de una pasión constante, inalterable, valiente, celosa y vengativa, la que vence su orgullo y pundonor. En la escena del duelo, ofuscada por el temor, es egoísta, ya que la suerte de sus galanes le es indiferente. Además es ilógica y muy sentimental, como la mayoría de las mujeres, pues trata de disculpar su liviandad con su "inocencia" (90) y al recelar su hermano de don Juan, ella románticamente se queja

" a quien está tan malquista
con su vida, más es suerte
la muerte, que no desdicha." (68)

Llora, tanto por el desdén de su amor como de conmoción al escuchar el sermón de Francisco, mientras que, cuando cree tener la prueba de la traición de éste, lo insulta con intemperancia y se precia de que lo sabrá matar.

Doña Fénix a su vez, la dama de la hermosura "celestial y divina", hermana de don Juan y novia de don Bernardo, es sumamente medrosa y celosa de su pundonor. Esto es lo único que la diferencia de su amiga doña Irene, pues en lo demás sólo es un poco más liviana, pero tan ilógica, romántica, apasionada, constante, immoderada y vengativa como aquella. Ambas damas, instigadas por el Demonio, encarnan la sensualidad y con todos los medios posibles tratan de reconquistar a sus pretendientes. Como símbolos desempeñan bien su papel, aunque no tengan una evolución propia dentro de la obra, pues desde el momento en que se convierten en emblema son estáticas. Además sorprende un poco su cambio brusco de "jarifas que" (195) a pecadoras arrepentidas, y

que especialmente doña Fénix se conforme con exclamar "qué lástima" cuando se entera del suicidio de su hermano. La obra sería más interesante, si las damas tuviesen más personalidad propia.

Lucrecia con la cara de ángel, partidaria de la constancia en el amor, es la doncella miedosa de doña Irene, cuya única acción independiente consiste en dejarse sobornar por don Juan. Luego, al igual que su ama, encarna la sensualidad. Este personaje no tiene una evolución propia.

Cañón, para quien el olvido es bien fácil, es el criado pobre de Francisco. A la vez es cobarde, fanfarrón, mujeriego, goloso, malagradecido, perezoso, impaciente, codicioso y frívolo, pero con todo un fiel criado, obediente, constante y sufrido, quien con cierto ingenio intuitivo inmediatamente reconoce a Satanás. Cañón mismo confiesa que

"siendo liviano por loco,
estoy pesado por necio" (13),

pero a pesar de ello ni siquiera se arredra ante la muerte, pues comenta frívolamente el suicidio de don Juan y se mofa de los frailes, Cañón y Lucrecia, como corresponde a su categoría de graciosos, cumplen muy bien su cometido de divertir con sus bromas y respuestas en tono zumbón, los juegos de palabras, a veces humorísticos, a veces profanos, acerca de la virtud, los pecados y otros conceptos. Como criados no sólo obedecen a sus amos y les advierten el peligro, proveniente de la llegada de los diferentes personajes, sino que, ya que son de confianza, también les dan consejos y en tono de reproche les piden cuentas de su proceder, además de que, imitándolos en todo representan la parodia del conflicto entre sus amos. Cañón, el personaje sin aspiraciones, está muy bien perfilado. Sigue el ejemplo de Francisco por fidelidad a su amo, no por vocación. De allí que no se modifique su índole, a pesar de todos sus sufrimientos.

ESTRUCTURA: Como es obvio, la vida de San Francisco no se puede representar en escena, si no se resume en algunos cuadros y en narraciones que de ella hacen los diferentes personajes con el mayor acopio de datos, así como el autor lo realizó bastante bien. Estructuró el argumento en tres jornadas, sin tomarse la molestia de subdividir exteriormente cada acto en escenas, pero en sí las escenas están bien concebidas y la entrada y salida de los personajes así como las acotaciones permiten reconocer la composición de cada jornada. Según los cambios escenográficos la primera jornada está formada por cuatro escenas, la segunda por siete y la tercera por ocho. Las primeras dos escenas son excesivamente largas, en comparación con las demás, pero esto es justificable, pues sirven para exponer el conflicto. En la presentación de los personajes y en el desenvolvimiento de la acción la primera escena corresponde en todo a una comedia profana de enredo. Desde la segunda escena en adelante, con la aparición de las alegorías, cambia repentinamente a su índole de comedia religiosa. En lo subsecuente las escenas puramente religiosas y las profanas van alternando y entremezclándose, de allí que algunas contengan las dos tendencias (68-75, 109-122, 177-184 y 189-195). A veces la transición de una escena a la otra es muy forzada o no existe conexión alguna (36, 38, 64 y 68). El argumento un tanto complicado, prácticamente se compone de tres acciones que se entrelazan, se desarrollan y llegan a un punto culminante dramático a mitad de la segunda jornada, seguido inmediatamente por su desenredo. La acción principal de estas tres se refiere a la conversación súbita de Francisco (109-122), que alterna con los conflictos causados por las damas (9-38, 64-68, 86-108, 122-124 y 163-168); pero además hay otro punto culminante, de elevada conmoción religiosa para el auditorio católico, con su desenlace subsecuente, o sea la transmisión de las llagas y la muerte del Santo, que justifican la tercera jornada (196-211). La acción se desenvuelve en torno a los dos personajes principales, Francisco y el Demonio, aunque éste último ni siquiera aparezca en la lista de los persona

jes, que precede a la obra. Los demás personajes son secundarios y sólo Cañón es de cierto interés para la estructura de la comedia, pues cuando al poeta -- mismo le parece demasiado brusco el cambio en Francisco y los demás caballeros, pone la aclaración correspondiente en boca del criado, aunque rompa la ficción. A Cañón también le toca dar por terminada la pieza, pero sólo disculpa al poeta, no a los actores, como se solía hacer. Siguiendo al gusto de la época, la comedia no se reduce a la declamación de los versos, sino que tanto varias danzas (18 y 200) y coplas cantadas, acompañadas de música (14, 15, 200 y 202) -- así como un entremés (174-177), intercalados armoniosamente, amenizan la acción. No creo que una obra que tenga dos puntos culminantes pueda considerarse como de estructura perfecta. Además, al iniciarse la segunda jornada el Demonio en su monólogo relata la acción venidera, anticipándose así a la acción, -- y al enfrentarse luego los personajes, a cada uno se le escapan sus ideas de -- suerte que se siguen ocho apartes, lo que no me parece ser indicio de una estructura exquisita. La tercera jornada en cierta forma parece añadida, enlazada con lo anterior porque aparecen los mismos personajes, pero temo que el interés del público más bien se mantenga despierto por los primores escenográficos y por el hecho de que el problema de las damas aun no encuentre solución -- satisfactoria -- aunque el desenlace que se le da al final hoy en día humanamente no se puede considerar como arreglo -- y no, porque aun exista un problema -- para el protagonista que requiera una solución.

La ESCENOGRAFIA se desprende del texto, pues casi siempre los personajes mismos mencionan el lugar donde se encuentran, advierten la llegada de otros personajes y mutuamente se dan órdenes que los obligan a ejecutar las acciones necesarias para la comprensión de la pieza o aclaran porqué actúan en -- cierta forma. También mencionan los objetos de los cuales se sirven, los trajes o disfraces que llevan, los sonidos y la música que escuchan y los efectos de luz que los deslumbran. Además la obra está provista de gran cantidad de -- acotaciones, tanto escenográficas como para indicar las entradas y salidas de las personas, ya sea al "paño" o a la escena, los gritos "dentro", los pensamientos en forma del "aparte", las acciones, los símbolos de los cuales las alegorías deben estar provistas para que el público las reconozca, y la indumentaria de algunos de los personajes. Para representar esta pieza habrá sido menester disponer de cuatro escenarios, que pudieran sufrir algunas alteraciones: -- un interior, un escenario rústico, subdividido en dos plantas bajas y tal vez una alta, un escenario que contenga una parte del convento en un campo y una -- parte de la capilla en el otro y un lugar neutral, calle o pieza, para la escena de la conversión. Estos escenarios alternan según la sucesión de escenas, -- como se desprende del texto. El interior sirve para representar una estancia -- en la casa de don León, con una ventana amplia, llamada "puerta" o "paño", que también puede ser una especie de veranda, terraza o mirador, en donde las personas puedan aparecer frente al público y enterarse de lo que sucede en la escena sin que aun formen parte de la acción que se desenvuelve en el escenario principal. El mismo escenario levemente modificado, también puede representar la casa de don Juan. Ya para la segunda escena se requiere el escenario rústico, el más importante de todos, dividido en dos campos, pues la acción se desenvuelve simultáneamente en ambos, separados primero por unos arbustos, substituidos posteriormente por la ermita de San Damián simbolizada por un altar -- con un crucifijo, a lo que más tarde se le añade la pared que salva a Francisco. Alternándolo otro poco representa el monte "con mucha arboleda", donde los ladrones asaltan a Francisco y a Cañón y los arrojan a "una olla a la falda del monte, en que habrá alguna nieve y se fingirá llover nieve" (127). Nuevamente transformado en un simple llano, atravesado por un camino, donde Cañón encuentra las monedas, las alegorías saldrán detrás de un peñasco movedizo. Sólo en las últimas escenas se requiere una tramoya complicada para representar el yermo Saciano, donde Irene ve a Francisco dentro de una cueva movediza formada de peñasco. Esquivando a Irene, Francisco se arroja en un zarzal y

"se desaparecerá la zarza y la cueva se dividirá en cuatro pedazos, y la -
mujer que estaba abrazada con el Santo se sumirá por un escotillón o vola-
rá por lo alto".

Al desaparecer la zarza, por la misma parte

"se aparecerá un jardín en que se irá elevando el Santo" (183-4)

y luego irá bajando. Pero igualmente representará el Monte Alverno, donde Fran-
cisco se encuentra con un árbol "lleno de aves o fingidas o naturales", quienes
a su mandato cantan y dejan de cantar. Del monte saldrán las fieras que le aco-
meten y al son de una música mujeres bailando alrededor del Santo. El Serafín
bajará cuando Francisco haya subido al monte. - Desde el convento los frailes
ven bajar

"un carro todo de luces y en él un ángel vestido como el Santo y al mismo
tiempo se aparecerá San Francisco en un lado del teatro" (141)

dentro de la iglesia. El resto de la acción se desenvuelve dentro de la capilla
respectivamente frente al convento. Cuando el Santo haya muerto en escena, aun
aparecerán la Virgen y Jesús en la Gloria, y desde donde expiró el Santo

"una paloma subirá en una nube y en subiendo se encubrirá" (210).

Creo que los representantes del Bien forzosamente deberán aparecer -
en un escenario alto o bien sostenerse en alguna forma en el aire o en nubes,
pues según las acotaciones, siempre que aparezcan, Francisco se elevará "en --
rpto", y ya que ésto querrá simbolizar que el hombre se acerca a lo divino, -
lo divino deberá colocarse en un plano elevado. Menciono dos excepciones (II-
6a y III 1ª) en que el ángel ha de aparecer al mismo nivel como el hombre, de-
bido a que sólo representa la caridad, la que en fin también es practicable por
los humanos, y al pasar como ráfaga por el escenario se podrá identificar con
la conciencia del propio Santo. Es significativo que los espíritus benignos --
aparezcan desde lo alto, mientras que el Demonio suele salir de un escotillón,
da sus órdenes desde "debajo de un escotillón" y cuando una de sus maldades se
frustró, él y sus vasallos se hunden con truenos y llamas por los escotillones.
Estos ejemplos demuestran, que la escenografía ya podía ser barroca, pues ya -
que el autor así lo pide, ha de haber sido posible realizarla. Con todo, el au-
tor no parece haber tenido una idea exacta de lo que requería para su pieza, -
pues su determinación de la escenografía es un tanto confusa e insuficiente, y
el hecho de que el texto contenga las aclaraciones es indicio de que el autor
mismo calculaba con la posibilidad de representar su obra sin bellezas esceno-
gráficas. Sirvan de ejemplo las siguientes líneas del texto:

"Antes de entrar en Asis
nuestra voz a Dios bendiga
en esta ermita, Cañón,
de San Damián. (68)
Ya estoy en casa de Irene; (86)
Si, que la mucha arboleda
del monte nos hace sombra,
Qué áspero monte y qué alto. (125)
Echémosle en esta olla
de nieve... (127)

... a Dios, le demos
gracias por esta tormenta. (128)
¿Pero qué divina luz
tan de repente me ciega? (133)
Busquemos en estas cuevas (178)
Aquesta zarza me ampare. (182)
¿Qué prodigio! en una nube,
una paloma admirable
hacia el cielo se encamina. (211)

logra que pierdan su dignidad

"¡Que no lo pueda olvidar
sabiendo que me desprecia!" (112),

y causa la parcialidad, pues Irene afirma

"que con dureza de bizco
mi amor puesto en don Francisco
cuanto no es él, lo desprecia" (10).

Para los caballeros la nobleza y el honor - como resorte de parte de la trama - (72,103-108) - representan un papel muy importante, pues los obligan a la gratitud, a la rectitud

"que fuera de mi honor bajeza
y desdoro en mi nobleza
el no hablar con don León claro" (97),

a la valentía

"noble sois, y con valor,
y lo que debéis hacer
es, don Juan, satisfacer
el crédito de mi honor" (100),

pero también a la venganza

"¡Ah, ingrata!, de tu traición
se vengará mi pasión" (31).

Entre las verdades quizás algo trilladas debo mencionar

"Si tus desdichas pretendes
aliviar, oye las mías,
que a a vista de otras desgracias
tal vez las propias se alivian. (65),

"nunca es tarde
para el arrepentimiento." (206)

"Que siempre en cenizas paran
las almas más voladoras" (40),

y, tratándose de danzas, intercala la siguiente invectiva contra las mujeres

Fran: "La mudanza es bien ponderes
Cañón: Señor, todas las mujeres
traen en un pie las mudanzas" (18),

así como también asegura

"que las mujeres son diablos
queriendo a todos las uñas
clavar, con mano de gato," y

"que hasta ahora mujer ninguna
ha habido que haya callado" (156).

En general, el mensaje ético y estético cumple bien con el cometido didáctico de la obra.

Referente a la FORMA se puede decir que el bachiller prefiere los metros populares octosilábicos. La primera escena está compuesta en redondillas, -

interrumpidas sólo por un soneto para expresar los sofismas de Irene. Al aparecer el Demonio, el metro perdura, pero en lugar de la rima perfecta ya sólo los versos pares riman en forma asonantada. Cañón narra la vida de su amo en quintillas con rima consonantada A-B- A-B-A. Para las escenas de cierta tensión -- dramáticas como el primer diálogo entre Francisco y el Demonio así como para el suicidio de fray Juan se emplean dísticos de endecasílabos consonantados, interrumpidos en dos casos por heptasílabos. Cuanto más se acentúa la índole religiosa de la obra, más se utiliza el romance, mientras que se vuelve a las redondillas para las escenas de índole más mundana, y dos tercerillas de tetrasílabos con un hexasílabo en medio dan el ritmo a la música y a las respuestas de Cañón.

Encontré un popularismo todavía usual hoy en día "Todo me ciscó" (100), mientras que dos juegos de palabras, muy propios de la época, hoy serán poco - inteligibles

"¿Conque ya de valido estás privado?" (57)

y " levántase un portugués,
que lo tiene por nobleza" (130).

Creo que la edición que ví tiene dos errores de imprenta, pues deberá decir

"Deciros que ni a un favor
la mereció mi cuidado" (97)

y "este tiempo de el-la-do" (127)

en lugar de "aun favor" y "el-la-lo". Las exclamaciones, interrogaciones y los comentarios, especialmente de los criados y del Demonio, dan bastante viveza - al diálogo. Las frivolidades de Cañón, expresadas en forma de retruécanos y ambigüedades, a veces me parecen excesivas (54-4; 55-18), pero probablemente - al público le deleitaba este tono tanto como los latinismos y cultismos humanistas que los criados emplean al querer presumir de cultos (27-6; 122-6; 198-11). Como la mayoría de los personajes es un tanto irascible, se insulta en términos idénticos; empero en general, el estilo es fluído, apropiado a la índole de los personajes y a la situación en que se encuentran, aunque todos ellos se expresan con cierta grandilocuencia, propia de la época.

Resumiento se puede decir, que se trata de una obra profano-religiosa, de índole apologético-didáctica. Tres de los personajes, los dos principales y el criado, están bien perfilados; los diez restantes no están suficientemente precisados. La estructura deja que desear; la escenografía, bastante rica y barroca, es adecuada; las ideas y sentimientos corresponden al mensaje apologético-didáctico de la pieza o bien a su índole de comedia profana, la forma es variada, el estilo, aunque no muy brillante, es fluído y ambos son apropiados.

D.- El programa completo de un festejo barroco, a cargo de Sor Juana Inés de la Cruz

Por casualidad llegó a nosotros un programa completo de una representación teatral privada del teatro barroco mexicano, que se ejecutó a fines de - 1684 como festejo en honor de los virreyes don Tomás Antonio de la Cerda y Enriquez de Ribera, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna de Camero Viejo y de su esposa. Todo el programa estuvo a cargo de la famosa poetiza Sor Juana Inés de la Cruz, a cuya pluma se deben tanto la comedia central, intitulada "Los empeños de una casa" como las obras menores que completan la función. Una loa introduce el programa, seguida por un poema lírico en alabanza de la Virreina doña - María Luisa Gonzága y Manrique de Lara, pero el poema no se recitó, sino que se cantó según la canción, conocida entonces, "Divina Fénix permito". A continuación se presentó la primera ~~obra~~ la que se agregó otra letra

halagadora para la virreina en sustitución del texto usual de la canción "Bellísimo Narciso" y para suprimir la pausa se ofreció el "Sainete primero de Palacio", seguido por la segunda jornada de la comedia. Nuevamente alternó un canto con la representación, pues la poesía que principia "Tierno pimpollo hermoso", en alabanza del hijo de los virreyes, entonada según la melodía de "Tierno adorado Adonis" junto con el "Sainete Segundo" cubrió el intermedio anterior a la tercera jornada de la comedia, y el programa finalizó con el "Sarao de las Cuatro Naciones". Excluyo los tres poemas líricos de los análisis subsecuentes, de suerte que mi apreciación se reduce a la loa, la comedia, los sainetes y el sarao.

1) La Loa

Como la fórmula uno de los símbolos, el Mérito, de esta loa

"el ASSUMPTO es, cual sea
de las dichas la mayor,
y a quien debe atribuirse
después su consecución" (374).

Esto por supuesto sólo es un pretexto para discusiones sutiles cuyo objeto es la adulación de los virreyes, pues finalmente la dicha de ver concurrir a los virreyes a este festejo no se debe más que

" a su grandeza misma" (382).

Los INTERLOCUTORES de esta loa son puros símbolos: por un lado la Música que convoca al certámen

" de la más ingeniosa, lucida cuestión" (374),

y por el otro la Fortuna, la Diligencia, el Mérito y el Acaso, que se presentan para reclamar se les atribuya la consecución de la dicha, pues cada uno está seguro de sí mismo y alega que le corresponde. Como no se pueden poner de acuerdo, invocan a la Dicha misma para que falle como árbitro. Esta "sagrada Dicha", de divino semblante, beldad peregrina y gracia milagrosa, que no es

"de las vulgares dichas" (381),

las que sí puede lograr cualquiera de los cuatro entes, sino que afirma ser

"la venida dichosa
de la excelsa María
y del invicto Cerda" (381),

desprecia a los cuatro entes metafísicos y sólo atribuye "tanta ventura" a los virreyes mismos. Los entes, especialmente los principales, el Mérito a quien se le reprocha su vana presunción y la Fortuna, de soberbia altivez, son símbolos, sin carácter personal, aunque sean bastante pendencieros y arrogantes.

La loa de un acto está ESTRUCTURADA en tres escenas estrechamente entrelazadas. La primera se reduce al pregón de la Música, que a la vez pide atención y silencio. La segunda, la más larga, nos presenta la porfía entre los símbolos y la tercera se inicia con la aparición de la Dicha y remata con la bienvenida que todos dan a los virreyes, de suerte que la estructura sencilla de esta loa está bien lograda.

Para las primeras dos escenas no se determina ningún requisito ESCENOGRAFICO, de manera que la palestra se puede presentar frente al telón o en cual

quier lugar neutral, y sólo al aparecer la Dicha la acotación pide "corrense - dos cortinas y aparece la Dicha con corona y cetro" (380). Dos de los entes, el Mérito y la Diligencia, se presentan al público y del texto se desprende que símbolos encarnan los otros dos. Fuera de esto es posible que se hayan distinguido por alguna particularidad del traje, aunque Sor Juana no lo haya marcado. A pesar de que uno de los entes se designe como "Música", no creo que haya entonado todo lo que dice, pues se habla de él como "voz que llama" (377). Apenas al invocar a la Dicha

"mezclando con la armonía
de los coros nuestras voces" (379),

la acotación estipula "cantan y representan", lo cual comprueba la intervención de la música en esta loa. Además la aparición de la Dicha va precedida de un clarín y como después del fallo la Música repite seguido al mismo refrán, es muy probable que se haya cantado. Así pues, los requisitos escenográficos son sencillos y adecuados.

Creo que el mérito esencial de esta loa estriba en los CONCEPTOS generales, formulados sutilmente por los diversos símbolos, agrupados en dos parejas. Por un lado están el Mérito y la Diligencia, pues ésta fija:

"Pues aunque Mérito seas,
si no te acompaño yo,
llegas hasta merecer;
pero hasta conseguir no:

que mérito a quien de omiso
la diligencia faltó
se queda con el afán,
y no alcanza el galardón" (375),

y por el otro la Fortuna y el Acaso, de los cuales la primera se precia de haber vencido siempre al Mérito y el segundo se siente muy superior a toda diligencia, pues pregunta

"¿Pues a impedir un acaso,
qué diligencia bastó?" (375),

y aunque la Diligencia opine

"que puede la prevención
quitar el daño al acaso",

éste le opone

"las más veces llega cuando
ya el acaso sucedió" (375).

Se logra cierta tensión cuando el Mérito lanza sus justas imprecaciones a la Fortuna:

"Ven acá, ¿quién eres, para
oponerte a mi valor,
más, que una deidad mentida,
que la indignación formó?
Pues cuando en mi tribunal
los privo de todo honor,
se van a tí los indignos
en grado de apelación

¿Eres tú más que un tirano
tan bárbaramente atroz,
que castiga sin delito,
y premia sin elección?
¿Eres tú más que un efugio
del interés, y el favor,
a una razón, que se dá
por obrar la sinrazón?" (376),

y ésta se vé obligada a comprobar su superioridad a base de citas históricas y finalmente establece que la dicha no le corresponde al Mérito, puesto

"Que la que el Mérito adquiere,
No es ventura, sino paga" (378),

lo que corrobora la Música al establecer

"que para ser del todo
grande una dicha,

no ha de ser esperada,
sino improvisa" (378),

y parece darle la preferencia al Acaso cuando afirma

"Son las venturas
más hija del Acaso.
que de la industria" (387),

aunque también aprecia a la Diligencia, pues con su ayuda

"el temor no tiene
de perder dichas

el que, si se le pierden
sabe adquirirlas" (378).

Así pues, estos conceptos, aunque no me parezcan tan ingeniosos como los del primer sainete, corresponden bastante bien a la índole de los símbolos, que los expresan.

Predomina en esta loa el romance, primero en ó, luego en ú-a, á-a í-a y é, aunque tanto hexa, hepta como dodecasílabos y versos de trece sílabas contribuyen a darle más agilidad al monólogo inicial y a los diálogos subsecuentes. Según la rima resultan superfluos los dos versos que piden atención y silencio (13 y 22). Además, a mediados de la segunda escena se intercalan cuatro redondillas, las dos primeras seguidas por sextillas, la tercera por una octava o sean tres respectivamente cuatro dísticos consonantados, en los cuales los versos pares son los ecos de los impares. Dichos ecos son de diferente longitud, desde bi hasta pentasílabos. En la misma escena también se intercalan cuatro dócimas, separadas por estrofas de octo y hexasílabos asonantados en los versos pares. En seguida vemos empleada en esta loa la táctica de afirmar y negar respectivamente en bisílabos la ponencia anterior, procedimiento utilizado también en la escena musicada (II y 5ª) de la comedia "Los Empeños de una Casa". El elogio de la Dicha en cambio, al finalizar la escena, está redactado en endecasílabos pareados, seguido por exclamaciones en hepta, hexa y pentasílabos. Según la rima sobra un hexasílabo "Albricias, albricias". La Dicha profiere su fallo en un monólogo compuesto de estrofas de tres hepta seguidos por un endecasílabo y los entes expresan su conformidad en hexasílabos, mientras que el remate final nuevamente está en romance. Así pues, su gran variedad de metros y rimas hace de esta loa una expresión típica del barroco.

Por su forma entrecortada, el ESTILO, sutil y liviano, da gran agilidad al diálogo, aunque en comparación con el primer Sainete es mucho menos mordaz, irónico y discreto y también le falta la riqueza de retruécanos. En cambio, en su reivindicación la Fortuna cita mayor número de personajes históricos como v.gr. a Darío, Alejandro Magno, Tamorlán, César, Pompeyo, Teseo, Ulises y Ajax. Como ejemplo del estilo conceptuoso adúlador de Sor Juana cito a continuación los versos en que los cuatro entes invocan a la Dicha:

Mer: ¿O Reyna del Elysio coronada?

For: ¿O Emperatriz de todos adorada?

Dil: ¿Común anhelo de las intenciones?

Aca: ¿Causa final de todas las acciones?

Mer: ¿Riqueza, sin quien pobre es la riqueza?

For: ¿Belleza, sin quien fea es la belleza?

Mer: ¿Sin quien amor no logra sus dulzuras?

For: ¿Sin quien poder no logra sus alturas?

Dil: ¿Sin quien el mayor bien en mal se vuelve?

Aca: ¿Con quien el mal en bienes se resuelve?

Mer: ¿Tú, que donde tú asistes no hay desdicha?

For: ¿En fin, tu Dicha?

Aca., Dil., Mer.: ¿Dicha? ¿Dicha? ¿Dicha?" (380),

y como único juego de palabras el remate de la loa:

"Que con bien su Señoría
Ilustrísima haya entrado;
Pues en su entrada festiva,
Fue la dicha de su entrada,
La entrada de nuestra dicha " (384).

En resumen, el mérito de esta loa bien estructurada, que no requiere gran aparato escénico, de argumento sencillo, más bien lírico que dramático, y de personajes simbólicos estriba en el estilo conceptuoso en que expresa ideas generales en forma barroca. Cumple bien con su cometido de loa de alabar a los virreyes y de pedir atención y silencio para la comedia que introduce,

2) La comedia "Los Empeños de una Casa"

La TRAMA de esta comedia de enredo se reduce a lo siguiente: Don Pedro de Arellano, locamente enamorado doña Leonor de Castro, evita que ésta logre fugarse con don Carlos de Olmedo, pues don Pedro se finge justicia y ordena que depositen a su amada en su propia casa al cuidado de su hermana doña Ana. Pero también don Carlos, acompañado de su criado Castaño, se refugia en casa de don Pedro, pues doña Ana, por estar enamorada de don Carlos, lo ampara. Además la criada Celia deja entrar a don Juan de Vargas, el galán celoso de doña Ana. Así pues, el conflicto estriba en la existencia de un triángulo doble, pues mientras que dos hombres, don Pedro y don Carlos, pretenden a doña Leonor, dos mujeres, doña Ana y doña Leonor, se interesan por don Carlos. Claro está que cada uno de los dos personajes solicitados no puede corresponder sino a uno de los pretendientes, de suerte que el problema se soluciona permitiéndose el enlace de don Carlos con doña Leonor, mientras que don Pedro es despreciado y doña Ana se conforma con su antiguo pretendiente don Juan. Esta solución se logra después de varias intrigas en que intervienen activamente tanto don Rodrigo, el padre de Leonor, como el criado Castaño, disfrazado de mujer.

Entre los PERSONAJES descuella don Pedro, el "gran caballero", mozo, noble, rico y alentado, perdidamente enamorado de Leonor; pero no tiene un carácter muy noble, pues es sumamente envidioso, hipócrita, celoso, y temerario. Obstinadamente porfiado en su amor, emplea cualquier medio, la malicia astuta como el engaño, para lograr su propósito, pero siempre actúa con precaución, preocupado de que la apariencia no mengue su honor. Aunque se muestra cortés con todos, adúlador con las damas y respetuoso con el anciano, con Leonor deja traslucir su envidia y su amargura. Su pasión atropella su sentido de honor, pues no encuentra inconveniente en querer casarse con una mujer, de la que sabe que lo aborrece y que se fugó con otro, rasgo poco verisímil en un personaje de sus prendas. Su discreción deja que desear, pues aunque le extraña el estilo de Castaño disfrazado de Leonor, obcecado por el amor no cae en la cuenta del engaño. Se muestra valiente y vengativo al defender el honor de su familia, y siempre trata de aprovecharse de sus ventajas. Prudentemente logra disimular su decepción respecto al desenlace. En general las descripciones de este personaje en labios de los demás coinciden con lo que el espectador ve en escena. Este carácter original, intrigante, egocéntrico, con todos sus defectos, es muy real y cumple bien su cometido como fuerza motriz de todo el enredo.

Doña Leonor se describe como gallarda y de "belleza sobrehumana", pero sin detallarla. En la degracia, causada por su liviandad, se muestra humil

de y avergonzada, aunque conserva el celo por su honor. Consciente de su propio valor y de su hermosura, ella misma informa que nació noble y fué celebrada por "milagro de discreción", mientras que se admite por otra parte que su único causal son cuatro bachillerías. Se precia de ser muy modesta, diplomática y afable, pero el espectador no tiene oportunidad de comprobar su modestia, al contrario, se muestra bastante pagada de sí misma, aunque sí es diplomática y muy discreta, pues hábilmente se defiende de las quejas y reproches inoportunos de don Pedro. Además en escena se queja de haber sido imprudente, afirma estar apasionadamente enamorada y por tanto es celosa y ha sido ingrata con su padre, quien se queja de su "mesurada hipocresía". No es personaje muy activo, pues románticamente afirma que su único alivio es el llanto y aparentemente también las quejas barrocas, aunque en un raptó se muestra desesperadamente resuelta al amenazar a la criada. No tiene dignidad, pues ella misma afirma

"que aunque me hiciste desprecios,
soy yo de tal condición
que más te estimo por ellos" (175).

En resumen, en su realidad escénica descuellos por su discreción; por lo demás no tiene originalidad alguna, sino que es una dama típica del teatro español. Tiene tan escaso carácter personal, que su propio novio repetidas veces la confunde, de suerte que casi sólo sirve de instrumento que justifique la trama.

Doña Leonor nos da la siguiente descripción barroca de don Carlos, el joven forastero, boquirrubio, de cuna noble:

"Era su rostro un enigma
compuesto de dos contrarios
que eran valor y hermosura,
tan felizmente hermanados,
que faltándole a lo hermoso
la parte de afeminado
hallaba lo más perfecto
en lo que estaba más falto;
porque ajando las facciones
con un varonil desgarró ...
Era el talle como suyo,
que aquel talle y aquel garbo
aunque la naturaleza
a otro dispusiera darle,
sólo le asentara bien
al espíritu de Carlos ...
gozaba un entendimiento
tan sutil, tan elevado,

que la edad de lo entendido
era un mentis de sus años.
Alma de estas perfecciones
era el gentil desenfado
de un despejo tan airoso,
un gusto tan cortesano,
un recato tan amable,
un tan atractivo agrado,
que en el más bajo descuido
se hallaba el primor más alto;
tan humilde en los afectos,
tan tierno en los agasajos,
tan fino en las persuaciones,
tan apacible en el trato
y en todo, en fin, tan perfecto.-
En los desdenes sufrido,
en los favores callado,
en los peligros resuelto,
y prudente en los acasos." (20-22).

lo cual comprueba que es el ideal del caballero perfecto y en escena su actitud coincide con aquella esperada de un caballero alabado en los términos antecedentes, pues se muestra apasionado y porfiado, temerario al despreciar su vida sin su amada, atento, complaciente y agradecido con su bienhechora, comedido con el anciano, discreto y franco; avergonzado de sus celos actúa con resolución; sólo se impacienta con el criado cobarde y exasperado se muestra grosero con la presunta doña Ana. Preocupado esencialmente por su honor y el honor de toda dama, este deducido de virtudes, igual que doña Leonor, da un poco la impresión, de que lo esencial no es que evolucione su personalidad, sino que su simple presencia ayude a desenvolver la intriga. Apenas en la última escena adquiere un matiz más vivo, desempeñando así su papel con habilidad, aunque como tipo no descuellos por alguna originalidad.

La bella doña Ana es la hermana digna de don Pedro, tan envidiosa, ambiciosa, hipócrita, celosa, apasionada, animosa y preocupada de su fama como -- aquel. Domina la diplomacia, pues tanto logra fingir estar ofendida y ser irónica y descortés, como por otra parte se muestra compasiva, cortés y lisonjera -- con Leonor, servicial y sumisa con su hermano, fina, discreta y extremosa en -- sus atenciones con Carlos. Empero, ya en la primera escena resalta su carácter veleidoso y aunque quiera a don Juan, lo desaira y se confiesa su ambición de -- conquistar a Carlos diciendo

"que es Carlos más galán, y aunque no fuera,
tiene de más galán el ser ajeno" (26).

Por la misma razón don Juan la aburre

"porque si es ya tan mío
¿qué tengo qué desear?" (9),

y se muestra cansada de sus atenciones, aunque también reconoce su debilidad -- afirmando

"que estoy errando
y no me puedo emendar!" (9).

Por eso su galán con razón la tacha de esquiva, ingrata, despiadada, fácil, leve, inconstante, falsa y liviana. Con todo, al final prudentemente acepta la situación fingiendo su conformidad, aunque el cambio brusco en ella, dada su tenacidad primordial, es algo forzado. Dichos titubeos en sus inclinaciones son un acierto psicológico en la realidad escénica de este tipo débil e inconstante, -- que desempeña bastante bien su papel de complicar la intriga.

El hidalgo don Juan, amigo de don Pedro, galán porfiado, fino y siempre obediente de doña Ana es discreto y un buen observador psicológico, pues reconoce la índole de su amada aseverando que

"ha de escucharme grosero
quien de lo atento se cansa!" (37).

Creyéndose desdeñado y ofendido, colérico y celoso pretende vengarse de su supuesto rival, pero no de su adorada, pues aun en esta situación respeta a la mujer. Aunque sus propios intereses como la venganza reclaman su atención, como -- caballero primero cumple con su palabra dada a don Rodrigo de servirle de mediador y testigo, lo que ejecuta con prudencia. La función de este personaje también se reduce a contribuir al embrollo, lo que realiza bien.

Don Rodrigo, el caballero cansado y viejo, dado a la diversión del -- juego, padre de Leonor, se precia de que no haya sangre en Toledo que pueda exceder la suya, aunque admite la incomodidad de su pobreza. Neciamente se descuidó de su hija, pues confiaba en su recato. No es curioso de los lances de otros, sino que sólo le interesa lo suyo. Siempre se muestra atento, sumamente fino y discreto, buen diplomático, razonable, adulator cuando se trata de su provecho, aun con el supuesto ofensor de su honra, aunque su exasperación lo traiciona -- y tacha el rapto como medio indigno. Razonablemente recomienda

"vestir la necesidad
de los visos del afecto" (161),

como él logra realizarlo bastante bien. Está seguro de la obediencia de su hija -- y eso a pesar de que se acaba de fugar -- pues afirma que

"ella tener no puede
más gusto, que mi precepto;" (105),

una contradicción absurda, que se tiene que valorar como un error en la concepción de este anciano, a quien además le es indiferente con cual de los caballeros se casa su hija, pues admite

"como se case Leonor,
y quede mi honor sin riesgo,
lo demás importa nada" (178).

Dicho error no impide que en lo demás este caballero severo, altivo y honrado logre desempeñar su papel secundario.

Hernando, el criado modelo, confidente y leal, respalda a don Rodrigo. No sólo le reprocha la falta de vigilancia de Leonor, sino como fiel amigo también le aconseja la manera de remediar su agravio, y su voto sirve para - - afirmar la determinación de su amo. Es un personaje de molde, falto de individualidad, que no es imprescindible y cuya presencia no enriquece la obra.

La pareja obligatoria de graciosos está formada por los criados Celia y Castaño. Celia, la observadora astuta y discreta, en su calidad de confidente, no aprueba la inconstancia de doña Ana. Con todo vela por los intereses de su ama y ejecuta sus mandatos fielmente, por estar interesada en el galardón, y porque los encargos están de acuerdo con su índole intrigante, hipócrita, irónica y hasta desvergonzada, pues sus juramentos falsos no la apenan en lo más mínimo. Empero, también puede mostrarse razonable y complaciente. Contribuye - al enrede facilitando la entrada a don Juan. Como tipo de doncella está bien.

Castaño, aunque se describa como moreno y procedente de las Indias - es el típico criado bufón del teatro español, cobarde, inoportuno con sus necesidades, a quien su amo, don Carlos, tacha de villano y pícaro, por fijarse demasiado en el bienestar material. Normalmente su tono es libre y socarrón por lo cual sus consejos no siempre son muy atinados y a veces sus chistes e insultos rayan en lo grosero. Con todo, también puede mostrarse discreto e irónico. Es de importancia básica para el enredo, por encarnar pasajeramente a Leonor, aunque - esta imitación se reduzca del todo al aspecto externo y sea un mero juego gracioso. No se esfuerza en lo más mínimo de asumir la actitud, que en este caso se hubiera podido esperar de la Leonor auténtica, y esta divergencia es lo que - principalmente excita al público a la risa. Como villano, en oposición a los nobles, representa bien su papel.

Aun aparecen dos embozados que representan la justicia fingida y cuya función se reduce a la entrega de doña Leonor a doña Ana.

Esta obra está ESTRUCTURADA en las tres jornadas reglamentarias de - la comedia española. La última es la más larga, pues es divisible en catorce - escenas, mientras que las dos anteriores sólo contienen nueve y diez escenas - respectivamente. No obstante que la autora no las haya marcado, todas las escenas se desprenden de las salidas de los personajes mencionadas en las acotaciones, aunque a veces la acción realizada no es suficientemente importante para justificar la nueva salida o también podrían salir varios personajes a la vez (pág. - 47-48; 165). En resumen son tres asuntos que se van entrelazando: por una parte la fuga de Leonor y Carlos con los esfuerzos subsecuentes del padre de la - doncella de casarla y los enredos que resultan de su creencia de que don Pedro la raptó; por otra parte ~~los intentos de los~~ hermanos de Arellano de conquistar

cada uno a uno de los dos fugitivos y por último las investigaciones celosas - de don Juan. La fuga, es decir el hecho esencial del primer asunto, es anterior a la trama. Uno de los defectos más marcados de esta comedia consiste en las - repeticiones constantes de los sucesos, pues a menudo un personaje narra en monólogo o aparte las propias intenciones o los propósitos de alguno de los demás, y otro personaje los repite como suceso acaecido, adornando la relación - con algunos detalles, o la realización se ve en escena. Sirva de ejemplo la 1ª escena, que contiene un largo monólogo de doña Ana, mediante el cual se explican pormenorizadamente los antecedentes del conflicto - primer y segundo asunto - y aún parte del mismo. En el monólogo de la 2ª escena, mucho más largo -- aún, doña Leonor relata sus propios antecedentes y en parte repite como hecho lo relatado por doña Ana como acción venidera; agregándole otro detalle, don Pedro vuelve a mencionarlo en conexión con su propia actuación al finalizar la misma jornada y don Rodrigo lo recapituló para justificar su presencia en casa de don Pedro a mediados de la III jornada. La primera jornada expone, mezcla y entrelaza bastante bien los tres asuntos; sólo la cuarta escena entre don Rodrigo y su criado está intercalada sin transición, falla que se repite en la tercera - jornada (pág. 148). Al iniciarse la segunda jornada, Carlos vuelve a narrar -- parte de lo que el primer acto mostró en escena. Las demás escenas sirven para complicar la intriga, y están bien entrelazadas, lo que también se puede afirmar de aquellas de la última jornada, pues son juzgables como unidad armónica e interesante, con el clímax en la última escena. Como ya se desprendió de la trama, los personajes principales son los hermanos de Arellano, Castaño, la pareja de Leonor y Carlos y don Juan; los demás desempeñan papeles secundarios. El elemento de esta comedia está representado por la escena bufonesca entre los criados (2-II) y la conversación entre don Pedro y la Leonor falsa (3-V). La - segunda jornada también contiene la escena deliciosa (2-V), basada en la intervención de la música; mientras que Sor Juana no ha de haber sido aficionada a los bailes, pues no prevee la inclusión de alguno a esta comedia. Otro error muy evidente en el último acto es el abuso del aparte, pues casi un sexto de - toda la jornada consiste en apartes, aunque algunos no estén marcados como tales, y esta desproporción destruye el efecto teatral. (Compárese 141-147 y - - 153-175, en donde todo lo que dice Leonor son apartes.) Además Castaño repetidas veces rompe la ficción, al dirigirse al público, diciendo v.gr.

"Vamos, y deja lamentos
que se alarga la jornada
si aquí más nos detenemos" (111),

con lo cual en cierto sentido Sor Juana se burla de si misma, o pregunta

"¿Qué les parece, señoras,
este encaje de ballena?" (129)

"Dama habrá en el auditorio
que diga a su compañera:
Mariquita, a questo bôbo
al Tapado representa.

Pues atención, mis señoras,
que es paso de la comedia,
no piensen que son embustes
fraguados acá en mi idea,
que yo no quiero engañarlas,
ni menos a Vuecelencia " (130),

fuera de que, al terminar, como era costumbre, pida perdón por los yerros; pero también Celia afirma que su ama

"ahora me ha encomendado
lo que allá dirá el enredo".

De lo antes expuesto se desprende que la estructura de esta comedia tiene errores graves.

Respecto a la ESCENOGRAFIA, esta obra nos dice poco. Para toda la primera jornada sólo se ve un espacio que represente una estancia

con la entrada de la casa de don Pedro y deberá ser de noche, según se desprende del texto, subrayado por la observación de Celia

"Relación a media noche
y con vela?" (15).

El mismo escenario servirá para el desarrollo subsecuente de la trama y al amanecer doña Ana recibirá allí a su hermano, quien afirma

"pues te halló despierta el sol,
y te ve vestida el alba" (49).

Sólo me parece lógico requerir un cambio del escenario para la cuarta escena, en que don Rodrigo consulta a su criado, probablemente dentro de su propia casa, o por lo menos delante de ella, aunque es algo raro que discutan la fuga de Leonor en plena calle. Para la segunda jornada se requiere un escenario subdividido en dos campos de los cuales uno representará una sala con mirador, mientras que el segundo es el jardín, provisto de una reja, desde donde don Carlos y Castaño oirán la música, como lo estipula la acotación y lo afirman las palabras de doña Ana y Celia. A la misma sala entrarán don Rodrigo y don Juan para tratar el casamiento con don Pedro, pues don Juan asegura

"no le avisemos, entremos
a la sala;" (92)

y, según la acotación, don Carlos se enterará del concierto ocultado por la reja, aunque dos escenas antes se le haya permitido a don Carlos acercarse a la reja, precisamente para

"que nos mire y que no todo
lo que conversemos oiga" (71),

lo cual resulta una contradicción absurda. Toda la tercera jornada también se desarrolla en una estancia de la misma casa, provista de antesala. Además deberá tener un "paño", desde donde doña Ana y doña Leonor, cada quien a su turno, puedan presenciar lo que sucede en la escena, sin aun formar parte de ella. En dicha estancia se disfraza Castaño, quien, según la acotación, trae las prendas de Leonor en un envoltorio; hacia allí salen riendo los caballeros y desde allí, equivocándose de puerta Castaño en la obscuridad entrará en una alacena, mientras que don Rodrigo, al afirmar "a su casa he vuelto" apenas estará en la antesala, donde le encomendarán a Leonor. Las demás acotaciones se reducen a marcar las entradas y mutis de los personajes, que se acerquen, se alejen uno del otro o traten de detenerse mutuamente, que Carlos salga en la primera jornada con la espada desnuda, que don Juan coja a Leonor por el brazo, que Celia salga varias veces con luz, que Castaño se quite capa, espada y sombrero para disfrazarse, que más tarde apague la vela, que riñan todos, que don Pedro cierre la puerta, que Celia reciba la llave para libertar a Castaño, que don Pedro y don Carlos empuñen las espadas y que por fin se descubran las dos tapadas. Además las acciones normalmente se coligen del texto, aunque no vayan precedidas de las acotaciones necesarias, de manera que el director que quiera representar la comedia tendrá que completar lo que la autora dejó de indicar. Sólo cito algunos ejemplos, para no cansar:

"Mas han llamado,
mira quien es," (10)

"Si piedad
mis tiernas lágrimas causan
... te suplico arrodillada" (12)

"he quebrado diez docenas
de vidrios y redos"

"menudo el paso, derecha
la estatura, airoso el brío,
inclinada la cabeza,
un si es, no es, al un lado,
la mano en el manto envuelta
con el un ojo recluso
y con el otro de fuera;
vamos ya..." (130)

Del texto además se desprenden los siguientes requisitos referentes a la indumentaria con que se ha de disfrazar el criado:

"Con este paño pretendo
abrigarme la mollera;...
ahora entran las basquiñas,
¡Jesús! ¡y qué rica tela!...
me está del cielo lo azul...
Un serenero he topado
en aquesta faltriguera,
también me le he de plantar,

¡cabráme esta pechuguera?...
Los guantes, aquesto sí
porque las manos no vean,...
El manto lo vale todo,
échomele en la cabeza.
¡Válgame Dios! cuánto enoubre
esta telilla de seda...
un trasunto el abanillo..." (128)

y de Leonor se espera que salga con manto, pues el texto estipula:

"Señora, a muy lindo tiempo
venís, mas ¿por qué os habéis
otra vez el manto puesto?" (169),

y doña Ana se queja de

"Que en el rostro el ferreruelo
no le había conocido" (172).

Como demuestran estas indicaciones, la autora probablemente no creyó poder disponer de la tramoya necesaria para requerir los primores de la escenografía barroca en boga, o no creyó pertinente ponerle trabas a la imaginación de los realizadores, dándoles ciertas instrucciones; sea por la razón que fuere, los requisitos escenográficos son pobres.

Las IDEAS Y SENTIMIENTOS expresados en esta comedia de enredo por su puesto se refieren especialmente al amor, a los celos, a la envidia, y al honor, además de que la autora crítica a los hombres, a las mujeres y las costumbres de su tiempo por boca de varios de los personajes. Del amor se estipula que es cruel, villano y ciego:

"el amor que es villano,
en el trato y la bajeza
se ofende de la fineza" (5),

"que es tan ciego amor, que paga
porque le den pesadumbre" (6),

pero sumamente poderoso, pues vonce a la voluntad y a la razón:

"¿y que conociendo aquesto
esté mi pasión tan ciega
que no pueda reducirse?" (136)

además de

"que es su ordinario principio
desasosiego y cuidado,

su medio, lances y riesgos,
su fin, tragedias o agravios" (22).

Con todo, logra lo imposible

"que en amor no es novedad
que se vista la verdad
del color de la mentira" (8),

y causa que

"todo enamorado es temeroso
y nunca juzga que será el dichoso" (33).

Es exigente y altruista, pues

"que no es amante el que trata
primero de sus alivios
a su dama" (50),

y no permite que descansa ni se sosiegue el que ama. Despreciado es vengativo, aunque

"... el desdén
más mi fineza acrisola,

que es muy gravoso desaire
el ser fino a toda costa" (70).

Como la pena más grave que en la pena del amor cabe se mencionan la carencia - del favor, los celos acoplados a la envidia, la ausencia del ser amado, aunque para los villanos la mayor pena es la falta de caudal para regalar al ente amado.

En cierto sentido, los celos ponzoñosos también ciegan a su víctima, pues

"a quien está celoso
no hay peligro que le espante" (6),

mientras que por otro lado también lo pueden desilusionar:

"que aunque los celes blasonan
de que avivan el amor,
es su operación muy otra
en quien se ve como dama,

o se mira como esposa;
pues en la esposa despecha
lo que en la dama enamora" (71).

Los celos están estrechamente ligados a la envidia, la que logra que

"se siente el provecho ajeno
mucho más que el propio daño" (6),

por lo cual don Juan - en una especie de competencia de finezas - asegura que - no quiere

"que a otro, porque te obedece,
le quedas más obligada" (46).

La hermosura, que puede dar aplomo a la persona, también puede ser - la causa de sus desvelos, al igual que la nobleza lo es para un pobre.

Doña Ana afirma

"aunque, si eres tan hermosa,
no es mucho ser desdichada." (14),

y Leonor reconoce:

"aunque la nobleza sea
joya de precio tan alto,
es alhaja que en un triste
sólo sirve de embarazo;

porque estando en un sujeto
repugnan como contrarios,
entre plebeyas desdichas
haber respetos honrados" (15).

Al hombre la nobleza exige ciertas formas de comportamiento, pues no debería -- ser celoso, porque

"es muy bajo quien sin causa
de la dama a quien adora,
se da a entender que la ofende,

pues en su aprensión celosa
¿Que mucho que ella le agravie
cuando él a sí se deshonra?" (76);

pero agraviado

"el que es noble y nació honrado,
cuando se le representa
la afrenta, por más que sienta,

le impide, aunque ese es el medio
la vergüenza del remedio
el remedio de la afrenta" (91).

El noble también siempre tiene que ser agradecido, lo que obliga a don Carlos - a confesarse

"la vida a doña Ana arriesgo,
y habiéndome ella amparado
es infamia;..."(95).

Estrechamente ligado a la nobleza está el honor calderoniano, al que

"... le agravia
solamente la sospecha"(121),

"porque es un cristal tan terso,
que si no le quiebra el golpe
le empaña sólo el aliento"(156),

debido a lo cual

"... la dolencia
de honor, se ha de curar con diligencia,
porque el que lo dilata neciamente
viene a quedarse enfermo eternamente"(149),

de suerte que pide acciones, pues Carlos se pregunta a sí mismo:

"¿mas cumplo yo con lo honrado
consintiendo que a mi dama
la festeje mi contrario

y que haya de ser tan bajo
yo que lo mire y lo sepa
y no intenta remediarlo?"(89).

Además ideas generales como las siguientes, se ponen en boca de diversos personajes:

Leonor: "hallen mis tristes cuidados
a la pena de sentirlos
el alivio de contarlos."(15)

Ana: "Caballero, las desgracias
suelen del valor ser hijas
y cebo de las piedades "(28);

Hernando afirma que para una mujer

"es fuerte la ocasión, y el verse amada"(31),

y don Pedro asegura

"que no siente los cordeles
quien el dolor no pregona "(71),

mientras que don Rodrigo es de opinión que

"en un caso tan severo
siempre lo trata el tercero
mejor, que no el agraviado "(91).

Además se sostiene la idea de que en cierto sentido pagamos aquí en la tierra

"con males que recibimos
los males que hemos hecho "(98).

CRITICA: Empero, fuera de esto, los hombres quedan algo mal parados, pues con fina ironía se tachan de inconstantes en el amor:

"¿Qué voluntad hay tan fina
en los hombres, que si ven
que otra ocasión los convida
la dejan por la que quieren?"(28),

y de injustos en sus juicios acerca de la mujer:

"que en mirándolas corteses
luego las juzgan livianas...
si no las ven desatentas,
no las tienen por honradas...
nunca ellas obran más bien

que cuando los tratan mal.
Pues al que se desvanece
con cualquiera presunción,
le hace daño la atención
y es porque no la merece "(56).

Generalmente

"es quien la merece menos
quien siempre la dicha logra" (72).

Con todo, se reconoce la habilidad de los hombres para arreglar asuntos escabrosos

"que al fin los hombres mejor
diligencian estas cosas "(68).

Pero tampoco se habla muy bien del sexo femenino:

"¡Oh mujeres, Oh monstruo venenoso!
¿Quién en vosotras fía
si con igual locura y osadía,
con la misma medida
se pierde la ignorante y la entendida?" (32);

y cuando don Pedro lo corteja, Castaño exclama:

"ya no me admira que sean
tan soberbias las mujeres,

porque no hay que ensoberbezca
cosa, como el ser rogadas" (133).

Además se asegura que la fama parlera acredita informes falsos, que el soborno es una vil costumbre y que la fuerza de la costumbre impide al cortesano acabar dado expresar su crítica personal:

"llegó después la costumbre
favorecida de tantos,
a hacer, como obligatorio,
el festejo cortesano;
y si alguno disentía
paradojo o avisado,

no se atrevía a proferirlo
temiendo que, por extraño,
su dictamen no incurriese,
siendo de todos contrario,
en la nota de grosero,
o en la censura de vano "(18).

Aparentemente no debía uno tener mucha confianza en la justicia, pues el dechado de virtudes asegura que "huir de ella es generosa cobardía" (27),

ni tampoco hay que fiarse mucho de las criadas, pues

"que es cierto que donde hay muchas
se peca de confianza,
pues unas a otras se culpan
y unas por otras se salvan" (48)

aunque, por otra parte, éstas tampoco pueden estar seguras, de que los amos cumplan con su palabra dada:

"aunque eso de "Yo te mando"X,
cuando los amos lo dicen
no viene a hacer mucho al caso,

pues están siempre tan hechos,
que si acaso mandan algo,
para dar luego se excusan" (85).

La gente de teatro debe haber tenido la fama de muy incumplida, pues a la pre-

x

De este párrafo se desprende que el verbo mandar en el siglo XVII tenía el sentido de prometer. Hoy en día ya sólo el sustantivo "la manda" conserva el significado de promesa, ~~cuando se usa en el sentido católico.~~

gunta "¿habláis de veras", Castaño a su turno pregunta

"¿Pues soy yo farandulera?" (138).

Puesto en boca del criado no asombra el desprecio del saber y de los grados obtenidos, pues parece natural, que el boato de riqueza lo impresione más. Aunque creo, que estas críticas en parte se deberán considerar como alardes de retórica, propios de la época, con todo algunas experiencias propias de Sor Juana la habrán impulsado a proferirlas en esta forma. En resumen, las ideas y sentimientos que abundan en esta obra de teatro corresponden muy bien a la índole de los diversos personajes.

El METRO preponderante de toda esta comedia es el romance, con rima asonantada primero en á-a, con una sola imperfección, pues hace rimar "halla" con "callarlos" (14-10), luego en á-o. De la primera jornada sólo la primera escena está en redondillas. Al aguardar, doña Ana revela su ambición en un soneto de perfección clásica, y don Rodrigo y Hernando conversan en dísticos, combinación de hepta y endecasílabos. La segunda jornada también principia con redondillas, pero en la tercera escena se vuelve al romance en ó-a, interrumpido en la quinta escena por la pregunta proferida por la música, en un dístico octosilábico de rima consonantada, a la cual las diferentes voces responden en tercerillas, cuyo último verso rima con las exclamaciones tetrasilábicas del coro o de la otra voz, y sólo queda como verso libre la pregunta subsecuente del segundo coro. De manera semejante los diversos personajes externan su opinión acerca del problema, sólo que ahora las tercerillas están sustituidas por dos redondillas, cuyo último verso vuelve a rimar con las exclamaciones tetrasilábicas de los demás. El resto de la jornada nuevamente está en romance en á-o y é-o respectivamente, con excepción del principio de la sexta escena, pues don Rodrigo se queja en décimas. La tercera jornada comienza con romance en é-a y cambia posteriormente a é-o. Sólo la anécdota de Castaño se intercala en redondillas. Al consultar don Rodrigo nuevamente a Hernando emplea versos pareados de diferente longitud, aunque predominen los hepta y hendecasílabos. Para el resto se vuelve al romance en í-o y é-o. Como se desprende de estas anotaciones se emplean metros bastante variados y no es posible señalar incorrecciones.

Pero el encanto principal de esta comedia es el ESTILO tan natural, claro, ágil, fresco y gallardo. Todos los personajes se expresan con idéntica elegancia y fluidez. Las quejas de los enamorados por supuesto son grandilocuentes y románticas, pues creen perder la vida si pierden al amado. Cito sólo como ejemplo las afirmaciones de Leonor

"Primero

que yo de don Pedro sea,
verás de su eterno alcázar
fugitivas las estrellas;
primero romperá el mar
la no violada obediencia
que a sus desbocadas olas
imponen freno de arena;

primero a questo fogoso
corazón de las esferas
perturbará el orden con que
el cuerpo del orbe alienta;
primero trocado el orden
que guarda naturaleza,
congelará el fuego copos,
brotará el hielo centellas" (116);

y las metáforas apasionadas de don Juan

"Que las olas de mi amor
cuando más crespas llegaban
a querer con los deseos

de amor anegar la playa,
era margin tu respeto
al mar de mis esperanzas" (36).

Llama la atención la ironía con que se expresan especialmente los graciosos. Celia v.gr. diplomáticamente esquiva una contestación directa, diciendo:

"Temo, señor, que es pecado
descubrir vidas ajenas;
mas supuesto que tú has dado
en que lo quieres saber
y yo en que no he de contarlo;
vaya más sin que lo sepas...

El la enamora y regala;
¿con qué fin? yo no lo alcanzo
ni yo en conciencia pudiera
afirmarte que ello es malo,
que pueda ser que la quiera
para ser fraile descalzo " (87),

y para aclarar su aparente compasión hipócrita con Leonor afirma

"Soy de corazón muy tierna,
y no puedo ver llorar
sin hacerme una manteca " (119).

Castaño comenta su situación

"Fuese y cerrónos la puerta
y dejónos como monjas

en reja y sólo nos falta
una escucha que nos oiga " (74),

y trata de consolar a su amo diciendo:

"¿Qué quieres? El tal sujeto
es marido conveniente,
y no repara en pucheros,
él vió volando esta garza
y quizo matarla al vuelo" (108),

y cuando su consejo de casarse con doña Ana no le cae en gracia a su amo, le in-
crepa:

"tú no debes de saber
lo que es un cuñado, un suegro,
una madrastra, una tía,
un escribano, un ventero,
una mula de alquiler,

ni un albacea, que piense
que del infierno el mejor
y más bien cobrado censo
no llegan a su zapato." (109),

aunque antes, a la exclamación de don Carlos

"¡la vida y el juicio pierdo!"

con toda tranquilidad respondió

"La vida es la novedad,
que lo del juicio no es nuevo " (104),

y en la última escena, al quitarse el disfraz, informa

"y don Pedro enamorado
de mi talle y de mi aseo,

de mi gracia y de mi garbo,
me encerró en ese aposento" (178).

Los criados, como parece haber sido costumbre de la época, emplean algunos cul-
tismos humanistas. Celia v.gr. habla de la "tarquinada" (10) y también Castaño -
cita a Tarquino (110), aunque con más frecuencia emplea latinismos como "volave-
runt" (108), "in aeternum" (109), o "in solidum" (123) y menciona tanto a persona-
jes históricos aproximadamente contemporáneos como Garatuza y el Tapado^x, a per-
sonajes de la antigüedad griega como Elena y Paris, así como bíblicos, v.gr. Ja-

x

Martín de Villavicencio y Salazar, el famoso "Garatuza", embustero y simulador
que había nacido en Puebla por el año de 1600, terminó sus días en el auto de fé
del 30 de marzo de 1648 y el misterioso Antonio de Benavides Marqués de San Vi-
cente, quien adquirió fama como "El Tapado", "al cual suponían Visitador, Gober-
nador y Castellano de Acapulco, llegó a México el 4 de junio de 1683, a raíz de

cob, Esaú, o lugares históricos como Orán. De los nobles sólo don Juan recurre a las comparaciones mitológicas citando a Clicie.

Además esta comedia contiene gran variedad de juegos de palabra. Leonor v.gr. afirma que defendía su recato

"con peligro del peligro
y con el daño del daño" (19),

mientras que Castaño, al referirse a las mujeres y sus afeites asegura

"algunas he visto yo
que están vivas y pintadas" (59),

y al querer disuadir a su amo de seguir a Leonor comenta

"una tropa de lacayos,
que sin que nadie lo sepa
nos darán un sepan cuántos,
y andarán descomedidos
por andar muy bien criados" (90),

y al finalizar pide de Celia un requiebro

"y mira si a mano tienes
una mano" (179),

mientras que en forma zumbona asegura que

"el mayor pesar
con que el amor nos baldona

es querer una fregona
y no tener que la dar" (82),

y Celia en el mismo tono responde

"El dolor más importuno
que da amor a sus ensayos,

es tener doce lacayos
sin regalarme ninguno" (83).

A la esperanza romántica de Leonor que escondida

"no sabra de mi mi estrella"

Celia con rapidez replica

"sí, pero sabrá de mí
la mía, y por darte puerta
vendrá a estrellarse conmigo

mi señor cuando lo sepa,
y seré yo la estrellada,
por no ser tú la estrellera" (117).

Castaño aparentemente se propasa en sus chistes burdos al asegurar a don Pedro

"yo me voy porque me mata
de hambre aquí vuestra miseria,
Porque vos sois un cuitado,

vuestra hermana es una suegra,
las criadas unas tías,
los criados unas bestias" (134);

y además hecha mano de algunos modismos populares, como son los siguientes

"que como ella diga nones,
no hará pares con don Pedro." (111)

"Que sé bien donde me aprieta
el zapato" (137),

x

un asalto de Lorencilla al puerto de Veracruz; aprehendido por sospechoso y juzgado como embaucador, su proceso duró en la Audiencia, del 10 de ese mes al 10 de julio del siguiente año, y la sentencia de muerte se cumplió el 14 del mismo julio de 1684." (F. Monterde: Cultura Mexicana(65).

aunque otros, como los enumerados a continuación, me parecen algo rebuscados:

"Escucho los cencerros,
y aun los cuernos se me antojan
de los bueyes que perdimos" (75);

"pienso que vienen
para darnos pan de perro" (93), y

"Si doña Ana es centinela
que no se duerme en las pajas" (122).

Demuestran estos ejemplos que su gran riqueza de estilo permite a la autora dar un matiz especial a la forma de expresión de cada personaje, adecuado a su índole y a la situación en que se encuentra.

En resumen se puede decir, que la trama no es muy rica en enredos; el principal de los personajes, don Pedro está bien plasmado, mientras que a los demás, con excepción de los criados, les falta la fuerza ineludible que los impulsa y mueve, y dan un poco la impresión de títeres. La estructura es bastante defectuosa, la escenografía pobre, mientras que descuella esta obra por la riqueza de sus ideas y sentimientos, la crítica social, el flujo armonioso de la versificación y la gran variedad de estilo, que corresponde a los diferentes personajes, matizado por la fina ironía.

3) El Sainete Primero de Palacio

El ARGUMENTO del sainete se reduce a lo siguiente: El Alcalde del Terrero, plenipotenciario del desprecio de las damas de Palacio, saca a plaza a los cinco entes metafísicos - el Amor, el Obsequio, el Respeto, la Fineza y la Esperanza - pues todos ellos pretenden ganarse el premio que es el desprecio; - empero el Alcalde convence a cada uno que no es digno del premio, por lo cual el certamen queda desierto.

Así pues, el único INTERLOCUTOR humano es el Alcalde. El mismo se presenta con las palabras "Alcalde soy del Terrero" y aclara su función

"y quiero en esta ocasión
de los entes de Palacio
hacer ente de razón...
porque aunque invisibles son,
han de parecer reales",

estableciendo a la vez su categoría y la índole del premio. Llama a los entes, como un sinodal llamaría a los examinandos, y después de interrogar a cada uno y de deshacer en breves segundos con firmeza las razones que exponen, defendiendo el premio con razonamientos sumamente sutiles, derrota a todos los concursantes y los despide. Su autoridad queda aun más subrayada al llamarlos de nuevo para que cada uno confiese que no mereció el premio. Desempeña muy bien su papel de protagonista, aunque evidentemente esté esquematizado.

Los cinco entes arriba mencionados, el Amor, El Obsequio, el Respeto, la Fineza y la Esperanza son símbolos que no tienen personalidad, pues sólo son pretextos para expresar las agudezas barrocas. Cada uno se identifica al aparecer.

Siete escenas componen el único acto de esta pieza dramática, formada por el monólogo inicial del Alcalde, las cinco escenas consecutivas de diálogo entre éste y los entes, y rematado por la última escena, en que aparecen todos juntos, de suerte que ~~en torno del Alcalde, quien sir-~~

ve de lazo de unión entre las diferentes partes de la trama. El canto del Alcalde al presentarse y al proferir sus sentencias, así como las confesiones entonadas por cada ente, dan aun mayor esplendor y armonía a esta pieza bien ESTRUCTURADA.

Este sainete, concebido para el primer entreacto del festejo, no requiere aparato ESCENICO alguno, pues se habrá representado delante del telón. Creo poder afirmar que la fineza y la Esperanza han de haber salido en traje de mujer, aunque no se estipula. En las acotaciones sólo se pide que el Amor salga cubierto - lo que también se desprende de la pregunta del Alcalde - y que la Esperanza salga tapada.

La mayoría de los retruécanos de esta pieza, del todo barroca, escrita con ingenio sofisticado e irónico, se pueden considerar a luces diferentes, ya sea como adulación o como crítica velada de las costumbres de Palacio, pues al decir v.gr. el Alcalde

"Del desprecio de las demas
plenipotenciario soy,
y del favor no, porque
en Palacio no hay favor"

esto tanto se presta a la interpretación aduladora de que en Palacio reina la justicia como a la táctica irónica de negar aparentemente la corrupción, reconocida como un hecho. La idea de la injusticia queda reforzada por la afirmación de que el desprecio

"no lo merece, sino
el que no lo mereció".

Aun hoy en día todos sabemos, que para los asuntos que se traten con el Gobierno hay que disponer de mucho tiempo. De allí que me parezca una observación irónica por parte de Sor Juana, si establece

"y en Palacio se usa
que espere nadie,"

así como también se ha de tomar como cruel ironía, si se afirma

"que la esperanza en Palacio
sólo es digna del desprecio",

mientras que es muy posible que, entre juegos y veras, el Respeto, al decir

"que a ninguno le pagan
lo que se debe",

exprese la convicción de la autora. Por otra parte, el comportamiento de las damas de Palacio no encuentra su aplauso, sino no hubiera dicho

"sébase que en las damas,
aun los desdenes,
aunque tal vez se alcanzan,
no se merecen,"

y posiblemente la confesión de

"que lo fino del amor
está en no mostrar el serlo",

se debe a un choque de su sensibilidad personal con el medio ambiente, pues --
elogia la finura del verdadero amante quien

"ha de tener de lo amado
tan soberano concepto,
que ha de pensar que no alcanza
su amor al merecimiento
de la beldad a quien sirve;
y aunque la ame con extremo,
ha de pensar siempre que es
su amor menor que el objeto,
y confesar que no paga
con todos los rendimientos".

Referente a las relaciones mutuas en Palacio, Sor Juana era bastante exigente,
pues tratándose de gente culta, suponía que tuviese modales refinados, por lo
cual tiene razón de poner en labios de la Fineza la afirmación

"no halla en lo obligatorio
lugar lo fino."

También uno de los entes metafísicos - el Amor - tiene que sufrir una crítica
severa, pues el Alcalde le pregunta

"¿quién os dijo que el amor
es digno ni aún del desprecio?"

y el Obsequio no merece el premio

"porque las damas
llegan hasta las deudas,
no hasta las pagas",

lo cual por otra parte nos confirma, que en Palacio se solía obsequiar mucho a
las damas. Al ratificar el fallo, el Amor reconoce que

"el amor es obsequio,
mas no contrato",

y el Obsequio en Palacio se conforma

"con que servir lo dejen
queda pagado."

El problema estriba en la irracionalidad de fijar como premio el desprecio, pues
es evidente, que a nadie se le debe otorgar y de esta situación brota el remate
elegante y adulón

"pues sepan que en Palacio,
los que lo asisten,
aun los mismos desprecios
son imposibles,"

lo cual patentiza que con esta pieza de encargo Sor Juana quiso probar su grati-
tud a sus protectores. Suponiendo ésto, la mayoría de las IDEAS y SENTIMIENTOS -
no se deberán valorar como críticas severas, sino preferentemente como una humo-
rada rebuscada y conceptuosa de un ingenio travieso.

Las rimas asonantadas de este sainete son muy variadas. El monólogo -
introdutor está en romance en ó, los últimos versos riman en á-e. En el diálogo
con los entes la rima ó de sobra al descubrirse la Es-

peranza), y para las sentencias, dadas en cuartetos forjadas de penta y heptasílabos, la rima cambia a é-e, á-a, é-o y é-a. En la última escena casi cada cuarteto tiene una rima diferente. Esta FORMA, relativamente sencilla, se presta para un sainete de esta índole.

El ESTILO es de un barroquismo sofisticado y mordaz, difícilmente -- igualable y de gran viveza del diálogo, que se compone casi exclusivamente de juegos de palabras, como ya se pudo apreciar en los ejemplos dados para demostrar las ideas y sentimientos de esta pieza. Sólo agrégo algunos retruécanos -- típicos, que permiten apreciar el culteranismo de Sor Juana: La sentencia del Amor reza

"que el que pretende,
dice que es el desprecio,
y el favor quiere."

Al obsequio, debido en el galanteo en Palacio, se le interroga

"¿y por qué queréis premio,
si decís que sois debido?
Por cierto sí, que es muy buena
que lo que nos debéis vos,
queréis que acá lo paguemos",

y se replica al Respeto, que es imposible premiarlo con el desprecio

"Porque lo exento
de las deidades, no admite
pretensión, y el pretenderlo,
y conseguirlo, será
perdérseles el respeto."

La Esperanza, que entre los discretos se llama desconfianza, despechada exclama

"de hoy más llamarme quiero
Desesperada";

pero uno de los ejemplos más elegantes del estilo discreto de Sor Juana que -- puedo dar, es el elogio del premio, cuyo remate tal vez se pueda valorar como -- experiencia propia de la autora, a quien, sintiéndose superior a sus galanes, -- le incomoda tener que despreciarlos

"que el desprecio toma
algún género de cuerpo
en la boca de las damas,
y al decirlo, por lo menos,
se le detiene en los labios,
y se le va con los ecos,

y esto hasta para hacerle
mucho aprecio del desprecio,
y sobra para que sea
premio para los discretos;
que no es razón que a una dama
le costara tanto un necio."

La única reminiscencia clásica en boca del alcalde, al referirse a los entes metafísicos, reza

"han de parecer reales
aunque le pese a Platón,"

aclarada por el doctor Francisco Monterde de la manera siguiente:

"Estos versos pueden referirse a varios pasajes de los diálogos de Platón, como aquel de Fedon o del alma, en donde el autor pone en labios de Sócrates las siguientes palabras, dirigidas a Cebes: "Ahora bien, estas cosas tú

las puedes ver, tocar, percibir por cualquier sentido; mientras que las primeras, que son siempre las mismas, no pueden ser comprendidas sino por el pensamiento, porque son inmateriales y no se las ve jamás "(pág.38).

En resumen me parece que el argumento, aunque de base ilógica, se presta mucho para discreteos deliciosos como éste; los personajes como símbolos desempeñan bien su papel; la pieza está bien estructurada y no requiere aparato escénico alguno, empero el meollo de esta humorada graciosa y traviesa lo forman las ideas y sentimientos, configurados por la métrica sencilla y adecuada y el estilo conceptuoso e ingenioso, difícilmente superable.

4) El Sainete Segundo

El ARGUMENTO del Sainete Segundo es muy sencillo: Arias y Muñiz, dos actores, disgustados por "los disparates" de las dos primeras jornadas de la comedia que están representando, acuerdan silbarla, fingiéndose mosqueteros, para no tener que representar el final. Sale el supuesto autor Acebedo muy afligido y aparenta querer ahorcarse para no tener que soportar los silbidos. Sus compañeros se unen a los camorristas, y no conformes con su palabra de no hacer otra le imponen como pena del "delito muy criminal" de escribir una comedia tan mala "el que otra vez traslade lo que he escrito". Empero Acebedo prefiere morir atronado a silbos.

Los tres INTERLOCUTORES principales son Arias y Andrés Muñiz representados por supuesto como dos bufones ingeniosos quienes se burlan de sus compañeros de trabajo - y el autor Acebedo. Es muy probable que Sor Juana se refiera a Francisco de Acebedo, el autor del "Pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres", obra que se acababa de representar en octubre de 1684, y que también Andrés Muñiz haya sido un actor conocido. Arias sale como el primero y es la fuerza motriz de todo el sainete, pues primero lo propone a su compañero que "toda la comedia murmuremos" como medio para descansar y luego se le ocurre la broma de querer destruirla a silbos, gozando de antemano de la situación como ellos dos, cuando sus compañeros saldrán alterados

"... muy severos
les diremos que son los mosqueteros".

Muñiz encarna el tipo menos activo pero siempre dispuesto a toda chanza y Acebedo simboliza al autor ridículo, desesperado al ver tan mal recibida su obra. Estos tres interlocutores desempeñan muy bien sus papeles de graciosos. Aparecen otros dos compañeros que sólo dicen muy poco y más bien sirven de comparsa.

Ateniéndose a su designación como sainete, esta pieza dramática jocosa se reduce a un acto, divisible en dos escenas, de las cuales la primera expone el propósito de la cantaleta y la segunda demuestra su ejecución, interrumpida por los silbos y amenizada por las coplas cantadas por cada uno y el refrán entonado por todos, como remate un poco más armonioso. Así pues la ESTRUCTURA de esta pieza está bien concebida.

La pieza misma nos indica que se ideó para representarse en el entre acto entre la segunda y tercera jornada de la comedia, pues Arias se introduce diciendo

"Mientras descansan nuestros camaradas
de andar las dos jornadas,"

y Muñiz afirma que está seco

"de estas dos jornadas que he pasado",

de suerte que no requiere más que el telón del escenario y tal vez algunas

sillas, pues Arias invita

"aquí, Muñiz amigo, nos sentemos",

como únicos requisitos escenográficos. Las acotaciones sólo se refieren a las interrupciones de los versos por los silbos y la entonación de las coplas. Los requisitos escenográficos no pueden ser menos pretensiosos.

Esta pieza en su tiempo habrá divertido especialmente por sus OBSERVACIONES CRITICAS e irónicas referentes al teatro y particularmente a dos comedias, aquella que se acababa de representar y la "Celestina". En un alarde retórico Sor Juana deshace completamente su comedia, atribuida en esta pieza al autor Acebedo, pues se refiere a ella como a la "patarata" y a los disparates de Acebedo". Valiéndose de alusiones a lugares y personajes conocidos, v.gr. - al Cavite - la fortaleza y presidio situado en la isla Luzón de las Filipinas - y de juegos de palabras, Arias se mofa de la longitud de las dos jornadas de la comedia asegurando

"que vive Dios que creo
que no fueron más largas de un correo
pues si aquella comedia se repite
juzgo que llegaremos a Cavite
e iremos, a un presidio, condenados
cuando han sido los versos los forzados,"

además de que Muñiz la critica como

"tan larga y tan sin traza"

y tan fatigosa que le parece haber caminado dos jornadas en mula de alquiler - y estipula que el "pobre de Deza" (probablemente el empresario) se dejó enganar con ella por ser nueva. Arias la estima como tan mala que niega la paternidad de Acebedo, pues establece que se la habrá dado un estudiante^x

"que en las comedias es tan principiante,
y en la poesía tan mozo,
que le apuntan los versos como el bozo",

metáfora que Muñiz prosigue

"Pues yo quisiera, amigo, ser barbero
y raparle los versos por entero,
que versos tan barbados
es cierto que estuvieran bien rapados"

y subraya que

"si quería hacer festejo a Su Excelencia"

hubiera podido

"escoger, sin congojas,
una de Calderón, Moreto o Rojas"

pues nadie se hubiera atrevido a silbar una comedia de autores ilustres como -- aquellos. Esto comprueba que aun predominaba en la Nueva España la opinión dada a fines del siglo XVI por el Bachiller Arias de Villalobos, de que se prefería a las comedias españolas, afirmándose con un gracioso retruécano

x

Quizá, atribuyendo su obra a un comediógrafo novato e inexperto, Sor Juana quiso disculpar los defectos de su comedia, fijando a la vez por el giro "han sido los versos los forzados" que, por tratarse de una obra de encargo, no se le concedió el tiempo indispensable para formularlos a su agrado.

"que siempre las de España son mejores
y para digerirlas los humores
son ligeras; que nunca son pesadas
las cosas que por agua están pasadas."

Pero a veces el público también aceptaba las comedias "mestizas" como la "Celestina", en que Muñiz había estado muy gracioso, pues hechizó "en traje de hombre", aunque en realidad, esta comedia tampoco fué de las excelentes, pues se describe como

"acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos,
y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio.
Y en fin, en su poesía
por lo bueno, lo malo se pulía;"

de lo cual deduzco que fué obra de colaboración, quizá aquella denominada "El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo", cuyo subtítulo es "La Segunda Celestina", la que Agustín Salazar y Torres dejó trunca en 1675 y que completó en España Juan de Vera Tassis y Villarroel. Tal vez también haya colaborado el poeta Luis de Sandoval Zapata, quien heredó un ingenio de azúcar, que en México se suele llamar trapiche.

Pero veámos las ideas más generales. Con fina ironía se alaba el murmurar como buen descanso

"Por lo menos, me hace más provecho,
porque las pudriciones, que en el pecho
guardo como veneno,
salen cuando murmuro y quedo bueno."

La alusión al personaje de la Arcadia se acopla al retruécano siguiente

"Pues mirad, ya, que a silbar me allano,
que puedo en el Arcadia ser Silvano."

A la vez se informa, que la obra estimada aparentemente por Sor Juana, intitulada "Nava de Zueros", también fué silbada por los mosqueteros, pues Acebedo exclama ofendido

"¡Qué se atrevan a tal los mosqueteros!"

a lo cual Arias lo consuela

"Y aun a la misma Nava de Zueros."

Mofándose de la costumbre aparentemente taurina y popular, de silbar al quedar disgustados, el autor despreciado se indigna

"Silbadores del diablo,
morir supongo,
que los silbos se hicieron
para los toros".

e insulta a sus compañeros en forma popular

"Gachupines parecen
recién venidos,
porque todo el teatro
se hunde a silbos"x,

*El Dr. Monterde en cambio opina, que con esta denominación Sor Juana se refiere a la "manera de expresarse y actuar propia de los "recién venidos"; a su fuerte dicción - demasiado ruido" (Cultura Mexicana pág. 82)

y riéndose del autor, el segundo compañero establece al silbar

"Y los malos poetas
tengan sabido,
que si vitores quieren,
éste es el vitor."

Como demuestran estos ejemplos, esta pieza corta nos ofrece gran acopio de - - ideas y sentimientos - en parte críticas e irónicas - en forma clara y precisa, y en juegos de palabras fácilmente comprensibles, que habrán representado el - atractivo especial para el público de aquella época.

La primera escena de este sainete está compuesta preponderantemente en silvas. Según la rima sobran tres versos (184-17; 185-12 y 187-3) y los últimos dos versos de la escena son libres. La mayor parte de la segunda escena está formada por coplas en que alternan hepta con pentasílabos como en la seguidilla, asonantados en ó-e, ó-a; é-a, mientras que el refrán, repetido cinco veces, está asonantado en í-o.

Ya afirmé que el ESTILO es llano, muy rico en juegos de palabras, de los cuales cité algunos en conexión con la crítica del teatro. Me resta sólo - mencionar unos cuantos como ejemplos más populares, en oposición a la crítica profesional, como el siguiente

"y yo me hallo molido, de manera
que ya por un tamiz pasar quisiera".

Cuando Acebedo grandilocuentemente se queja

"Allá a ahorcarme me meto",

Muñiz con fina sorna le previene

"Mirad que es el ahorcarse mucho aprieto"

y a la aseveración

"Un cordel aparejo",

Arias, usando de un juego de palabras le replica

"No os vais, que aquí os daremos cordelejo".

El autor mismo acoge la propuesta

"Dádmelo acá, veréis cómo me enfogo,
que con eso saldré de tanto ahogo";

en tono zumbón trata de evitar los silbidos y exclama

"No me silbéis, demonios,
que mi cabeza
no recibe los silbos
aunque está hueca",

dando pie a que Muñiz insista

"Silbadito del alma,
no te me ahorques",

y a que el ataque de Arias se convierta después en refrán

"Vaya de silbos, vaya;
silbad, amigos,
que en lo hueco resuenan

En resumen se vé, que el argumento original es sencillo y adecuado para un sainete; los tres interlocutores como símbolos están bien; la estructura simple no presenta fallas; prácticamente no se requiere escenografía; es un sainete bastante interesante por sus alusiones y críticas teatrales - aunque - del todo retóricas en lo que se refieren a la comedia de Sor Juana - de forma melodiosa y fácil y de estilo fresco, ágil y de sabor popular.

5) El Sarao de las Cuatro Naciones

También el "Sarao de las cuatro naciones", el broche de oro de la -- adulación extremadamente barroca y palaciega del festejo, sólo sirve para halagar a los virreyes, como lo comprueba el argumento, formulado así

"Hoy la obligación
y el amor se ven
disputar valientes
la lid más cortés...

La question es: Qual
podrá merecer
del excelso Cerda
los invictos pies."

Para darle mayor esplendor a la declamación, Sor Juana se sirve de -- varios grupos de actores, haciendo hincapié a la vez en que son cuatro naciones las que rinden homenaje a los gobernantes: los españoles, los negros, los italianos y los mexicanos, los primeros dos subdivididos en diferentes coros.

Creo que esta agrupación de los actores es un recurso escenográfico para darle mayor colorido al sarao, pues cada nación se habrá presentado disfrazada en su forma especial. Estimo que éste fué el único objeto de pedir dicha especificación, pues cada grupo etnológico expresa sus zalamerías con las mismas ideas y en forma idéntica a los demás. De las acotaciones se desprende que salen en el orden siguiente: españoles (al son de cajas, clarines y pifanos), negros, italianos y mexicanos, procedimiento mediante el cual esta pieza de un acto queda subdividida en cuatro escenas, de las cuales las primeras dos están en forma de diálogos, mientras que la tercera y el inicio de la cuarta -- se reducen a monólogos. Un canto y dos danzas, ejecutadas por miembros de las diversas naciones, forman el final de sarao, pues las acotaciones piden "Júntanse las naciones, y tañen la Reyna, y cantan", "tocan los instrumentos el Turdión, y danzan" y "tocan los instrumentos la Jácara y la baylan". Así pues estas escenas logran tener valor lírico, pero no dramático, pues sólo están agregadas una a la otra, sin que se ejecute o narre alguna acción.

Cada nación en forma muy similar expresa la idea esencial de esta -- pieza, o sea, que en los súbditos lucha el afecto con la obligación, y cada -- uno se extrema por colmar a los virreyes de atenciones. Los italianos v.gr. formulan esta idea así:

"Con humildes afectos rendidos,
venid amorosos a sacrificar
víctimas a su culto, en que sea
el alma la ofrenda, y el pecho el altar",

mientras que al son de la Reyna se canta como sigue:

"La obligación, por precisa,
dice, que no es bien parezca,
que se ejecuta de gracia,
lo que se tiene por deuda.
El amor más cortesano
dice, que cuando así sea
puede él hacer voluntario,
lo que la obligación fuerza.
Replica la obligación
que es menester, qu

que se paga por tributo,
y no se da por ofrenda.
Mejor lógico el amor,
dice, que en una acción mesma
hace dádiva la paga
el afecto de la entrega.
Vence el amor, y vencida
la obligación se confiesa,
que rendirse de un cariño,
y airosa bajesa,"

y cuando se danza el Turdio; una parte del texto estipula

"Venid a dedicar en sacrificios
de encendidos afectos obedientes
la víctima debida a sus altares,
la ofrenda que a su culto se le debe.
Y en la aceptación suplan sus aras,
donde la ejecución llegar no puede,
las mentales ofrendas del deseo
que ofrece todo aquello que no ofrece.
Pues a lo imaterial de las deidades
Se tiene por ofrenda más solemne,
Que la caliente sangre de la fiera,
la entendida intención de oferente."

Tratándose de Sor Juana ya no sorprende la exuberancia de METROS y rimas, utilizados en una pieza literaria tan reducida, pues alternan quintillas y agrupaciones de cinco versos que contienen desde tetra hasta dodecasílabos, en que a veces riman el segundo y el tercero, el segundo con el cuarto, los últimos tres o los dos primeros versos, con dísticos de endecasílabos asonantados en -é-e, romancillos en é (más tarde en i), romances en á (posteriormente en é-a) - y romances reales en á (aunque estén entremezclados con enea, deca y dodecasílabos).

El ESTILO rebuscado y barroco ya se pudo apreciar de los ejemplos que demuestran la idea esencial. Es obvio que las lisonjas para el virrey están -- configuradas en tono mesurado en comparación con aquellas, dedicadas a la virreina y a su hijo, pues afirma Sor Juana

"Ya que cuando nuestro amor,
soberano Cerda excelso,

intentó salir en voces
se quedó sólo en los ecos,"

y pide

"Que se admita por feudo el deseo,
que supla las faltas de la cortedad".

En cambio evidentemente para dar mayor realce a las lisonjas, Sor Juana compara a sus bienhechores con astros y deidades griegas como Venus, Adonis, Júpiter, Juno, Thetis, las Nercidas, Vertumno y Pomona, además de que pretende halagar a la virreina llamándola "Divina Lysi"

"... de quien
aromas mendiga
el florido mes.
Pues de su beldad
pueden aprender
candor el jazmín

púrpura el clavel.
A quien humilladas
llegan a ceder,
Venus la manzana,
Palas el laurel,"

y recalca su devoción mediante juegos de palabra como el siguiente

"Haya un índice en el labio
de lo que en el pecho está,
que indique con lo que explique
lo que no puede explicar.

Y aunque la gratitud sea
imposible de mostrar,
haya si quiera quien diga,
que le queda qué callar."

De la estimación y la obligación de apreciar a los gobernantes afirma

"Bien, que felizmente unidos,
con igual correspondencia,

pagan, como que no dan,
dan como que no debieran."

Así pues este sarao de argumento sencillito lírico, cuya estructura -- dramática es nula, de personajes esquematizados, que sólo se diferencian por -- los trajes como único recurso escenográfico además del acompañamiento musical y cuyas ideas y estilo están apropiados a la meta de la adulación palaciega, -- se puede considerar como una buena pieza lírica de esta índole para rematar -- elegantemente una presentación teatral.

E.- La pérdida de España de Eusebio Vela

De las obras que se conservan de Eusebio Vela eligí para este ensayo "La pérdida de España", para oponer una tragedia de argumento legendario a las comedias antecedentes semi-religiosas o de enredos profanos. Como esta obra se descubrió en Europa (hoy se conserva en el Museo Británico) es posible que -- Agustín de Vidarte, quien tenía copias de las comedias representadas, se la ha ya llevado a España antes de 1731.

El ARGUMENTO de esta tragedia se reduce a los hechos legendarios medievales, presentados en la forma siguiente: Don Rodrigo, recientemente proclamado rey, convoca a sus vasallos y les pide que se preparen para la resistencia contra los hijos de su antecesor, quienes buscan la alianza de los moros para derrocarlo. A fin de contrarrestar la influencia de sus enemigos, ganar a la vez tiempo y preparar al pueblo para la lucha, Rodrigo envía al Conde don Julián como embajador a la corte del rey moro. Antes de su partida el Conde le presenta a su hija Florinda. Rodrigo y Florinda se enamoran perdidamente y el rey le promete desposarla; pero habiendo logrado su vil intento a la fuerza, se casa con la hija de otro rey moro, convertida al cristianismo, y Florinda se aleja de la corte en busca de su padre y de la venganza, pues sus partidarios se unen a las huestes infieles. Apoyado por los nobles Rodrigo manda abrir la torre encantada extramuros de Toledo, pues espera apoderarse de su tesoro, pero sólo encuentra la profecía de que se verá despojado del reino por naciones extrañas. En los encuentros subsecuentes los moros derrotan a los cristianos y Rodrigo huye del campo de batalla, mientras que Florinda, cayendo en la cuenta de las consecuencias de su sed de venganza personal, determina pasar el resto de su vida como ermitaña.

Entre los PERSONAJES hay que mencionar al rey don Rodrigo, quien, rodeado por sus vasallos se precia de su descendencia de los ilustres baltos y se jacta de que en justa venganza cegó a su antecesor, mientras que por otra parte quiere ser el paladín del cristianismo - la religión del amor - de suerte que desde la primera escena resalta la divergencia entre lo que pretende -- ser y lo que realmente es. No es tonto, pues como buen diplomático trata de -- entretener a los moros con regalos, pero débil, pues aunque considere la ruina de España como un castigo de Dios por los vicios de su antecesor y los critique, su conducta como rey no es mucho mejor. Florinda enamorada lo describe como un hombre

"en quien se mira ajustada
la majestad sin violencia
el respeto con templanza

la gravedad sin ficción
el agasajo sin que haga
falta a la soberanía" (I-634);

pero en el primer encuentro con ella se porta como un paje aturdido, no trata a su esposa con respeto sino con ironía y desprecio, según afirman sus vasallos es un tirano violento, incapaz de templar los desmanes de su pasión amorosa, -- por lo cual sus acciones resultan opuestas a su mentada "majestad humana". Empero, es un galán fogoso y convincente y desde un principio se ufana de su valor y aun entra con arrojo a la torre encantada, donde sobreviene la peripecia, --- pues sale vencido por el favor y oprimido por la conciencia de sus vicios. Con todo sigue blasonando con su intención de exponerse como primero al castigo divino y en el mismo aliente ~~dicción~~ dicción no es sincera, pues --

acaricia la idea de conseguirse así "eterno lauro"; pero a la hora de la derrota huye como un vil cobarde, habiendo conseguido a la fuerza el disfraz de un pobre pastor. Este carácter inestable, cuya personalidad atractiva ciega al principio a sus vasallos, aunque posteriormente su debilidad moral le valga el odio de su pueblo e impida su heroísmo, está bien plasmado.

Florinda, la beldad peregrina y gallarda, también es veleidosa, pues aunque al principio se muestra celosa de don Sancho, sin titubear corresponde al rey adulándolo diplomáticamente y con ironía despide a su primer galán. Encubre su ambición con cautela y cuando cree haber logrado su propósito se muestra rendidamente enamorada - en el fondo avergonzada de sus deseos vehementes - aunque constante y prudente quiera evitar toda apariencia que pueda menguar su honor. Dicho sentido de honor, hermanado a su genio altivo, obcecado por el despecho, la inducen a la feroz venganza de su ultraje, a la que instiga a su padre y a sus demás parientes al afirmar que prefiere la muerte a la deshonra. Su ardiente sed de venganza se apaga repentinamente, entrando en conflicto con su sentido religioso, aunque al primer instante sienta alivio y repugnancia a la vez, viendo que su causa divide a los cristianos en dos bandos. Alejada del campo de batalla es víctima de sus remordimientos, pues llega a considerarse como traidora con su ley, con su rey y con los suyos, estado de depresión mental del cual nace su decisión de huir del mundo. Este carácter ambicioso y vengativo queda bastante bien perfilado.

Don Rodrigo está rodeado de varios vasallos nobles y valerosos pero poco definidos como v.gr. el Conde don Julián, el padre de Florinda, quien, aunque como primero reciba al rey y sin titubeos esté dispuesto a servirle de embajador, por desagraviar su honor personal se olvida de la lealtad debida a su rey y lo traiciona sin inmutarse. Obcecado por su venganza espera gozar "viendo de España la ruina". Aunque adore a su hija la recibe con reproches por no estar bien enterado de los sucesos. Es el tipo de caballero español ofendido y por tanto vengativo, y traidor, mientras que don Sancho, el noble valiente, quien en bien del país cuerdaamente opone el razonamiento al ímpetu violento, es el símbolo de la lealtad, pues aunque el rey lo prive dos veces de su dama, sigue siendo su fiel vasallo. Como galán se muestra atento y preocupado por el honor de su amada. En lo demás es tan complaciente con el rey como los otros dos cortesanos, menos individualizados aún: el valiente y altivo don Pelayo, primo del rey, y Almerique, quien apenas aparece en la segunda jornada. Estos tres caballeros aprueban la proposición del rey de penetrar a la torre y don Pelayo, como fiel vasallo, trata en vano de evitar que Rodrigo arriesgue su vida. Son sus compañeros en esta aventura y luego logran alentarlos nuevamente, aunque como mensajeros le tengan que dar la mala nueva de la derrota de su ejército e informen a la reina de la desaparición de su esposo. Tengo la impresión, que don Sancho y don Pelayo hubieran podido cumplir bastante bien con este cometido, de suerte que Almerique resulta superfluo, por no estar suficientemente diferenciado de los otros dos.

Teodomiro, el primo de Florinda, es otro de los caballeros cristianos muy poco precisado, a quien, igual que al Conde, le importa más su desagravio familiar que su lealtad al rey.

El mejor definido de los cortesanos es el obispo don Opas, cuya cara se parece a la de Pilatos. Desde su primera aparición se descubre al espectador como enemigo implacable de don Rodrigo, aunque finja ser su fiel vasallo. Hipócritamente trata de sembrar la discordia entre los caballeros mediante comentarios irónicos, en vez de apaciguarlos, y finge colaborar con el rey cuando en realidad con astucia y adulación lo incita a nuevos desvaríos. Dada su índole es lógico que aproveche la oportunidad que se le ofrezca de contribuir a la derrota de Rodrigo, traicionándolo. Como símbolo del odio, que persigue un solo fin y lo logra mediante la traición, está bien tra-

La pareja de graciosos está formada por Lain, criado y confidente de don Sancho y su defensor ante Florinda, y Estrella, doncella primero de Florinda y luego de la reina. Ambos sirven para transmitir al expectador los comentarios del autor, además de divertir por sus altercados bufonescos. Lain como típico gracioso es cobarde. Por lo demás son tipos esquematizados, como también lo son los dos villanos medrosos, quienes al mandato del rey fuerzan la torre, y el pastor, quien amenazado por Rodrigo trueca su péllico por el vestido real; todos ellos son tipos cómicos por su falta de arrojo. Otro tipo secundario es la vieja Cabezuda, que recibe al invasor con su profecía favorable, afirmando así al espectador la ruina inevitable del reino gótico.

Los aliados moros, que aparecen en las dos últimas jornadas, están representados por Tarif, el general astuto y ambicioso, de sentimientos nobles, para quien es ultraje seguir a los que huyen. Exteriormente sólo está marcado por la longitud de sus brazos. Dicho general más tarde entrega el gobierno de Córdoba a Mahometo, el valeroso infante de Túnez. Les sirven de mensajeros Muza y Andali, que además aprisionan al pastor tomándolo por el rey. Todos ellos son mahometanos fervientes, que invaden España para imponer su fé. Tarif como tipo moro está bien; los demás están delincados débilmente y un mensajero sólo también hubiera podido desempeñar bien este cometido.

Así pues, de los 19 personajes los dos principales están bien plasmados y diez de los secundarios, como símbolos, están bien precisados. De los demás cinco quedan borrosos por su falta de individualización y dos resultan superfluos por la misma imprecisión.

La obra está ESTRUCTURADA en tres jornadas, compuestas de siete, diez y doce escenas respectivamente, no marcadas por el autor, pero que se desprenden de la salida de los personajes. La trama se desarrolla en forma de tres asuntos. Los dos últimos en cierto sentido son consecuencia del primero: el idilio entre el rey y Florinda. Entre éste y la venganza del agravio se intercala el forzamiento de la torre encantada. La primera jornada tiene cierta unidad de lugar, pues todas las escenas se presentan en el palacio real de Toledo (según informa el texto) aunque varíen los salones. Esta jornada desenvuelve exclusivamente el primer asunto. En la primera escena el rey expone en un largo monólogo los sucesos anteriores a su ascendencia al trono, dando así el fondo histórico. Sin que haya transición alguna el centro de gravedad de la acción pasa desde la segunda escena y por el resto de la jornada - cuyas escenas están bien entrelazadas - del rey a Florinda. Esta falta de transición de una escena a otra también se observa en las jornadas subsecuentes (II: 2^a-3^a, 7^a-8^a; III: 2^a-3^a, 3^a-4^a, 9^a-10^a, 10^a-11^a). Como falla hay que mencionar, que Florinda en su monólogo repite lo que el espectador ya vió en escena, error que se vuelve a cometer posteriormente (II-3^a). Habiendo salvado el transcurso del tiempo de un salto, la primera escena de la segunda jornada ya informa al público de la desgracia y huida de Florinda, con lo cual el primer asunto queda concluido. En forma similar como en la primera jornada nuevamente en el rey mismo quien en otro monólogo resume las consecuencias del primer asunto e inicia el segundo, proponiendo penetrar a la torre. La ejecución de este plan se realiza en las últimas tres escenas en la misma jornada, y en medio queda intercalada la presentación de los moros en suelo español, que equivale a la iniciación del asunto final, desenvuelto en la última jornada, la más movida, pues presenta el choque entre los bandos, cuyas consecuencias aniquilan a los dos protagonistas, al rey y a Florinda. Las escenas de esta jornada se siguen como cuadros aislados -

dimiento de la torre.

Si se considera que el autor vivía en una época ya muy distante de aquella de sus personajes, no sorprende que el anacronismo psicológico, usual en las comedias tanto españolas como de otras literaturas de los siglos XVII--XVIII, también se desprenda muy claramente de las IDEAS y SENTIMIENTOS de esta tragedia, en la que personajes medievales expresan conceptos propios del siglo XVIII.

Las IDEAS y SENTIMIENTOS de esta tragedia se refieren particularmente al amor, al honor, a la venganza, al valor, al gobierno y a la religión. -- Don Rodrigo reconoce el poder del amor en los términos siguientes

"Sin que pueda resistirme,
el amor mis pasos mueve

al incendio en que me abraso
cual mariposa inocente;" (I-751)

y afirma

"No tiene tiempo
amor, que con flechas hiere,
y en lo que vibra se funda

de una cuerda solamente,
el tiempo de que traspase
el alma, aun al más rebelde," (I-845)

porque Florinda dude, que el amor repentino fuese estable, pues con justicia teme que, habiéndose logrado un deleite momentáneo, lo único que dura es el arrepentimiento, aunque después, enamorada asegure

"por ser vuestra esposa, ajara
los timbres que me ennoblecen" (I-891),

si en lugar de ser rey fuese villano. La condición previa para lograr el amor es saber aprovecharse del momento oportuno, pues

"Tiempo; lugar y ventura,
muchos hay que la han tenido;

pero pocos han sabido
gozar de la coyuntura" (I-669),

por lo cual sólo con industria se logra lo que la ocasión ofrece. La reina virtuosa en cambio sólo siente la vileza del amor no espiritualizado y explica la conducta de don Rodrigo, disculpándose

"Ordinario es en el mundo
que la tormenta del vicio
calme con la posesión" (II-290).

Al logro del amor sensual se opone el honor, que mueve a Florinda a ampararse de quien ama, recordándole al rey que no es prudente

"dar ocasión que se piense
de la esposa que elegís
que pudo frágil vencerse
al amor o a la porfía
que es cosa, que aun en mujeres

particulares no deja
de ser escrúpulo éste,
tal, que después de casados
desdora si no envilece." (I-920)

La indignación se apodera de ella al ver su honor pisoteado y su fé burlada y la impulsa a la venganza desenfrenada, pues exclama:

"prometo hacer que no queden
de España ni aún las cenizas

porque de mi fiero aliento
quedarán desvanecidas" (II-540)

y estipula

"Yo he de mirar la venganza
pues que vide mi desaire."

Con todo, a la advertencia de su padre que

"Aunque es justo tu deseo,
es de tu decoro ultraje"

determina

"Obedecerte es forzoso
aunque me agravie" (III-117).

Pero no es ella la única que siente esta sed de venganza. También Teodomiro es
pera vengarse más cruelmente, dando una tregua a los enemigos

"para que sientan confusos
su tragedia miserable

porque al morir tan aprisa
será el dolor evitarles" (III-97).

Por otra parte el honor está estrechamente ligado al arrojo varonil y a veces
se opone a él, pues Tarif detiene a los suyos, que victoriosos y acalorados si-
guen a los vencidos, recordándoles

"Detenéos, que el seguir
a los que huyen es ultraje" (III-23).

En forma similar a veces la prudencia tiene que enfrenar el arrojo para evitar
daños mayores, pues el general moro estipula

"porque si hoy lo vencen todo
nuestros valientes alfanjes,

mañana estarán ociosos
y es impaciencia más grande" (III-89).

El arrojo y valor en la lucha sólo nacen de la confianza en la propia habilidad,
y si hasta los animales

"en el ocio mucho tiempo
se entorpecen en lo que es
heredado en todos ellos
de inclinación natural.

¿Pues cómo no creeremos
que en los racionales haya
este propio afecto hecho?" (I-290).

Por eso, aunque

"La necesidad hace atropellar los peligros" (I-175),

en bien del país el valor siempre ha de estar hermanado con la prudencia, es-
pecialmente en la guerra,

"Pues aunque el valor los haga
saber arrojarse al riesgo,
pues la inclinación es fuerza
que haga en todos este efecto,
el saber salir bien de él
es de quien pende el trofeo,

que no se consigue el triunfo
en morir con noble esfuerzo,
sino con saber guardarse
y ofender, pues pende en esto
el vencer, sin ser vencido" (I-269);

y el gobierno nunca deberá aventurar

"de todo el reino el sosiego,
por llevarse del valor" (I-340);

ya que

"saber prevenir los riesgos
no es flaqueza, que es prudencia" (I-210),

y dicha prudencia se requiere para gobernar bien

"porque es yerro conocido
el intentar apurar
amenazas y prodigios" (II-196).

El gobierno por supuesto está a cargo del rey, pero también interviene el pueblo, pues

"el pueblo siempre ha sido
el más ajustado freno
que detiene a los monarcas(I-141).

Fuera de ésto, la fé se considera como

"el principal cimiento
que mantuvo este edificio
gótico tan largo tiempo"(I-386),

por lo cual la reina en la desesperación recomienda que se recurra a las creaciones

"porque los medios humanos
no embarazan los divinos"(II-242),

pues teme el mal predicho, ya que

"... se sabe que ha sido
un pesar sólo bastante
a frustrar mil regocijos"(II-215).

La reina aventura dar su parecer, a sabiendas de que

"el concejo de mujer
siempre despreciado ha sido"(II-274),

de suerte que no sorprende, que el rey y sus caballeros prefieran una fé más activa y aleguen

"también Dios mismo
dice que nos ayudemos
y nos ayudará fino"(II-255).

Empero, en medio del desastre, ya no les resta ni mucha confianza en Dios ni fé en sí mismos, sino sólo un arrojito suicida, formulado por Rodrigo

"Ya no es tiempo en tal desdicha
de gastarle en lamentarse,
sino, incitando el valor,
hacer el último vale,
para acabar de una vez

con el último debate;
porque es morir muchas veces
experimentar fatales
sucesos..."(III-239),

y finalmente se da por vencido, porque

"En nuestra contra, sin duda,
es el cielo quien pelea;
desbaratados los míos,
unos con otros tropiezan;
no es mucho; a fuerzas divinas,
no bastan humanas fuerzas;
instrumento es de la ira
de Dios, la alarbe fiereza.
¿Quién, pues, podrá resistirlo?

¿Ni cómo alentarlos piensa
mi voz, cuando la justicia
divina los amedrenta!
Y a mí me vence, y convence,
pues fiscal de mi conciencia
mi propio pecado es,
el que aliento no me deja,
ni aun alentar el acentó
para que animarlos pueda."(III-400).

La supervivencia de las diversas supersticiones y su victoria final sobre la fé y el valor del rey y de sus huestes es uno de los aciertos de esta obra. Por otra parte, con fina compenetración se describe la melancolía de Florinda, quien se queja

"Déjame sola, que a un triste
es la mejor compañera
la soledad " (III-296).

Así pues, las ideas y sentimientos expresados en esta obra, a pesar de estar -- tan estrechamente ligados a la psicología de los personajes y a la situación - en que se encuentran, no pierden su vigor al aislarlos del contexto, lo cual - es indicio de su buena configuración.

El verso predominante de esta tragedia es el romance, primero en é-o (con dos pequeñas irregularidades, pues los versos 208 y 255 sólo constan de siete sílabas), para la 3ª escena en á-a y para el resto de la I jornada (desde mediados de la 4ª escena en adelante) en é-e, con excepción de los primeros cuatro versos de la 7ª escena que tienen rima asonantada en é-a. Sólo se intercalan redondillas en la 2ª y 4ª escena, y también la II jornada se inicia con nueve redondillas (de las cuales sólo la 7ª está incompleta), y la 8ª escena consta de ocho estrofas de esta índole. Fuera de la 3ª escena de esta jornada, que se inicia con silvas pareadas, vuelve a predominar el romance en ó, í-o, í-a y á-o. Menciónese que aparentemente falta un verso después del 302. Toda la III jornada está en romance, cuya rima cambia de á-e (primeras tres escenas) a é-a (4ª-9ª esc.) y finalmente a á-a (últimas tres escenas). Marco como pequeña falla la rima en á-i, en vez de á-e, de los versos 453 y 151, y la falta de un renglón después del 367, de suerte que la FORMA de esta tragedia sólo tiene errores insignificantes, aunque no descuelle por gran variedad de metros o de rima.

Para apreciar el ESTILO, digno de una tragedia de esta índole, que contiene referencias de numerosos personajes históricos, v.gr. Sinón, Alejandro Magno, Julio César, César Augusto, Pirro, rey de Egipto, así como de lugares legendarios como Caribdis y Escila, cito a continuación algunos trozos que contengan un modismo, algunas réplicas cómicas del criado, dos juegos de palabras, algunos ejemplos de ironías mordaces, que condimentan el diálogo, dos de las mejores metáforas, una enumeración y parte de dos de los monólogos, en los que el arte estilístico de Vela logra su mayor vigor y belleza:

Estrella pregunta a Lain porqué don Sancho no visita a su ama

"Porque es fuerza que tú sepas
en los malos pasos que anda,

porque sabes de qué pie
cojea " (I-590).

Lain se disculpa de entrar a la torre

"Porque es necesario
quien ayude a los conjuros
del Obispo, y yo me hallo

capaz para responder
a todo, que fui ordenado
de tonsura allá en mi tierra" (II-817),

y cuando su amo le insulta, responde con frescura

"Sea muy en hora buena
infame, villano, y cuanto

usted quiera, como no
sea en vida condenado" (II-823).

Don Pelayo, al rendir homenaje al rey afirma

"Y si yo merecer puedo
ser el segundo, en tal dicha
consigo lo que deseo,

pues sin segundo en serviros
soy, cuando el segundo llego." (I-15).

El Conde jura, que su atroz venganza no sólo acabará con el rey

psicológico, aunque con ésto se tergiverse un poco la cronología; de los personajes los dos principales y diez de los secundarios están relativamente bien perfilados y siete quedan borrosos, pues no están suficientemente individualizados, por lo cual dos resultan superfluos; la estructura deja bastante que desear; la escenografía sólo tiene una complicación barroca, en lo demás es sencilla; las ideas y sentimientos expresan con fina compenetración las reacciones de los personajes a las vicisitudes de la vida; la forma, aunque no muy variada en la métrica y la rima, está bien y mediante el estilo conciso y seco en las escenas marciales, galante, barroco y delicadamente poético en aquellas de amor, Vela logra transmitir su apostolado poético especialmente en los monólogos, aunque abundan excesivamente en esta obra y algunos también contengan frases huecas y ampulosas.

- - - - -

IX.- Conclusiones

Si consideramos que el primer corral de comedias funcionó en la capital española en 1568, es notable que sólo 29 años después ya también existiese una casa de comedias en la capital de la Nueva España, y que su número se haya elevado a dos en 1602. No creo que el primer corral hubiese estado dentro del recinto del Hospital Real, pues su ubicación, aclarada por el Lic. J. Rojas Garcidueñas, donde hoy en día la Avenida 20 de Noviembre cruza la calle República del Salvador, queda algo distante del Hospital Real, situado en el rumbo de San Juan de Letrán, pero tal vez ya entonces la segunda casa de comedias estaba edificada dentro del recinto del Hospital Real. De un tercer teatro sólo sé decir, que en 1639 se llamaba de San Agustín. Debido a las inundaciones y los descuidos de los mayordomos del Hospital Real, las representaciones en su teatro sufrieron una interrupción de diez años, desde 1629 a 1640. A pesar de que, según la técnica de construcción y su material, los teatros construidos en aquel siglo en el mejor de los casos podían estar en servicio unos 25 a 30 años, desde 1640 hasta mediados del siglo XVIII, límite de este estudio, siempre existió un teatro en la capital de la Nueva España, con dos interrupciones breves en 1722, cuando el corral fué víctima de las llamas, y en 1749, cuando la autoridad lo consideró inservible, aunque se logró repararlo en tres semanas. Empero no solo en la capital, sino también en algunas ciudades de provincia ya existieron teatros en el siglo XVII, pues - aunque ya se afirma en forma algo vaga que Puebla de los Angeles haya dispuesto de un teatro aún antes de 1550 - del teatro de Juan Gómez Melgarejo se tiene noticia documentada en 1602, y aparentemente todavía funcionaba en 1666. No pude averiguar, cuándo dejó de servir; sólo sé decir que entre 1715 y 1743 la Puebla de los Angeles no disponía de un teatro y en 1758 nuevamente cesaron las representaciones, no por falta de teatro, sino por falta de "autor" y de actores, por lo cual al año siguiente se desbarató el coliseo y -- apenas volvió a funcionar en 1760. El teatro contiguo al Hospital de San Juan de Montes Claros en la Nueva Veracruz apenas se cita en 1660. En su construcción nuestras casas de comedias deben haber sido muy parecidas a los corrales españoles que fueron sus modelos. Pero además, también se seguían representando obras teatrales fuera de dichos recintos, en las festividades del Corpus así como en los recibimientos de los virreyes u otros personajes de alcurnia, ya -- fuese en carros, tablados, el palacio virreinal o las casas reales.

El escenario, sobre el cual se representaba la obra dramática tanto - en la Nueva España como en la Península Española, fué muy parecido, ya fuese carro, tablado público o escenario de casa de comedias o del palacio virreinal. - Del "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 para las representaciones religiosas y semi-religiosas, en México se nota la reminiscencia de las farsas indígenas por el aderezo del escenario con flores y animales, tanto vivos como contrahechos, que no - se cita en España. Los Coloquios de Fernán González de Eslava, obras de transición de fines del siglo XVI, ya nos comprueban el empleo de bastidores y "jeroglíficos", éstos últimos también reminiscencia indígena, pues no recuerdo que - se hayan citado en España. Como en la Nueva España no disponemos de datos exactos acerca de una representación teatral en el palacio virreinal, no pude averiguar, si acaso se representó aquí con tanta profusión barroca de tramoya y bastidores como en la Corte Española. La escenografía de las obras representadas en los teatros públicos, tanto aquí como allá, generalmente fué pobre y apenas a fines del siglo XVII se cita el empleo de tramoya barroca complicada que requería vuelos de los artistas, que se hundiesen o se elevasen edificios, etc., - requisitos todavía en boga en tiempo de Eusebio Vela. El empleo español de los escotillones, de los fuegos artificiales así como los procedimientos para simular combates pronto se aclimataron en México, enriquecidos por el uso de la terna colorada. Los disfraces siempre fueron sumamente suntuosos, apropiados en - lo posible a la índole del personaje representado, en parte mezcla de los tra--

jes europeos e indígenas. La música indígena influyó más en el teatro religioso, pues los primeros datos referentes a la música del teatro profano datan de fines del siglo XVII y principios del XVIII y mencionan instrumentos europeos. Igual que en España, la luz sólo sirvió para simbolizar la noche.

Los actores profesionales fueron preferentemente españoles. Se unían en compañías, a las órdenes de un "autor" o empresario, igual que en España, y representaban desde la Pascua Florida hasta la Cuaresma. En ambos países estas compañías se desintegraban con mucha facilidad. En México no se mencionan comediantes de cuna prócer, como en España. La representación solía estar a cargo de actores adultos y de actrices; sólo en las representaciones religiosas a veces se citan niños. No se sabe nada acerca del aprendizaje de los comediantes. Como la mayoría ya llegaba a la Nueva España de adultos, trabajaba así como lo había aprendido en España, ya fuesen músicos, bailarines o comediantes. Como eran parte del pueblo, sólo debían atenerse a las disposiciones de la autoridad civil y de la Iglesia, pero no gozaban de la protección especial de algún noble, como en Inglaterra. Mediante el pago de la "pinción" tenían que conseguirse el permiso del virrey, para poder representar y él los multaba en caso de desobediencia, así como también los premiaba la autoridad civil. No se estimaban como entes humanos, sino como individuos que sólo servían para dar solaz a los demás. De allí que su posición fué sumamente baja, tenían que luchar denodadamente para poder vivir y no tenían más crédito que aquel de sus fiadores. Aunque tanto Gonzalo de Riancho, Alonso Velázquez o Juan Ortíz de Torres y posteriormente Eusebio Vela fueron actores de renombre, no podrían compararse con un Juan Rana, el ídolo de la Corte Española, pues nunca llegaron a ser ricos ni a tener influencia dentro de la corte, y mucho menos les hubiera sido posible adquirir el título de hidalgos, como lo lograron algunos actores ingleses.

Igual que en España, las representaciones teatrales beneficiaban especialmente a las obras pías, no a los actores, como en Inglaterra. Para los actores mexicanos, la ganancia esencial del año, escalonada según su habilidad y su fama, fué la representación del Corpus y de la Octava, empero para lograrla se vieron obligados a defenderse del regateo continuo de la autoridad civil, la que además las requería fianzas. Apenas a fines del siglo XVII se citan sus salarios anuales, graduados de acuerdo con el papel que desempeñaban. Ya que tanto en España como en México la idea de la caridad era el fundamento sobre el cual se apoyaba el auge del teatro, los frailes y clérigos - a mediados del siglo XVIII también los militares - dispuestos a sacrificar su vida por los demás, disfrutaban de ciertos privilegios, sufragados indirectamente tanto por las obras pías como por los comediantes.

La representación en un coliseo mexicano, al fundarse éstos, al igual que en España, sólo se permitió los domingos y días feriados, pero ya a principios del siglo XVIII se solía representar dos veces por semana además del domingo, número que en 1730 se aumentó a cuatro representaciones semanales. Aunque los espectáculos entre semana se llamasen "guanajas", no eran completamente gratuitos, sino sólo de precios rebajados. El medio de propaganda también en México fué el cartel, y la hora de las funciones teatrales fué la misma que en la Península Ibérica. El público estuvo formado de todas las capas sociales, hombres como mujeres, y también acudían representantes del gobierno. Las representaciones mexicanas, con su caterva de piezas cortas, fueron similares a las españolas, y tampoco les faltaron las introducciones musicales, como se desprende v.gr. del programa completo de un festejo barroco, a cargo de Sor Juana Inés de la Cruz. Las danzas eran una distracción tan popular, que rara vez faltaron en las funciones de las casas de comedias, y a veces llegaron a sustituir las obras dramáticas en los festejos del Corpus.

De la mayoría de las comedias mexicanas desgraciadamente sólo se conocen los nombres. Aun en el siglo XVII se preferían las españolas a las mexica-

nas, pero fuesen españolas o mexicanas, su único fin era divertir. El teatro mexicano en el período de este estudio no se puede considerar aún como foro para discusiones de problemas sociales, como lo fué v.gr. el inglés. Las pocas comedias mexicanas que se conservan son de enredo o capa y espada, histórico-legendarias o semi-religiosas. De allí que se comprenderá la indignación de la Iglesia, cuando sus santos en manos de los autores profanos se convertían en caballeros típicos del teatro español, galanes fogosos y espadachines temerarios, por lo cual sus censuras del teatro en parte fueron tan duras e intransigentes como la de fray Juan de Zumárraga o del obispo don Juan de Palafox y Mendoza.

De las obras dramáticas examinadas, el Coloquio de Fernán González de Eslava y la comedia "El Pregonero de Dios y Patriarca de los Pobres" se pueden considerar como obras de transición, semi-religiosas y semiprofanas. En ambas el argumento aun es de índole religiosa, mientras que en la realización ya se mezclan elementos bufonescos profanos; en el Coloquio en tal grado, que evitan la formulación de ideas y sentimientos elevados y menguan el estilo. En general, las comedias examinadas aun no son considerables como obras clásicas del teatro mexicano porque, con excepción de las piezas cortas, presentan errores, a veces graves, en su estructura y la mayoría de los personajes aun no están muy bien plasmados, pero todas ellas son obras dignas de mención, no sólo por su valor histórico, sino porque sus autores logran verter sus ideas en una forma bella y sonora, en un estilo a veces delicadamente poético. Tanto la comedia como el Sainete Segundo de la Décima Musa tienen interés especial, pues por sus críticas personales la autora se adelanta considerablemente a sus contemporáneos.

- - - - -

A P E N D I C E

(Trozos interesantes de algunos documentos, en parte inéditos)

Memoria de Juan Gómez de Trasmonte, referente a la reconstrucción del teatro --
del Hospital Real de Indios en 1638

Dificultades entre Antonia Sánchez, viuda de Juan Gómez Melgarejo, y Juan Ortiz
del Espinal

Mandato del Virrey don Luis de Velasco para que los actores hiciesen "de gracia"
las comedias de Corpus Cristi

Razón que mandó asentar el señor Inquisidor don Alonso de Peralta de que el San
to Oficio no siguiese examinando las comedias

Resumen de las experiencias del corregidor respecto a la "muestra provia de las
comedias" a la ciudad

Memoria de Juan Gómez de Trasmonte, referente a la reconstrucción del teatro --
del Hospital Real de Indios en 1638

"Memoria y condiciones para edificar el teatro de la representación que se a de hacer en el Ospital Real desta ciudad - este año 1638 - en espacio de 29 varas de largo que es lo que tiene de gueco el patio del dicho Ospital y 24 de ancho que es el sitio que solia ocupar el que antes seruia: Se a de disponer la planta, nueva, con los 52 aposentos en dos ordenes, alta y baxa; con su transito, patio, teatro y vestuario y cubierto de texamanil a dos aguas en la manera siguiente.-

1.- Primeramente en contorno de todo el espacio desta planta se a de formar y hacer un zimiento sacandolo de una quarta de fõdo de la superficie que oy tiene el patio y de dos tercias de ancho sobre el qual se an de formar tres gradas con que se subira desde el patio del teatro a lo que queda por corredor debaxo de los aposentos con que las maderas que alli se an de plantar quedaran defendidas de la humedad y -- aguas lluvias y la comodidad de los que alli debaxo se an de sentar en bancas bien dispuestas por la eminencia que vionen a tener a los que -- estaran en el patio - esta misma forma de gradas y cimiento se a de hacer por la parte de la entrada principal al dicho teatro de manera que del se a de subir con las dichas tres gradas a lo que viene a servir -- de corredor baxo de los aposentos y juntamente se a de baxar con otras tres por la parte de afuera hacia el claustro y esta obra se a de hacer de cal y canto en dicha altura de tres gradas que tenga media vara de grueso y una de fondo su pared terraplenando lo que va a decir -- del ancho de los aposentos y transito, y en esta altura se a de entena -- yucar para lo qual el Ospital dara piedra y tenayucas.-

Para recebir el xacal, con que se a de cubrir toda esta obra se an de levantar siete pilares de madera de cada lado que tengan 14 varas de largo, -- una tercia de grueso y media vara de ancho, de madera de Chalco de oyamel los quales se asentaran sobre unas bases de canteria blanda que han de quedar enbebidas con las gradas con su encaxe para que con su gema de espigas que tendran dichos pilares queden firmes.

Todas las maderas para esta obra, de pies de trauesarios, puentes y sole -- ras y estribos an de ser de ojamel del monto de Chalco de porte de ocho y nueve varas conforme la parte donde sirve cada cossa.- Las maderas para -- el xacal, asimesmo, an de ser del monte de Chalco.

(Margen: el texamanil a de ser de Quaximalpa.)

Los aposentos dichos an de tener a dos varas y media de frente y dos y media poco mas de fondo. El transito tendra vara y media y las diuisiones -- de los dichos aposentos iran a braxa en la parte que parece en la taça para la mejor vista.-

Los suelos, diuisiones , y antepechos de dichos aposentos, an de ser de tablones de xilacote y asimesmo, las diuisiones de los transitos. En todo -- el testero en frente del teatro por encima de los ultimos aposentos se han de hacer gradas, seis o mas, las que cupiesen para la gente de chusmas.-

A se de hacer el teatro para la representación de seis varas de ancho y 14 de largo dexando por cada lado del sutransito; este se levantara del suelo cinco tercias y se fundara sobre sus paredes de cal y canto enmaderandolo de quartones juntos y dexando dos portañuelas para baxar a lo baxo quando se ofrecieren algunas tramoyas y asimesmo por de dentro del vestuario se a de hacer lo mesmo. ~~Se an de dexar tres puertas~~

una mayor en el medio y dos a los lados y otra para entrar a vestirse los representantes y su vestuario con escalera de madera.-

La frente y testero desde dicho teatro arrimado a los arcos del patio y -- vara y media mas afuera se a de zerrar de madera, formando en el medio -- aquel modo de tribuna que sirve de asiento principal de que el que figura y de apuntador, esto se hara en forma de arco donde siempre se pone una -- cortina y por lo alto hasta el suelo del corredor se a de dexar un corre-- dor a todo el largo del dicho teatro con sus varandas fuertes que este vie-- ne a seruir a la mesma representacion y su hornato tendra vna vara de bue. ... (el resto es ilegible) An se de hacer quatro escaleras de madora de ca-- xa para subir a la primera orden de aposentos en los quatro angulos de los transitos.- El techo de los ultimos aposentos y transito se a de onladri-- llar y dar su corriente con sus pretilles.-

Todos los aposentos cada uno a de llevar su puorta elevadiça con su presti-- llora.-

Toda la qual dicha obra se a de hacer segun dicho es a toda costa asi de -- matheriales, de madera, clavaçon toda la necesaria y del tamaño u calidad que a cada parte conbiene con la cal y arena para los fundamentos y la ma-- nifectura de todo - a satisfaccion de el señor oydor don Iñigo de Arguello Caruajal y a vista del maestro mayor Juan Gomez de Trasmonte.

Esta obra se a de acabar para Pasqua de Flores del año que viene de 639 y auiendose rematado en la persona que mejor postura hiciese afiançando co-- mo es costumbre para la seguridad de lo que se le a de dar luego adelanta-- do y para el deuido cunplimiento de la dicha obra segun dichas condiciones y a satisfaccion del dicho señor oydor y vista del dicho maestro mayor -- se le haran las pagas en la forma siguiente:-

El tercio de lo que montase dicha obra se le a de dar luego de contado y -- el otro tercio conforme al estado de la obra y el ultimo quando de todo -- punto esta acabada. Con declaracion que no a de auer mejoras ni demasias en ella y las que uviese an de ser de muy conocido util y mejora de la di-- cha obra y consultadas y aprobadas primero por el dicho señor oydor porque de otra manera no se a de estar a ellas." (AGN. Historia tomo 467 f.5-7)

Dificultades entre Antonia Sanchez, viuda de Juan Gómez Melgarejo, y --
Juan Ortiz del Espinal

(Puebla a 16 de septiembre de 1639)

"Este dia se vido en el dicho cauildo un parecer que el regidor Juan de -- Narvaez dio a vna peticion que la parte de Antonia Sanchez presento en el cabildo de 25 de febrero pasado de este año cuyo tenor dice assi - ynfor-- mando a V.Sria. como se me manda por el decreto de 25 de febrero de este -- año y ajustandome a la relacion de esta peticion que parece berificarse -- con la escriptura de arriendamiento que esta en estos autos la cual contie-- ne clausula por donde consta que de conbeniencia de ambas partes se remi-- tto a V.Sa. el poder hacer la rebaja que le pareciesse en el arrendamiento de la casa del corral de comedias por ser obra publica y que mira al entre-- tenimiento de sus vezinos o por otros respectos justos que las partes con-- sideraron pareço que el querer acrecer el dueño de la dicha casa los arren-- damientos y precio del que merece por razon de estar en ella el dicho co-- rral de comedias que con su industria y trabajo fabrico Juan Gomez Melgare-- jo en su vida poniendo todas las maderas y tajamanil a su propia costa con la contingencia de auerse de quitar siempre que Vuesa Señoria haga lo suio y agora que es de su ~~muerte~~ viuda necessitarla a que por no quitarlo

en que es fuerza gastar muchos dineros y perderse algunas maderas mira a unividad mayormente considerando como se deve considerar el porte y - - - biuenda de la dicha casa que por si sola sin el dicho corral no merece -- de arrendamiento mas que los ciento cinquenta pesos que se pagauan primero y presupuesto el trato asentado por ambas partes que fue auerse de pagar - ducientos pesos por este presente año de 39 segun quede dicha escritura -- consta en que puede tener derecho de roconuencion el dueño de la dicha casa para lo de adelante y que solo lo que se dejo al aduitrio de V.Sa. fue la demasia de los cuarenta y cinco pesos mas que pretende acrecer para el año que bione de cuarenta podra V. Sria. mandar que no lloue mas de los dichos doscientos pesos que es arto crecido precio saluo lo que fuere scruido mandar ... y por esta ciudad visto el dicho parecer dixo que se conforma con el y que se guarde y cumpla segun y como en el se contiene". (ACP.- lib.19 f.84 f.)

Mandato del Virroy don Luis de Velasco para que los actores hiciesen "degracia" las comedias de Corpus Cristi (18 de abril de 1608).

"Don Luys de Velasco, cavallero de la orden de Santiago, Virroy lugarthiente del Rrey Nuestro Señor, Governador y Capitan General de la Nueva España y Presidente de la Audiencia y Chancilleria Rreal que on ella rreside etc. por quanto para prevonir la fiesta que se a de acer en el dia de Corpus Xristi y octabaria que se espera desto presente año que suelo y acostumbra hacerse de los propios y rrentas desta ciudad como estar al presente gastada y ompeñada deseando que se hiciesse con la solenydad y demostracion de rregocijo como que se aga en fiesta tan solone mando a don Garci Lopes del Espinar, corrogidor desta dicha ciudad me diesse aviso de donde se podria suplir el dicho gasto en cuyo cumplimyento me dio por motivo que juntandose las dos compañías de rrepresentantes y obligandolos a que hicieson de gracia las comedias que suelen hacerse bastarian mill y duscientos pesos poco mas o menos que se podrian sacar adelantados de los propios y rrentas que la dicha ciudad tiene y por mi bisto por el presente permito y doy licencia al cavildo justicia y rregimiento desta ciudad para que puedan tomar adelantados y arrendar las tiendas y cassas que tienen por otro año mas del que agora esten arrendadas 1700 pesos de oro comund para que los 1200 dellos se distribuyan y gasten en las cossas que fueren menester para la dicha fiesta y su otaba y los 500 pesos que se han de entregar a los avtores de ambas compañías si se conbiniere para ayuda de los gastos del adorno de los rrepresentantes que an de acer en la dicha fiesta atento a que por mandamyento aparte este dispuesto y ordenado lo que en esto se ha de hacer" (ACM.lib 17 p. 190-191)

Razón que mandó asentar el señor Inquisidor don. Alonso de Peralta de que el Santo Oficio no siguiese examinando las comedias (22 de mayo de 1598)

"Con particular aduertencia a notado que desde que este Santo Tribunal se fundo en esta ciudad y provincia de su distrito nunca los inquisidores -- que en el han sido se entrometieron en examinar las comedias, representaciones, passos spirituales y profanos que en esta republica ni fuera se an representado publica ni secretamente dexando el cuidado desto a los obispos y a sus prouisores visitadores y juezes por ellos delegados a quienes ha estado y suele estar ordinaria y comunmente y el Santo Oficio la correction y castigo de las proposiciones dichos y hechos heréticos y malsonantes por los justos y loables fines que en todas las cossas de su oficio -- acostumbra considerar, hasta que de quatro a cinco años a esta parte por relacion que se tuvo de algun descuido en esto aduocaron en si este examen y diligencias por el tiempo que pareciesse conuenir verbalmente con zelo -- de mayor servicio de Dios Nuestro Señor y edificacion del pueblo preuiendo

algunos daños que podrian resultar en gente ynorante lasciva y dispuesta a caer en inaduertencias y errores que con malicia o sin ella se dixesen por los representantes como gente poco circunspecta y recatada en cuya conformidad se an representado desde entonces las que se an ofrecido en los corredores y sala desta Audiencia passando antes de salir en publico por la censura de los qualificadores y otras personas graves y doctas que siempre an assistido. Y como quiera que con la experiencia... parece mejor representarse las dichas comedias con aprouacion del Santo Officio por ser muy contingible salir a luz algun defecto como se a visto con que pierde mucho de su autoridad, a lo qual deuio de attender para no se entrometer en exámenes de libros ni licencias de impressos por estar esto a cargo del Consejo Real de Castilla, y al suyo el expurgarlos y prohiuirlos si conuiniere y castigar a los que excedieren que todo sirve de mayor cuidado para que cada qual aduertida a lo que escriue e imprime sin hasser escudo de la licencia y aprouacion que del tiene. I visto assimesmo la indecencia que acarrea a la grauedad del lugar el tumulto de gente que se congrega aunque se a procurado excusar y el representar mugeres, entremeses musica y cantos que de necessidad desdize en todo (o en parte de la honestidad y religion de officio sancto y contradize y diuierde el silencio tan encargado y necesario de las carceles secretas y pressos que por la corta disposicion de estas cosas oyen mucho del ruydo y estruendo de que se les sigue mayor tristeza y affliction murmurando de los Inquisidores...) de todo lo qual auiendo hecho madura consideracion y discurso, Acordo de tomar resolucion que de aqui adelante no se hagan las dichas representaciones examen ni aprobaciones ni en ellas se gaste ni ocupe tiempo antes se deje a los dichos ordinarios como antes de agora a estado para que vssen en esto de la facultad que el derecho les consede reservando como reservo al Santo Officio el conocimiento y castigo de los excessos que se cometieren..." (AGN.- Inquisicion tomo 217 No. 16)

Resumen de las experiencias del corregidor respecto a la "muestra previa de las comedias" a la ciudad (17 de junio de 1618)

"... que cuando por merced de Su Magestad comenzo a servir este officio halló que la ciudad para la selebridad de la fiesta del Santissimo Sacramento que cada año hace a su costa estaba en la costumbre que se hiciesen dos comedias o representaciones una en el mismo dia principalmente de la fiesta otra el de su octava y que de ambas se daba muestra a esta ciudad dos o tres dias antes de sus representaciones publicas y dada esta muestra se hacia otra al tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion para que como era justo alli se calificase y que aunque ha deseado que la ciudad ando mas prevenida en esto de manera que las muestras se diesen tanto tiempo antes que cualquier enmienda o corrección que en las comedias hubiese de haber fuese hecha a tiempo que pudiese con comodidad y con sason hacerse no lo ha suplicado a la ciudad con todas las veras respecto de aprieto y necesidad de tener con que muchas veces la ha visto que de ordinario es la causa de tomar tarde la resolucion en esto.

Pero (que) agora que en la fiesta deste año se ha visto el inconveniente que esto tiene por haber los caballeros diputados desta ciudad escogido comedia que representada despues del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion parecia que tenia inconveniente que se representase el dia mismo para que esta escogida de donde la ciudad se viene hallar muy cerca de no poder haber fiesta en tan solene dia y ha obligarle la necesidad a que se contentase con comedia representada ya en los corrales y teatros publicos cosa que si susudiese otra vez seria culpa notable por la solenidad de la fiesta y por la autoridad de las personas que a ella assistieren suplica a la ciudad se sirva para remedio deste de conformarse con el uso que tiene en

otras ciudades de España que servian los diputados de la fiesta o su procurador mayor los autos o comedias del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion para que en el se aprueben y aprobados hacen eleccion de lo que mas a proposito les parese para aquel dia y esa la dan a los autores de la comedia para que las estudien y ensayen y les den muestras a las ciudades dentro de su cabildo asistiendo solo las personas del para que alli se corrijan y enmienden en el ornato de las personas y demas cosas que parecieren convenientes de donde la ciudad segura ya con la calificacion que el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion hubiere hecho de las comedias y autos en papel sabra bien que no puede elegir cosa para este dia que no sea muy decente y ajustada a el intento y a la misma fiesta y al decoro que se debe a las personas que a ello asisten le guardara el respeto justo habiendola visto ensayar la ciudad sola sin el numero grande de gente que en los ensayos que aqui han hecho han concurrido de ordinario que por la obligacion de su oficio suplica a la ciudad lo provea y mande asi y dello de cuenta a Su Excelencia para que con su aprobacion que desto siguio y firmo en lo de adelante" (ACM.lib.22 p.100)

- - - - -

B I B L I O G R A F I A

- Actas de Cabildo de la ciudad de México. Ediciones del "Municipio Libre", publicadas por su propietario y director Ignacio Bejarano. México, 1889, - y de la Imprenta de A. Carranza y Cia., México 1901 a 1910, tomos 10 a 75.
- Acevedo, Francisco de: El Pregonero de Dios y Patriarca de los pobres. Imprenta Universitaria. México 1945. Textos de Literatura Mexicana No. 3.
- Acosta, José P. (S.J.): Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del Cielo, elementos metales, plantas y animales de ellas; y los ritos, ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los Indios. 6a. Edición. Madrid MDCCXVII.
- Alonso, Amado: Biografía de Fernán González de Eslava. De la Revista de Filología Hispánica. Año II No.3. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología. Buenos Aires 1940.
- Archivo General de la Nación: Civil tomo 68 Exp. 3
General de Parte tomos I - VIII
Historia tomos 467 y 471
Hospitales tomo 18 Exp. 20
Inquisición tomos 15, 186, 277, 132 y 217
- Archivo Histórico del Museo: Índice General de Reales Cédulas tomo 3
- Archivo de la Secretaría Municipal de Puebla:
Libros de Cabildo de la Nueva Ciudad de Puebla, tomos 9 - 50
Libro de aranceles, ordenanzas.
Libro de Cédulas Reales y Mandamientos.
- Ballinger, Rex Edward: Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España (Tesis que presenta para optar el grado de doctor en letras) México 1951.
- Benavente (Motolinia) Fray Toribio de: Historia de los Indios de la Nueva España. Barcelona 1914. Herederos de Juan Gili, Editores.
- Memoriales. MS. de la Colección del señor don Joaquín García Icazbalceta. Publicado por primera vez por su hijo Luis García Pimentel. Méjico, 1903.
- Bocanegra, Matías de: Sufrir para merecer. En Boletín del Archivo General de la Nación tomo XX No.3 México 1949 Secretaría de Gobernación. Dirección General de Información.
- Bramón, Francisco: Auto del triunfo de la Virgen y gozo Mexicano. (Edición -- Agustín Yañez). Imprenta Universitaria. México 1945.
- Calderón de la Barca, Pedro: Los empeños de un acaso. En las mejores comedias de don Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones -- hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil. -- Leipsique 1829. En casa de Ernesto Fleischer. tomo III.
- Mejor está que estaba (En la edición arriba citada tomo III.)
- Dicha y desdicha del nombre (En la edición citada tomo III.)

Carrión, Antonio: Historia de la Ciudad de Puebla de los Angeles. Puebla 1896.
Vda. de Dábalos e hijos, editores.

Cartas de relación de la conquista de América. (Colección Atenea Nos. 20 y 21).
Editorial Nueva España. México s.f.

Clavijero, Francisco Javier: Capítulos de Historia y Disertaciones. Prólogo y
selección de Julio Jiménez Rueda. Biblioteca del Estudiante Universita--
rio No. 44. México 1944. Ediciones de la UNAM

Cortés, Hernán: Cartas de Relación de la Conquista de México. 4a. Edición. --
Espasa Calpe S.A. Madrid 1940. 2 tomos.

Cruz, Soror Juana Inés de la: Los empeños de una casa. En 2o. tomo de las - -
obras de Soror Juana Inés de la Cruz, Monja Professa en el Monasterio del
Señor San Gerónimo de la ciudad de México. Añadido por su autora. 1693.-
Impresso en Barcelona por Joseph Jopis y

Biblioteca del Estudiante Universitario # 14, México 1940. Ediciones de -
la UNAM.

Amor es más laberinto. (En la edición arriba citada.)

El Cetro de Joseph. (En la edición arriba citada.)

El Martir del Sacramento. (En la edición arriba citada.)

Sainetes. Editora Intercontinental. México 1945.

Cuevas, S.J.; Mariano: Historia de la Iglesia en México. tomo III.
Tlalpam, D. F. Imprenta del Asilo "Patricio Sanz" 1924.

Echeverría y Veytia, Lic. Mariano Fernández de: Historia de la fundación de la
Ciudad de Puebla de los Angeles en la Nueva España.
Su descripción y presente estado. Puebla 1931 (2 tomos).

García Icazbalceta, Joaquín: Bibliografía Mexicana del siglo XVI. Librería de
Andrade y Morales. México 1886.

Gemolli Carreri, Joan Francisco: Las cosas más considerables vistas en la Nue-
va España. Traducción de José María de Agreda y Sánchez. Ediciones - -
Xochitl. México 1946.

Gomez Haro, Eduardo: Historia del Teatro Principal de Puebla, (Antiguo Coli--
seo o Corral de Comedias), desde los primeros pasos para construirlo - -
(1613) hasta su destrucción (1902). Taller Guttenberg. Puebla 1902. Im-
prenta de Jesus Franco.

González de Eslava, Fernán: Coloquios Espirituales y Sacramentales. 2a. edi--
ción, publicada con una Introducción de don Joaquín García Icazbalceta. -
México 1877.

González Obregón, Luis: Los precursores de la Independencia Mexicana en el si-
glo XVI. México 1906. Librería de la Vda. de C. Bouret. México-Paris.

México Viejo. Epoca Colonial. Noticias Históricas, Tradiciones, Leyen--
das y Costumbres. Ediciones Patria S.A. México 1945.

González Peña, Carlos: Historia de la literatura Mexicana. 3a. edición Editó-
rial Porrúa. México 1945.

Guijo, Gregorio Martín de: Diario de Sucesos notables, escritos por el Lic. D. Gregorio Martín de Guijo, y comprende los años de 1648 a 1664. En la colección de Documentos para la Historia de México. tomo 1. México 1853.- Imprenta de Juan R. Navarro.

Jarnes, Benjamín: Enciclopedia de la Litoratura. Editorial Central S. A, México, s.f.

Henríquez Ureña, Pedro: Litorary Currents in Hispanio America. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, s.f.

Jiménez Rueda, Julio: Documentos para la historia del teatro en la Nueva España. En Boletín del Archivo General de la Nación, tomo XV No.1, págs. -- 101-144. México, 1944.

La Edad de Fernán González de Eslava. En Revista Moxicana de Estudios -- Históricos. Edit. Cultura, México, 1928.

Herejías y Supersticiones en la Nueva España. Los heterodoxos on México. Imprenta Universitaria. México 1946.

Historia de la Cultura en México. Virreinato, Ediciones Cultura México, 1950.

Historia de la literatura mexicana. 2a. edición. Ediciones Botas. México 1946.

Johnson, Harvey Leroy: An Edition of Triunfo de los Santos. With a consideration of Jesuit School Plays in México before 1650. A dissertation in romance languages presented to the Faculty of the graduate school in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. - Philadelphia 1941. University of Pennsylvania.

El primer siglo del Teatro en Puebla de los Angeles y la oposición del -- Obispo don Juan de Palafox y Mendoza. En Revista Iberoamericana. Marzo de 1946.

Notas Relativas a los Corrales de la Ciudad de México 1626-1641. En Revista Iberoamericana. México D.F. vol. III No. 5 del 15 de febrero de -- 1941.

Leicht, Dr. Hugo: Las Calles de Puebla. Estudio histórico. Puebla 1943. Imprenta A. Mijares y Hno. México D. F.

Lohmann Villena, Guillermo: El arte dramático en Lima durante el virreynato. -- Madrid 1945. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla. Núm Gral.XII. Serie 2a.; Monografías No.3.

Mañón, Manuel: Historia del Teatro Principal de México. Editorial "Cultura" -- México 1932.

Méndez Plancarte, Alfonso: Humanistas del siglo XVIII. Biblioteca del Estu-- diante Universitario tomo 24. México 1941. Edición UNAM.

Humanismo Mexicano del Siglo XVI. Biblioteca del Estudiante Universita-- rio tomo 63. México 1946. Ediciones de la UNAM.

Piezas teatrales en la Nueva España del XVI. Siete adiciones y una supre-- sión. En ábside, revista de cultura mexicana VI-2. México 1942. pp. 218-224.

- Poetas Novohispanos (Primer siglo 1521-1621) Biblioteca del Estudiante -
Universario tomo 33. México 1942. Ediciones de la UNAM.
- Poetas Novohispanos (Segundo Siglo 1621-1721) Biblioteca del Estudiante
Universitario tomo 43. México 1944. Ediciones de la UNAM.
- Monterde, Francisco: Bibliografía del teatro en México. México 1934. Cultura
Mexicana: aspectos literarios. Editora Intercontinental.
- Cultura Mexicana. Editorial Internontinental. México 1946.
- Monroy y Silva, Cristóbal: Las Mocedades del Duque de Osuna. En Biblioteca de
Autores Españoles. tomo II. Madrid 1859. M. Rivadeneyra Impresor.
- Moreto y Cabaña, Agustín: No puede ser el guardar una mujer. Colección Aus-
tral. Espasa Calpe Argentina S.A. Buenos Aires-México 1943.
- Oeste de Bopp, Marianne: Influencia de los misterios y autos europeos en los
de México (anteriores al barroco). México 1952. Tesis
- O'Gorman, Edmundo: Dos documentos de nuestra historia literaria. (siglo XVI).
...Honán González de Eslava. En Boletín del AGN. tomo XI México 1940 pp.
591-616
- Olavarría y Ferrari, Enrique: Reseña histórica del teatro en México. 2a. Edi-
ción tomo I. México 1895. Imprenta, Encuadernación y Papelería "La Euro-
pea".
- Orozco y Berra, Manuel: Historia de la Dominación Española en México. tomo I
México 1906. Imprenta La Europea. J. Aguilar y Vera y Cía.
- Ortiz de Montellano, Bernardo: Literatura Indígena y Colonial Mexicana. tomo
113 de la Biblioteca Enciclopédica Popular. Secretaría de Educación Pú-
blica. México 1946.
- Palafox y Mendoza, Juan: Obras completas tomo III parte la. Madrid. En la im-
prenta de don Gabriel Ramirez, Criado de la Reyna Madre nuestra Señora.
Impresor de la Real Academia de San Fernando. Año MDCCLXII.
- Pfandl, Ludwig: Die zehnte Muse von México. Juana Inés de la Cruz. Verlag
Hermann Rinn, München s.f.
- Rabinal Achi. Versión de Leonardo Montalbán sobre la de Brasseur de Bourbourg.
Prólogo de Francisco Monterde. En Revue de L'Ifal. No.2, Septiembre de
1945. (Págs. 113-140).
- Rey, Agapito: Cultura y costumbres del siglo XVI en la península ibérica y en
la Nueva España. Ediciones Mensaje. México 1944.
- Reyes, Alfonso: Letras de la Nueva España. Fondo de Cultura Económica. México
1948.
- Ricart, Robert: La conquista espiritual de México (Traducción de Angel María
Garibay). Editorial Jus. México 1947.
- Robles, Antonio: Diario de Sucesos Notables (1665-1703). Colección de Escri-
tores Mexicanos. Editorial Porrúa S.A. tomo I-III. México 1946.

- Rojas Garcoidueñas, José: Autos y Coloquios del siglo XVI. Biblioteca del Estu-
diante Universitario tomo 4, México 1939. Ediciones UNAM
- Fiestas en México en 1578. Sobretiro del número 9 de los Anales del Ins-
tituto de Investigaciones estéticas, México 1942.
- Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI. En
Revista de Literatura Mexicana Año 1. núm.1 pp.148-154. México 1940.
- El Teatro de Nueva España en el siglo XVI. México 1933. Luis Alvarez.
- Sahagún, Fray Bernardino de: Suma Indiana. Biblioteca del Estudiante Universi-
tario tomo 42. México 1943. Ediciones UNAM.
- Salazar y Torres, Agustín: El Encanto es la Hermosura, el Hechizo sin Hechizo
o la segunda Celestina. En Biblioteca de Autores Españoles desde la for-
mación del Lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos posteriores a Lope -
de Vega. Colección escogida y ordenada por don Ramón de Mesonero Romanos.
tomo II. Madrid 1859. M. Rivadeneyra Impresor-Editor.
- Elegir al enemigo. (En la edición arriba citada).
- Tezozomoc, Hernando Alvarado: Crónica Mexicana. Biblioteca del Estudiante Uni-
versitario tomo 41. México 1943. Ediciones UNAM.
- Torre Revello, José: Orígenes del teatro en Hispano-América. (Conferencia) En
Cuadernos (No. 8) de Cultura Teatral, publicados por el Instituto Nacio-
nal de Estudios de Teatro. Buenos Aires 1937. Comisión Nacional de Cul-
tura.
- Urbina, Luis G.: La vida literaria de México. Edición y Prólogo de Antonio -
Castro Leal. Editorial Porrúa. México 1946.
- Usigli, Rodolfo: México en el Teatro. México MCMXXXII. Imprenta Mundial.
- Vega, Lope de: La discreta enamorada. Colección Orbe. Edit. Sopena. Argenti-
na S.R.L. 1940
- Santiago el Verde. En Obras Escogidas tomo I. M. Aguilar. Madrid 1946.
- Vela, Eusebio: Tres comedias de Eusebio Vela. Edición, Introducción y Notas -
de Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde. Imprenta Universitaria. Mé-
xico 1948.
- Wagner, Fernando: Teatro Mexicano (dos obras en un acto) tomo 98 de la Biblio-
teca Enciclopédica Popular. Secretaría de Educación Pública. México - -
1946.
- Zerón Zapata, Miguel: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII. Editorial Pa-
tria S.A. s.f.

Lista de Siglas

-
- | | |
|-----------------|--|
| Acevedo | - Acevedo, Francisco de: El Pregonero de Dios |
| Acosta | - Acosta, José P.: Historia natural y moral |
| ACM | - Actas de Cabildo de México |
| ACP | - Actas de Cabildo de Puebla |
| AGN.Civil | - Archivo Gral. de la Nación: Civil |
| AGN.Gral/Parte | - " " " " " : Gral. de Parte |
| AGN.Inquis. | - " " " " " : Inquisición |
| AGN.Hist. | - " " " " " : Historia |
| AGN.Hosp. | - " " " " " : Hospitales |
| AHM.Indice | - Archivo Histórico del Museo: Indice de R. Cédulas |
| A.Alonso | - Alonso, A.: Biografía de F. González de Eslava |
| AMP.Cédulas | - Archivo Municipal de Puebla: Libro de Cédulas R. |
| Bol.AGN. | - Boletín del Archivo Gral. de la Nación |
| Cortés | - Cortés, Hernán: Cartas de Relación |
| M.Cuevas | - Cuevas, S. J., Mariano: Historia de la Iglesia |
| J.G.Icazbalceta | - Prólogo a los Coloquios de F.G. de Eslava |
| F.G.Carreri | - Las cosas más considerables vistas en la N.E. |
| G.Haro | - Historia del Teatro Principal en Puebla |
| F.G.Eslava | - Coloquios Espirituales y Sacramentales |
| G.Obregón | - Los Precursores de la Independencia Mexicana |
| Guijo | - Diario de Sucesos Notables |
| Jarnes | - Enciclopedia de la Literatura. |
| JRS-FM. | - J.R.Spell y F. Monterde: Tres comedias de E. Vela. |
| Johnson:An Ed. | - An Edition of Triunfo de los Santos |
| Johnson:Prim.S. | - El primer siglo del teatro en Puebla |
| H.Leicht | - Las Calles de Puebla |
| G.Lohmann V. | - El Arte dramático en Lima durante el virreynato |
| Mañon | - Historia del Teatro Principal de México. |
| Motolinia:Hist. | - Historia de los Indios de la Nueva España. |
| Motolinia:Memo. | - Memoriales |
| M.P.Abside | - Méndez Plancarte: Piezas teatrales en la N.E. |
| M.P.Poetas 2o. | - Mendez Plancarte: Poetas Novohispanos, 2o. Siglo. |
| Olavarria y F. | - Reseña histórica del teatro en México |
| Palafox | - Obras completas |
| Robles | - Diario de Sucesos Notables |
| R.L.M. | - Rojas G.: Piezas (en Revista de Lit. Mexicana) |
| J.R. G.:Fiestas | - Fiestas en México en 1578 |
| J.R. G.:Teatro | - El Teatro de Nueva España en el Siglo XVI |
| J.T.R. | - Torre Revello, J.: Orígenes del Teatro |
| R.Usigli | - México en el Teatro |
| Z.Zapata | - La Puebla de los Angeles en el Siglo XVII |
-