

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

La estética teatral de Eusebio Vela:
dramaturgo novohispano del siglo XVIII

Tesis que para obtener el grado de
Lic. en Lengua y Literaturas Hispánicas
P R E S E N T A
Vanessa Guerra León

DIRECTORA DE TESIS
Dra. Laurette Godinas



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 esta 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 mis abuelos y a mi madre...
por su infinita bondad y confianza en este proceso

A mi ángel Laurette Godinas...

ÍNDICE

I.	Introducción	3
II.	Estado de la cuestión	7
III.	La representación teatral desde el punto de vista de la semiótica. Elementos que intervienen en la puesta en escena	11
IV.	El espectáculo teatral en la Nueva España	
1.	Antecedentes: La representación barroca en los teatros comerciales de la Península	
1.1	Espacios teatrales: Corrales y Coliseos	21
1.2	Características escenográficas del teatro barroco	
A)	La puesta en escena en los corrales	24
B)	La representación teatral en la corte	26
2.	La emergencia del teatro como empresa secularizada en la Nueva España	
2.1	Primeros espacios de representación teatral	27
2.2	La administración de los teatros comerciales	29
2.3	Compañías de teatro	30
3.	El teatro novohispano dieciochesco	
3.1	La emergencia del neoclasicismo en España	31
3.2	La escena novohispana en el siglo XVIII	35
3.2.1	La fiesta barroca novohispana.	
A)	Fiestas religiosas	36
B)	Las fiestas civiles	42
3.2.2	El neoclasicismo en la escena teatral novohispana	45
V.	La estética teatral de Eusebio Vela	
1.	El teatro de Eusebio Vela como negocio	
1.1	Vela en la administración del Coliseo de México	50
1.2	Las tres comedias como productos comerciales	54
2.	Análisis temático de las tres comedias	
2.1	<i>La pérdida de España</i>	59
2.2	<i>Apostolado en las indias y martirio de un cacique</i>	
2.2.1	Conflicto genérico	75
2.2.2	El tema de la comedia	77
2.3	<i>Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia</i>	88
3.	Estructura y versificación en las tres comedias	
3.1	Cuadros generales	102

3.2 Conclusiones del análisis métrico en las tres comedias	107
4. El texto especular en las tres comedias	
<i>Construcción del espacio escénico en las tres comedias</i>	111
4.1 La puesta en escena del <i>Apostolado en las indias y martirio de un cacique</i>	
4.1.1 Decorados	112
A) Espacios abiertos	113
B) Espacios interiores	120
4.1.2 Tramoyas y otros recursos escenográficos	
A) Apariencias	120
B) Escotillones	122
C) Tramoyas	124
4.2 La puesta en escena de <i>Si el amor excede al arte ni amor ni arte a la prudencia</i>	
4.2.1 Los decorados	129
4.2.2 Tramoyas y otros recursos escenográficos	
A) Tramoyas en los decorados	134
B) Tramoyas para los personajes	135
4.3 La puesta en escena de <i>La Pérdida de España</i>	137
VI. Conclusiones	140
VII. Bibliografía	144

I. INTRODUCCIÓN

El desarrollo y las particularidades del teatro novohispano dieciochesco no podrían explicarse sin recurrir forzosamente a lo que ocurría en la actividad dramaturgica de la Metrópoli, esto debido a la estrecha dependencia que existía entre la corona española y sus virreinos. Por ello, si se advierte que a principios del siglo XVIII el orden mundial se había modificado, desplazando a España como potencia predominante y marginándola de las grandes transformaciones filosóficas, sociales, administrativas y culturales, se aceptaría entonces que la transición al pensamiento ilustrado y la adopción de una nueva estética –es decir el neoclasicismo– no podía ocurrir en la Nueva España con el cambio cronológico.

Ahora bien, el distanciamiento de las colonias respecto a los cambios que ocurrían en Europa en materia cultural se reflejaron claramente en la dramaturgia novohispana, ya que ésta a principios de 1700 favorecía la estética del barroco y no mostraba aún indicios de un naciente neoclasicismo. Sin embargo, no es de extrañar que la aceptación de un nuevo canon estético fuera tardía, pues se requería del cambio de valores y creencias de la sociedad colonial, además de que surgiera la necesidad de oponer otro tipo de expresión artística que respondiera al “horizonte de expectativas”¹ naciente. Esto ocurriría hasta el último cuarto del siglo XVIII, cuando la corte virreinal emprende importantes reformas administrativas y urbanas, junto con la limitación de las actividades religiosas y la consecuente expulsión de los jesuitas, que impactaron considerablemente en el desarrollo cultural.

En efecto, no ocurren cambios importantes en la estética, sin embargo, en esta época el teatro se distingue ya como “empresa” secularizada al servicio de un público consumidor, para marcar así la separación respecto al teatro evangelista o catequizador²,

¹ A juicio de Fernando de Toro (*Semiótica del teatro. Del contexto a la puesta en escena*, 2ª ed., Buenos Aires, Galerna, 1987), el “horizonte de expectativa” se refiere a la manera como los receptores interpretan una obra artística, de acuerdo con las normas y los códigos socioculturales que imperan en su época. En síntesis, “atañe a un modo de recepción a la cual el público está ya acostumbrado. [...] El sentido estaría pues, formado por la sincronía en la cual se sitúa el lector presente, y la diacronía de la obra (p. 136).

² Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVII*. México, INBA–Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993, pp. 61-64 respectivamente; Hildburg Shilling, *Teatro profano en la Nueva España [fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*, México, Imprenta Universitaria, 1958, p. 81; Concha María

que se inició desde el siglo anterior. De esta forma, la puesta en escena que en un principio se llevaba a cabo únicamente en los atrios de las iglesias y en el contexto de las festividades religiosas, se presenta en numerosos espacios, como consecuencia de la consolidación del régimen colonial y el crecimiento de una sociedad que exigía nuevos lugares para su recreación. Por ello, el teatro adquiere gran relevancia, como Germán Viveros afirma:

De entrada, es preciso decir que la actividad teatral en la ciudad de México era intensa, al menos desde el primer tercio del siglo XVIII en adelante, años en que el teatro novohispano inició su verdadero desarrollo material motivado en parte por la reconstrucción del edificio del Coliseo, hecho al que había dado lugar el incendio que afectó al inmueble en enero de 1722.³

De esta manera, el teatro profano, como señala Antonio Magaña “de nervio y espíritus populares”, demandó nuevos escenarios que se ajustaran al “rudimentario esquema de comedias de costumbres, farsas, sainetes o pasos a la manera española”⁴. Este teatro, que seguía las formas de la comedia española, se trasladó exitosamente a diversos lugares: al suntuoso teatro del Palacio virreinal, a los corrales o teatros comerciales –también denominados “Casas de Comedias”– y, por supuesto, al ámbito urbano. De acuerdo con Germán Viveros, en cada espacio se desarrolló una dramaturgia propia, por lo que surgieron distintas modalidades: “[...] teatro de coliseo, callejero, infantil y la llamada comedia o ‘máquina’ de muñecos”⁵.

Sin embargo, pese a la importancia de la actividad teatral en la Nueva España y a la abundancia de autores dramáticos, Germán Viveros recalca que es escasa la información que existe al respecto. Si bien es posible consultar información acerca de lo que el estudioso denomina la “faceta externa” de la puesta en escena, esto es la información sobre las compañías de actores y los reglamentos teatrales, sobre los dramaturgos y, en particular,

Ventura Crespo, “El teatro español y novohispano”, en *La Cultura Literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, México, UNAM, 1996, pp. 250-254.

³ Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, ed., introducción, notas y apéndices de, México, UNAM (col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), 1990, p. XXXII.

⁴ Antonio Magaña Esquivel y R. S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, México, De Andrea, 1958, p. 53.

⁵ Germán Viveros, “El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura y la práctica”, en Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo 2: *La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica /El Colegio de México, 2005, p. 146.

las peculiaridades de las comedias representadas –es decir las características tanto temáticas como estilísticas de las mismas– es escaso el interés de la crítica⁶.

Por ello, uno de los comediantes más destacados de 1700, Eusebio Vela, es prácticamente desconocido para la historiografía teatral. Sólo se sabe que es autor de numerosas comedias de las que sólo se conservan tres: *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, *El Apostolado en las indias* y *Martirio de un cacique* y *La Pérdida de España*. Los críticos concuerdan en que su estilo imita al de Calderón y por ende se le menosprecia por no demostrar originalidad en sus temas y en el tratamiento de los mismos. En efecto, parece ser que las tres comedias presentan numerosas características, tanto estilísticas como extratextuales, pertenecientes a la escuela calderoniana y que analizaremos en la presente investigación, pero hay que contextualizar este fenómeno para juzgarlo.

En principio, la experiencia teatral de Vela no se orientó únicamente hacia la creación. Su personalidad polifacética lo llevó a convertirse en afamado actor de su época y en administrador constante de la compañía teatral del Coliseo de México. En consecuencia, antes de emitir algún juicio sobre su obra dramática es necesario considerar también su experiencia en los diversos ámbitos teatrales, que, según nuestra perspectiva, incidieron de forma importante en la labor del dramaturgo.

Esto hace que uno de los objetivos primordiales de esta investigación sea demostrar que el desempeño de Vela como asentista, es decir como el encargado de administrar y vigilar las finanzas del Coliseo de México, repercutió en su producción dramática. De este modo, comprobaremos si la elección de Eusebio Vela por la estética del barroco se debía a la necesidad de satisfacer el gusto de los espectadores, para mantener así una temporada teatral exitosa. De ser así se comprobará finalmente que factores determinantes en la creación de las tres comedias son lo social y lo económico.

Por otra parte, se evidenciará que, debido a que el texto dramático se concibe para ser representado, el valor artístico de las tres comedias no reside únicamente en los argumentos, sino en todos los aspectos que intervienen en la puesta en escena. Partiendo de esta premisa analizaremos los siguientes factores que se relacionan necesariamente con la producción de estas obras: a) el ámbito de la representación, es decir los recursos materiales

⁶ Cfr. Capítulo II de esta investigación, estado de la cuestión, pp. 7-10.

que le permitieron al dramaturgo re-crear la trama y construir el espacio de la ficción. Para ello será necesario recurrir a las acotaciones que incluye el dramaturgo y que demuestran su intención por crear un espectáculo visualmente atractivo; b) el ámbito de la recepción, es decir el código sociocultural que enmarca la producción de las comedias, así como algunos aspectos económicos y sociales que intervienen en la producción de un texto dramático. Para ello, utilizaremos como herramienta metodológica algunos de los preceptos expuestos por la semiótica teatral.

Este análisis permitirá demostrar también que Eusebio Vela se convirtió al mismo tiempo en autor narrativo que refunde estereotipos de la época para construir tramas atractivas para su público y en autor dramático que debe someterse a las limitaciones materiales, dictadas por las posibilidades o imposibilidades inherentes a una representación teatral. De esta manera se verificará otra hipótesis importante de esta investigación, según la cual el texto dramático, al diferenciarse de otros géneros literarios tanto en su forma como en sus fines estéticos, no puede limitarse al análisis del argumento. Para determinar cuál es la estética teatral de Eusebio Vela es necesario reconstruir la puesta en escena de sus comedias, que en última instancia es el motivo por el cual fueron escritas.

Finalmente, en la presente investigación se analizarán las tres comedias como productos comerciales que dependen de su contexto, por lo que será fundamental proporcionar un breve panorama del teatro novohispano dieciochesco y algunos antecedentes sin los cuales no se entendería la importancia del teatro en la vida social novohispana. En este sentido se explicará que al frente de la compañía teatral del Coliseo de México, y a pesar de los escasos recursos económicos, Eusebio Vela procuró incluir dentro de su repertorio actores profesionales, que buscó tanto en la Nueva España como en la península, así como presentar obras de calidad ajustándose a las normas generales de composición vigentes en España.

Desde nuestra perspectiva es necesario reconstruir el panorama teatral dieciochesco y presentarlo en toda su complejidad, es decir no sólo como el compendio de autores y obras, sino como el espectáculo destinado a la representación y, por lo tanto, influido por factores de diversa índole.⁷

⁷ Es importante destacar que en la elaboración de la presente tesis fueron de fundamentales las numerosas y eruditas investigaciones que sobre el teatro novohispano del siglo XVIII ha

II. Estado de la cuestión

El investigador interesado en la evolución y las características del espectáculo teatral en la Nueva España encontrará una amplia bibliografía que comprende desde sus orígenes, con el establecimiento de los primeros corrales, hasta la construcción de los primeros teatros comerciales, como el Coliseo de México. Dichas investigaciones proporcionan al lector importantes datos acerca del espectáculo en su conjunto, entre ellos, la separación entre el teatro sagrado y el profano, la formación de las primeras compañías teatrales, principales lugares de representación, aspectos de la vida social del actor, la secularización del espectáculo, etc.⁸

Asimismo, en lo que concierne respectivamente al teatro novohispano de los siglos XVI y XVII existen numerosos estudios acerca de las peculiaridades de las obras representadas, de los dramaturgos que escribieron sus comedias en este período histórico y, en resumen, sobre las características tanto internas como externas que condicionan la creación y la representación del espectáculo.⁹

Sin embargo, como se subrayó con anterioridad, sobre la dramaturgia novohispana del siglo XVIII la bibliografía correspondiente es limitada y los pocos estudios que existen se orientan más hacia la recopilación de informaciones acerca de la vida teatral en su conjunto. En consecuencia, dichos trabajos proporcionan una lista de dramaturgos y obras, así como un compendio de datos cuyo principal objetivo es ofrecer al lector una visión

realizado el Doctor Germán Viveros. Gracias a sus hallazgos las comedias novohispanas han sido valoradas y analizadas desde otro punto de vista, ya no sólo como refundiciones de las comedias áureas, sino como productos culturales representativos dentro de su contexto.

⁸ Entre este tipo de investigaciones se encuentran los siguientes textos que ofrecen un panorama general acerca del desarrollo del teatro novohispano: José Juan Arrom, *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*, 2ª ed., México, De Andrea, 1971; Yolanda Argudín, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1985; Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, 1958.

⁹ Tal es el caso del libro de Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, el cual ofrece un amplio capítulo sobre el desarrollo del teatro en la Nueva España como lugar de representación. El investigador analiza los elementos que intervienen en la puesta en escena y considera que el espacio escénico condiciona la recepción del espectáculo teatral. Véanse también los siguientes artículos y obras para consultar temas relacionados con los tipos de representaciones y la estética teatral dominante en los siglos XVI y XVII: Andrea Sommer, *et al.*, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria*, Madrid, Mapfre, 1992; Irving Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

global acerca de la organización interna del teatro¹⁰. Por ello, son escasas las investigaciones que analicen las obras producidas durante este período, y mucho menos los estudios que conciben a los dramaturgos novohispanos del XVIII como creadores.¹¹

Lo anterior sucede incluso con los dramaturgos que gozaron de gran popularidad en su época, y nos referimos en particular a Eusebio Vela, dramaturgo de gran relevancia en la escena teatral dieciochesca de la Nueva España. En general, los historiadores del teatro en México concuerdan en que fue el autor dramático más sobresaliente de la primera mitad del XVIII sin explicar los motivos de tal aseveración. Las páginas que le dedican son escasas y en ellas sólo mencionan algunos datos biográficos, destacando su labor como empresario y actor del Coliseo de México.¹²

¹⁰ Me refiero en particular al texto de Hildburg Schilling, *op. cit.*, en donde el crítico realiza una bien documentada reconstrucción de la situación del teatro profano novohispano, por lo que su texto ofrece al lector aspectos concernientes a la administración del teatro, a partir de una ardua investigación en archivos diversos. Asimismo, menciona a Eusebio Vela de manera reiterativa, poniendo especial énfasis en su labor como empresario y actor del Coliseo de México. Sin embargo, en lo que concierne a su desempeño como dramaturgo, sólo proporciona al lector un análisis parcial de la comedia *La Pérdida de España*, indicando cuál es su argumento, sus posibles fuentes, una lista de los personajes, etc. Por lo tanto, el estudioso no realiza un análisis de las comedias en relación con la función para la que fueron compuestas: la representación.

¹¹ El texto que proporciona más datos en este sentido es el de Germán Viveros *Teatro dieciochesco de Nueva España (op. cit.)*, ya que además de examinar a profundidad las peculiaridades del teatro de la época, tomando como punto de referencia obligado el teatro peninsular, describe las primeras manifestaciones del teatro neoclásico, para establecer, finalmente, una estética teatral que está al servicio de los espectadores novohispanos. Para el lector interesado es muy importante también la consulta de su obra *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (Anejos de Novahispania, 3), 1996, en donde el investigador recopila diversos ensayos de su autoría acerca de los espectáculos y la dramaturgia novohispana del siglo XVIII. En este texto el autor pone especial énfasis en la transición entre la estética barroca y la neoclásica, junto con el análisis de los diversos factores sociales, económicos y políticos que repercuten necesariamente en el cambio de la apreciación artística.

¹² Enrique de Olavaria y Ferrari en el capítulo III de su *Reseña Histórica del teatro en México* (México, Porrúa, 1961, p. 24), presenta algunos datos biográficos del dramaturgo, destacando su desempeño como empresario. Acerca de la actividad teatral de Vela opina que “agradaba mucho en las tablas”, pero nada más. Antonio Magaña Esquivel y Ruth Lamb en su *Breve Historia del teatro mexicano (op. cit., p. 43)*, expresan del mismo modo que Vela es la figura teatral más relevante de la primera mitad del XVIII. Proporcionan algunos datos biográficos del dramaturgo y lo clasifican como imitador de Calderón, pero sin ofrecen más detalles acerca de las características temáticas o la puesta en escena de las tres comedias.

Al revisar las investigaciones sobre el teatro novohispano del XVIII es notorio que la labor de Vela como dramaturgo queda subordinada en la mayoría de los casos a su participación como empresario y administrador de la compañía teatral del Coliseo de México. Por ello, el estudio de sus comedias pasa a segundo plano o simplemente no se toma en cuenta. Tal es el caso del estudio que realiza Armando de María y Campos: *Andanzas y Picardías de Eusebio Vela*¹³, que si bien ofrece al lector un panorama general del teatro durante esta época –primero como espacio dependiente de la iglesia y después como instancia secularizada–, en lo concerniente a la labor del comediante proporciona únicamente un breve análisis de los temas que desarrolla en sus comedias y cita las probables fuentes del dramaturgo, por supuesto, sin tomar en cuenta que las tres comedias se destinaron a la representación. Finalmente, llega a la conclusión aludida constantemente por la crítica: “Eusebio Vela es, sin disputa, el mejor y más fecundo autor teatral mexicano del teatro español y criollo del primer tercio de aquel siglo tan español, durante el que México empezó a descubrir los innumerables caminos de su nacionalidad definitiva”¹⁴.

Sin embargo, es posible consultar un artículo que une la personalidad del dramaturgo y el director en potencia, pues analiza la comedia *Si el amor excede al arte* desde el punto de vista de su representación. Se trata del artículo intitulado “*Si el amor excede... de Eusebio Vela: Una representación de corte calderoniano en la Nueva España del siglo XVIII*”¹⁵, en el cual la investigadora describe las diversas tramoyas que el dramaturgo empleó para escenificar un espectáculo de gran ostentación visual, destinado al público cortesano. El artículo, visto desde el punto de vista de la semiótica teatral, ofrece una visión objetiva de la comedia de Vela, pues considera tanto al autor narrativo que crea una historia, como al autor dramático que debe someterse a las circunstancias inherentes a la representación teatral.

Finalmente, este breve recorrido por la bibliografía respecto al teatro novohispano dieciochesco nos indica, en primera instancia, que son escasos los estudiosos que mencionan a Eusebio Vela y son aún menos frecuentes aquellos que analicen sus comedias

¹³ Armando de María y Campos, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, México, Compañía de Ediciones Populares, 1944.

¹⁴ *Ibidem*, p. 178.

¹⁵ Laurette Godinas, “Si el amor excede al arte ni amor ni arte a la prudencia”, en *Literatura Mexicana*, vol. XII, núm. 2, 2001, 38 pp.

desde el punto de vista del espectáculo. La mayor parte de los críticos e historiadores del teatro en México etiquetan a Eusebio Vela como el mejor dramaturgo de su época sin demostrar porqué lo conciben de esta forma. Asimismo se muestran contradictorios al admitir, por un lado, que sus piezas dramáticas gozaron de gran popularidad, mientras que por otro lo critican con vehemencia por ser un deudor poco ingenioso de la escuela calderoniana. Por ello, en la presente investigación analizaremos la estética teatral de Eusebio Vela que, pese a la indiscutible influencia calderoniana, le permitió ser uno de los dramaturgos más sobresalientes de principios de 1700.

III. La representación teatral desde el punto de vista de la semiótica. Elementos que intervienen en la puesta en escena

Antes de la aparición de la semiótica teatral en el siglo XX, la crítica tradicional se había centrado en el análisis del texto escrito, utilizando para este fin las poéticas que establecían los rasgos y las características que las obras debían cumplir para ser consideradas como dramas. Asimismo, las investigaciones apegadas a la tradición defendían la concepción del teatro como género literario al que, en consecuencia, se le podían aplicar las mismas coordenadas teóricas empleadas en el caso de la lírica y la épica. Especialmente los estudios referentes al género dramático se sistematizaron con la aparición de *La Poética* de Aristóteles¹⁶, que fijó el modelo de aproximación crítica que se adoptaría en lo sucesivo para la descripción y análisis del teatro, aunque ello significó ignorar algunas de las particularidades y diferencias textuales propias del género dramático. Además, debido a que el filósofo griego se concentró únicamente en buscar los rasgos paradigmáticos del género mediante “un proceso de abstracción de los elementos de la obra, de sus partes cualitativas y cuantitativas y de sus relaciones”¹⁷, entonces se juzgó el texto dramático en función del efecto catártico que provocaba en los espectadores. En efecto, un punto medular en la poética aristotélica que determinó la posterior recepción y apreciación del arte dramático fue el capítulo cuarto, en el que el pensador trata el placer que produce la contemplación de una realidad deformada o grotesca y su inmediato efecto purificador en los espectadores, ya que, desde la perspectiva del pensador griego, al identificarse el receptor con los personajes en escena se logra así su curación.

Con el trascurso del tiempo a este esquema se le añadirán aspectos formativos, que Aristóteles desde su visión estética difícilmente hubiera sugerido, entre los que destacan la finalidad ética y educativa de los espectadores, sin duda impulsada por el surgimiento de las sociedades burguesas e ilustradas, que estimaron al teatro como foro de buenas costumbres y no sólo como espacio para el regocijo de los espectadores.¹⁸ En consecuencia,

¹⁶ José Checa Beltrán, “Los clásicos en las preceptivas dramáticas del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 13-21.

¹⁷ María del Carmen Bobes Naves, “Introducción a la teoría del teatro”, en *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/ Libros, 1997, p. 11.

¹⁸ Para mayores referencias sobre las diferentes *Poéticas* que se escribieron con este enfoque reformador véase el ensayo de Emilio Palacios Fernández, “Pervivencias del teatro barroco:

y tal como lo establecieron después las poéticas francesas, las obras dramáticas alcanzaban la aceptación de los críticos únicamente si satisfacían los requerimientos textuales fijados por los críticos, que podían sintetizarse en los siguientes procesos que condicionaban la creación dramática: el que “genera la obra literaria (mimesis); la relación entre el poeta y el historiador, o entre la verdad y la verosimilitud en el arte; las formas y las partes de la obra (partes cualitativas y cuantitativas en la tragedia); su finalidad intrínseca (catarsis); sus valores formales y de composición (ley de las tres unidades) y también sus valores éticos (finalidad social, didactismo)”¹⁹.

Como resultado de la difusión de estas posturas clasicistas que imponían una severa reglamentación al arte dramático, se suscitó la inevitable pugna entre teoría y creación dramática, que condujo a los dramaturgos a elegir entre dos posiciones marcadamente opuestas: la libre creación o la sumisión normativa. Sin duda, los reclamos más severos en contra de las ataduras conceptuales y las fórmulas preestablecidas en el ejercicio de la creación teatral fueron promovidos por los dramaturgos áureos españoles, entre los que destacan los de Lope de Vega, quien en su *Arte nuevo de hacer comedias* defendió la concepción del espectáculo teatral como medio para el regocijo popular y, asimismo, promovió la actitud creativa de los autores. Estas ideas tuvieron una amplia resonancia en el desarrollo del espectáculo teatral barroco y permitieron, como se sabe, el desarrollo de un teatro destinado a las masas.

Sin embargo, ya en el siglo XVIII, las posturas de los dramaturgos áureos finalmente declinaron ante los teóricos del drama, quienes nuevamente se concentraron en promover juicios de carácter valorativo respecto a las obras, tomando como referencia los cánones artísticos establecidos desde la poética de Aristóteles. Estos principios se impondrán con mayor rigor en el ejercicio de la creación teatral a partir de la publicación de la *Poética* de Boileau, quien desde el teatro clásico francés promovió y defendió la imposición estricta de las tres unidades, de las formas clásicas y, sobre todo, la racionalización de los asuntos a representar, ya que, en síntesis, el preceptista francés

recepción de Rojas de Zorrilla en el siglo XVIII”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (eds.), *Actas de las jornadas del teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro (Corral de Comedias, 10), 2000, pp. 349-378.

¹⁹ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., p. 17.

“intentó buscar la dignidad del arte dramático para justificar su existencia”²⁰. Los críticos ortodoxos censuraron la concepción del hecho dramático como espacio de entretenimiento, que a su vez producía sensaciones y comportamientos que estaban en contra del orden burgués de vida, por lo que se buscó utilizar el teatro como herramienta para el control ideológico.

Es así como las preceptivas y en general la crítica teatral tradicional promovieron la concepción del texto dramático como un discurso más destinado a la lectura, como si se tratara de una obra narrativa, por lo que las peculiaridades del mismo –nos referimos a la forma dialogada, los deícticos, las didascalías, las acotaciones, etc.– estaban ausentes de los estudios o bien se describían como componentes análogos a los procedimientos narrativos empleados en la épica. Sin embargo, los semiólogos modernos indican que estos elementos en el texto dramático cumplen la muy importante función de posibilitar la puesta en escena, que es, sin duda, una de las razones principales por la que se escribe una obra dramática. Asimismo, estos rasgos distintivos del teatro deben ser atendidos necesariamente por el dramaturgo en el ejercicio de la creación, pues determinan el éxito en la realización escénica, lo cual también pone de relieve su importancia para el estudioso del tema. Al desvalorar las peculiaridades del texto dramático los preceptistas privilegiaron, por lo tanto, una determinada lectura del mismo “[...] histórica, codificada, ideológicamente determinada”²¹, que desestimaba la realización escénica a favor del texto literario.

Es a partir del siglo XX que se origina un cambio importante en el enfoque metodológico aplicado a las investigaciones sobre el arte dramático, debido en gran medida al desarrollo de la semiótica y la influencia de los procedimientos estructuralistas empleados en el análisis literario. Los principios metodológicos que había formulado la semiótica generaron importantes estudios que describían y analizaban los diversos signos que interactúan en la vida social y, asimismo, trataban de explicar las leyes que los regían. La lingüística saussureana colocó las bases para el desarrollo de dicha disciplina, aunque cabe destacar que en su posterior desarrollo intervino de forma importante el lingüista

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ *Ibidem*, p. 14

americano Charles Sanders Peirce, quien además de los signos señala la importancia de incluir en los estudios el análisis de los símbolos, los íconos, etc.²²

La aplicación de los principios metodológicos elaborados por la semiótica en el análisis del texto dramático ocurre por primera vez en Checoslovaquia y en Praga, debido a que en esos países, señala María del Carmen Bobes, “convergen las dos corrientes del formalismo ruso y de la fenomenología de Husserl, que proyectan una intención inmediata al texto como producto objetivado, frente a lo que hacía la preceptiva que intentaba someter la obra a unas normas”²³. A partir de este momento comienzan a ser consideradas las diferencias que plantea el texto dramático frente a otros géneros poéticos.

En principio, la semiótica teatral juzgó pertinente devolverle al texto dramático su índole “bifacética”²⁴, que en otras palabras significa analizar tanto el texto literario –muy importante sin duda pero no suficiente para comprender la práctica escénica–, como el texto espectacular en forma de acotaciones o réplicas y que guía a los primeros intérpretes del texto, es decir el director y su compañía, en la meta final que persigue el texto dramático, que es la realización escénica. Asimismo, los estudios que adoptaron esta nueva perspectiva metodológica se enfocaron sobre todo en el proceso de actualización del texto a la representación. En consecuencia, los estudiosos del arte dramático comenzaron a darle un especial énfasis a los aspectos inherentes a la representación teatral; nos referimos a los

²² Sobre este tema cabe mencionar que Peirce no fue el primero en enfocarse en el estudio de los signos. Según los estudiosos del tema, dos siglos antes John Locke había reflexionado acerca de la necesidad de formar una ciencia de los signos y sus significaciones e inclusive es el primero en utilizar el término semiótica para designar esta nueva disciplina. Sin embargo, sus esfuerzos se concentraron básicamente en resucitar “el viejo término estoico, semiótica, que indicaba en un principio una de las tres ramas de la medicina, encargada del diagnóstico y pronóstico de las enfermedades [...] Los estoicos hicieron de ella una división básica de la filosofía, y su tradición se perpetuó a través de la Edad Media, de Leibniz y del empirismo inglés” (María Azucena Penas, “Aplicación de la tricotomía signica de Peirce a la comedia nacional”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds.), *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1996, p. 174). No obstante, hasta el siglo XX la semiología se postuló como una ciencia.

²³ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., p. 25.

²⁴ El término lo adoptamos de Fernando de Toro, para indicar que el texto dramático abarca dos aspectos importantes: “se estructura en el diálogo de los personajes, [...] este diálogo va destinado más que a ser leído a ser oído; segundo, este texto está impregnado de indicaciones escénicas, las cuales llamaremos didascalias. La didascalía no es sólo una indicación escénica, puesto que hay textos que carecen de éstas, sino todo elemento informante con respecto a la teatralidad del texto” (*op. cit.* p. 61).

recursos escenográficos empleados durante la puesta en escena: la escenografía, la música, la iluminación, etc., mismos que aparecen como objeto de análisis a la par del análisis temático del texto dramático.

A partir de la adopción de este nuevo enfoque metodológico, comenzó a definirse el hecho teatral como la convergencia de signos verbales y no verbales que posibilitan la realización escénica, ya que, como indica Tadeusz Kowzan, “en una representación teatral todo se convierte en signo [...] El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y de los generados por las exigencias de la actividad artística”.²⁵ En efecto, como sintetiza cabalmente el investigador, en la realización escénica del texto dramático los signos artificiales²⁶ resultan indispensables durante la representación para que pueda establecerse la comunicación entre los personajes y los espectadores, puesto que reflejan la realidad en la que se desenvuelven los actores y, asimismo, guían a los espectadores en su interpretación de los hechos que presencian.

Al concebir la obra literaria como un hecho semiológico, los investigadores concluyeron que en todo estudio sobre teatro deben distinguirse dos planos fundamentales: el textual, que abarca los diálogos y las acotaciones, y el escénico, en donde convergen personajes y decorados, con lo cual se puede establecer lo que Jansen denomina “la forma teórica de la obra dramática”, es decir “la organización que unifica, en un todo coherente, los elementos contenidos en el texto”.²⁷ Del mismo modo se hace la distinción entre texto dramático, definido como “el conjunto estructurado de los elementos con que cuenta y que debe utilizar el autor dramático y por los cuales el lector reconoce tales textos como

²⁵ Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro”, en *Teoría del teatro*, *op. cit.*, p. 127.

²⁶ De acuerdo con Tadeusz Kowzan, los signos artificiales “son creados por el hombre o por el animal voluntariamente, para señalar algo, para comunicarse con alguien” (*Ibidem*, p. 130). Respecto a su función en el teatro indica Anne Ubersfeld que el signo tiene una doble función: “es a la vez indicio e icono (a veces también símbolo); icono, por ser el teatro, en cierta medida, una producción-reproducción de las acciones humanas; indicio, puesto que todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido” (*Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 22).

²⁷ La terminología al respecto varía notablemente entre los estudiosos del tema. Por ello, adoptaremos en lo sucesivo las categorías que emplea Steen Jansen por parecernos más adecuadas a nuestro análisis (*Vid.* “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, en *Teoría del teatro*, *op. cit.*, p. 180).

dramáticos”²⁸ y la obra dramática, es decir “el conjunto estructurado de recursos que sirven para dar unidad a los elementos de la forma teórica del texto dramático para formar un todo coherente”²⁹ y de esta manera permitir la creación en escena de los distintos espacios teatrales.

Por otro parte, los estudios sobre el hecho dramático que parten de un punto de vista semiológico se mueven en torno a tres líneas fundamentales³⁰. La primera sería la consideración del texto dramático no ya como un fenómeno estrictamente literario, sino como un componente verbal que se ha descrito y dispuesto en función de la representación. La segunda indica que al asumir como materia de estudio la representación teatral, entonces deben analizarse todos los signos que se producen en el escenario, es decir “los signos teatrales simultáneos, de procedencia heterogénea (palabra, gesto, música, sonido, pintura, vestuario, mímica, etc.), que además se ofrecen en el espectáculo durante un tiempo irreversible y efímero”.³¹ La tercera y última línea asume que “la recepción de la obra artística determina la estética de una determinada obra”³², lo que significa que al ser el teatro un hecho social, el dramaturgo, en consecuencia, debe considerar –o no si su intención es innovar– los gustos de los espectadores de una determinada época.

Respecto a la primera línea de investigación se ha manifestado que, a diferencia del autor narrativo, desde la concepción de su obra el dramaturgo debe considerar que ésta se destinará a la representación, aspecto que lo condiciona necesariamente en la elección de los temas y en la forma en que desarrollará en escena la trama. Inclusive, el lenguaje en el texto dramático requiere de otra disposición al empleado en la narración, pues debe crear sus propias condiciones de enunciación, debido a que en el teatro la comunicación se entabla con un receptor múltiple en un momento específico, como indica Fernando de Toro:

[...] escenificar en el teatro no es escenificar la lengua, un acto de lenguaje en situación. Es precisamente el marco o enunciamiento escénico lo que determina el funcionamiento del discurso teatral. En el texto dramático hay una situación de enunciación parcial donde los personajes dialogan y a donde a veces se precisa el

²⁸ *Ibidem*, p. 171

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Respecto a estas categorizaciones véase A. Tordera Sáez, “La semiología del teatro”, *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, XXXIII, 1988.

³¹ María Azucena Penas Ibáñez, art. cit., p. 173.

³² *Loc. cit.*

contexto por medio de las didascalias [...] la situación de enunciación del texto dramático sólo provee una matriz potencialmente escenificable, cuyas condiciones de ejercicio son producidas por el texto espectacular.³³

En efecto, y tal como Aristóteles puntualizaba desde su poética, un hecho distintivo de la “dramática” es el desarrollo de una contemporaneidad, es decir que se lleva a cabo en el presente. En el marco de la semiótica contemporánea, Kowzan señala que, en efecto, el teatro se define como la obra de arte cuyo proceso de comunicación se actúa en el espacio y en el tiempo³⁴. Pero para que dicho fin se lleve a cabo es necesario que se incluyan en el texto dramático procedimientos de significación espacio-temporal, es decir los deícticos y anáforas que permiten la contextualización del discurso teatral durante la representación. Por ello indica Enrica Cancellieri que “las funciones lingüísticas y semióticas en la obra dramática derivan de la articulación deíctica del enunciado hacia su contexto”³⁵, lo que significa que estos elementos lingüísticos –pronombre y adjetivos demostrativos; pronombres personales; adverbios de lugar y tiempo; tiempo y modos de los verbos, etc.– tienen la importante función de posibilitar en el texto dramático la construcción de un marco de enunciación adecuado que permita a los espectadores comprender lo sucedido en escena.

La segunda línea de investigación, que se ocupa de la descripción de los signos no verbales, plantea que todo análisis de una obra dramática que pretenda ser totalizador debe considerar necesariamente las acotaciones, puesto que el texto dramático en forma de diálogo “no consigue la unidad y coherencia del texto, es decir, por sí sólo no constituye un texto único y cerrado, pues ofrece ‘blancos’ e incoherencias que sólo pueden llenarse con las acotaciones...”³⁶. Así los diálogos en el texto dramático se vinculan estrechamente con las acotaciones, en el sentido de que los personajes anuncian situaciones o describen espacios que posteriormente el dramaturgo precisará en las acotaciones. Estas indicaciones

³³ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ Véase Tadeusz Kowzan, art. cit., p. 18.

³⁵ Enrica Cancellieri, “Espacio y tiempo en el teatro clásico de Calderón”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gemma Gómez (eds.), *Actas de las II jornadas del teatro clásico de Toledo*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro (Corral de comedias, 17), 2005, p. 18.

³⁶ María del Carmen Bobes Naves, art. cit., p. 20.

escénicas, también denominadas “matrices de representatividad o teatralidad”³⁷, permiten crear las condiciones de enunciación afines a la trama, además de que relacionan el texto dramático con la representación. Por supuesto, el número de acotaciones varía de un dramaturgo a otro, lo cual obedece en gran medida a la estética de la época a la que pertenece el creador. No obstante, su carácter variable permite establecer rasgos propios de una determinada dramaturgia, pues describe las características escenográficas empleadas en una época concreta; la importancia que se le daba a la técnica de actuación, el vestuario, la música, etc.

Asimismo, las acotaciones son referidas en principio a los encargados de adaptar el texto dramático a la representación, quienes, a partir de las mismas, elaboran signos artificiales que sirven como marco referencial donde adquieren coherencia y sentido los signos lingüísticos. Lo anterior indica que las acotaciones no son, como antes se creía, algo externo a la obra dramática, ya que se añaden por la exigencia misma de los diálogos y son señalamientos imprescindibles para llevar a cabo la principal tarea del texto dramático que es la representación.

Finalmente, la tercera línea de investigación, que se ocupa del factor de la recepción en la elaboración del texto dramático, recalca que además del público, el texto dramático tiene un receptor e intérprete intermedio, que a su vez interviene en la manera como se presentará la trama en escena. A partir de entonces se considera que labor del director teatral y, en consecuencia, la actividad de los actores, tramoyistas, iluminadores y, en suma, las personas que participan en la realización escénica, no consiste únicamente en la traducción del texto dramático, sino que, por el contrario todos ellos asumen un rol activo como intérpretes y formadores de la escena teatral. En suma, el director adapta el texto dramático de conformidad con las circunstancias históricas y culturales en que éste será presentado y, más importante aún, lo adecua a las expectativas estéticas del público al que se destinará la representación teatral. Además, la adaptación que hace el director de la obra dramática está determinada por su “horizonte de expectativas” literario y social, que a su vez condiciona su interpretación. Por ello, afirma Fernando de Toro que “el autor y director son productores de textos: uno del texto dramático (TD) y otro del texto espectacular virtual (TEV) y texto espectacular (TE). La recepción de este TE por parte de los espectadores es

³⁷ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 64.

mediada por el Contexto Social (CS) que determina e influencia la concretización”.³⁸ En otras palabras, el director tiene en cuenta el contexto literario y lo que los investigadores llaman el horizonte de expectativas siempre cambiante, es decir las preferencias estéticas que varían de una época a otra.

De acuerdo con lo anterior, los argumentos de la crítica tradicional y, en particular de los preceptistas sobre la existencia de una equivalencia semántica entre texto literario y representación, parecen poco certeras y se tambalean con sólo referir la labor del director. Al ser el teatro una práctica social no es posible asumir una relación texto–lector y, por lo tanto, analizar la ejecución teatral a partir de esta dinámica comunicativa, pues existe la muy importante mediación del director y de los diversos participantes en la realización escénica que, como antes referimos, actúan como intérpretes, que, por ende, en la representación proporcionan su personal lectura del texto dramático.

Las ideas preeliminares son, a grandes rasgos, los principios metodológicos que la semiótica teatral propone para el análisis del hecho dramático. Nos parece adecuado aplicarlos a las tres comedias de Eusebio Vela debido a que sus obras fueron creadas con la única intención de producir un espectáculo visualmente atractivo, como comprobaremos en la presente investigación. Para este fin será fundamental analizar también las acotaciones que el dramaturgo incluye en sus comedias, ya que éstas prueban que aquél tenía como interés fundamental la representación, que le generaría importantes ganancias.

Para demostrar entonces que la experiencia de Vela como asentista influyó considerablemente en el tratamiento de sus temas y que factores determinantes en la creación de sus tres comedias fueron lo social y lo económico, recurriremos a la semiótica teatral, ya que, como antes mencionamos, dicha metodología nos permite, más allá de un análisis temático y estilístico, aproximarnos a la posible puesta en escena de las comedias y con ello englobar en esta investigación dos aspectos inseparables del mensaje teatral: el texto literario en forma de diálogo y el texto espectacular contenido en las indicaciones escénicas, al igual que la relación entre el texto y la representación.

Finalmente, el análisis del texto espectacular de las tres comedias nos permitirá establecer cuáles eran los espacios escénicos que gustaban en el escenario novohispano del

³⁸ *Ibidem*, p. 139. Según el teórico la concretización es el proceso de comprensión de un texto, determinada por el contexto social en el que se inscribe la representación teatral.

dieciocho, al menos por lo que respecta a los teatros comerciales o espacios teatrales públicos, así como los códigos que enmarcan la producción de las comedias Vela y los dramaturgos de su época. Según Anne Ubersfeld estos códigos repercuten en gran medida en la elaboración de las obras y se resumen en los siguientes: “código lingüístico + códigos preceptivos (visual-auditivo) + código sociocultural (‘decoro’, ‘verosimilitud’, ‘psicología’, etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc.)”³⁹, fórmula que codifica la representación en un momento dado de la historia y que permiten que el mensaje teatral pueda ser descodificado por los receptores durante la representación.

³⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 20.

IV. EL ESPECTÁCULO TEATRAL EN LA NUEVA ESPAÑA

1. Antecedentes: La representación barroca en los teatros comerciales de la península

1.1 Espacios teatrales: Corrales y Coliseos

Durante el siglo XVII el teatro experimentó importantes innovaciones que obedecen, sobre todo, a la aparición de espacios fijos destinados de forma exclusiva a la representación teatral, que influyó, asimismo, en el desarrollo del arte dramático y las convenciones escénicas barrocas. Entre estos espacios destacan, por su importancia, los corrales, que precedieron a la edificación de los Coliseos y a partir de los cuales se consolidó el éxito del teatro como sociedad secularizada.

La aparición de los primeros corrales improvisados en los patios de casas particulares marcó una notable diferencia respecto al espectáculo que se representaba en los carros o en los tablados callejeros en tiempos de Lope de Rueda. A principios del siglo XVI la organización espacial de un corral típico era la siguiente: “el amplio escenario se extendía de uno a otro lado del patio. Las habitaciones y ventanas de las casas circundantes servían de balcones que disfrutaban los espectadores privilegiados. La administración arrendaba las habitaciones, o bien los propietarios pagaban una cuota anual por el uso exclusivo de estos balcones con asistentes”⁴⁰. Con el establecimiento de estos corrales, primero en las grandes ciudades como Madrid y Sevilla, el espectáculo teatral se convirtió en parte importante de la vida cotidiana, pues los asistentes encontraban ahí el regocijo y la convivencia social que les permitía olvidar, aunque momentáneamente, su rutina cotidiana. Por lo tanto, José María Diez Borque recalca: “No podemos encerrar la obra de nuestros dramaturgos en castillos de cristal de reverente respecto, porque muy otra era la realidad, viva, bullente, de la representación teatral en el siglo XVII. El corral se iba no sólo a oír versos de Lope o Calderón, sino a galantear, a ver a los demás como espectáculo, a cumplir con el rito social.”⁴¹

⁴⁰ K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, trad. de Carlos Villegas, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 54), 1980, p. 107.

⁴¹ José María Diez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 9), 1988, p. 27.

Sin embargo, la disposición espacial de estos primeros corrales no era del todo favorable para llevar a cabo la puesta en escena. Lo anterior quedaba de manifiesto, sobre todo, en la temporada de lluvias, que obligaba a los dramaturgos a suspender las funciones, ya que los corrales se hallaban al aire libre. Por supuesto, la suspensión del espectáculo causaba graves repercusiones en la economía teatral. Para los estudiosos del tema, esta circunstancia obligó al actor italiano Ganassa a emprender la reconstrucción en 1574 del corral de la Pacheca en Madrid, para añadir “un techo sobre el escenario y los asientos de los espectadores y un toldo en el lugar destinado a los villanos”⁴².

Ya en el siglo XVII se asiste a la progresiva mejoría de estos espacios teatrales. Sabido es que el éxito de las comedias de Lope de Vega coincide precisamente con la etapa de desarrollo y maduración de estos lugares destinados para la representación, para culminar finalmente con la diferenciación entre dos tipos de teatro: el de los corrales y el del Coliseo, acerca de los cuales precisa Diez Borque:

El primero sería el de la Cruz, Príncipe, los de Valladolid y Sevilla, etc.; es decir, los de finales del siglo XVI y que tienen mayor auge durante el siglo XVII. Pero ante la enorme importancia del hecho teatral se desarrollan nuevos teatros fijos como el de Olivera en Valencia, los del Coliseo y Montería en Sevilla, que representaban un intento de ‘modernización’ [...], según Shergold, pues facilitan mayor comodidad para público y actores.⁴³

En efecto, como indica el investigador, el Coliseo representa frente al corral el perfeccionamiento en la infraestructura teatral. En estos lugares existe ya una compleja organización administrativa, como el pago del arrendamiento del lugar, la distribución de las ganancias con las instituciones de beneficencia de las que dependía el teatro, la disposición de los precios de entrada, la programación de espectáculos y comedias, la expedición de los contratos a los actores, pagos de utilería, programación de la cartelera y, en resumen, una compleja organización administrativa que convierte al hecho teatral en un fenómeno comercial.

En cuanto a las representaciones, en principio se dispuso que éstas se llevaran a cabo por las tardes, los martes, jueves y días festivos, pero debido a su popularidad finalmente se estableció que se efectuaran diariamente. En ocasiones, las funciones debían

⁴² K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.*, p. 109.

⁴³ José María Diez Borque, *op. cit.*, p. 19.

interrumpirse por enfermedad o fallecimiento de algún miembro de la familia real, lo cual provocaba, igual que la situación descrita arriba, graves repercusiones en la economía teatral. Sin embargo, los teatros comerciales podían mejorar la situación de sus finanzas durante las numerosas fiestas seculares y religiosas, que permitían una mayor afluencia de espectadores y la programación de funciones extraordinarias.

Debido a que la principal fuente de ingresos del teatro provenía de la taquilla era de vital importancia renovar periódicamente la cartelera con el fin de satisfacer las expectativas del público español, sin olvidar, por supuesto, la programación de los autores en boga. Los dramaturgos, por su parte, debían adecuarse a las exigencias de su público y explotar la fórmula teatral que Lope de Vega había utilizado de manera magistral⁴⁴. Esto señala que el hecho teatral, a partir del siglo XVII, es concebido como un producto de consumo, que como tal debía ajustarse a un proceso de oferta y demanda.

Conforme el teatro adquiere una importancia central en la vida social española, las autoridades juzgaron de vital importancia establecer una reglamentación que velara por las buenas costumbres y que, asimismo, permitiera el funcionamiento ordenado de estos espacios. Por ello se crean *Los Reglamentos de teatros* que designan, entre otras cosas, a un *Protector*, es decir un miembro del Consejo de Castilla que era el encargado de censurar las comedias, autorizar las representaciones, controlar la administración del teatro, nombrar alguaciles –quienes evitaban a su vez que se llevaran a cabo disturbios que entorpecieran la

⁴⁴ Como señalan los estudiosos del tema, la fórmula teatral de Lope, expuesta en su *arte nuevo de hacer comedias*, consistió en buscar un acercamiento a la realidad a través de la expresión artística. La práctica teatral debía operar como espejo de la vida cotidiana, y como tal reflejar al mismo tiempo lo cómico y lo grave; lo humilde y lo excelso. Esta necesidad de acercamiento a la realidad lo llevó a quebrantar la unidad de tiempo recomendada por Aristóteles, ya que a su juicio “no es necesario que ocurra todo en el marco de un día” (Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2006, p. 49), no así la unidad de acción. Asimismo defendió la idea verosimilitud, es decir el impulso vital que contrastaba con la tendencia a la imitación de lo clásico. En su *Arte nuevo* aboga también por “la libertad total del tema; recomienda la mezcla de personajes de diversos ámbitos...” (*loc. cit.*), por lo que aparece como nuevo género la tragicomedia. Expone que la acción dramática “debe plantear un caso, una conexión o complicación y un desenlace gradual con intriga” (*Ibidem*, p. 50) y que los personajes deben expresarse de acuerdo con su posición social, así como evitar anacronismos en su vestuario y en la escenografía. Finalmente aconseja dividir la obra en tres jornadas.

representación o que se entrara sin pagar–, aprobar las rentas del espacio a las compañías, etc.⁴⁵

Por supuesto, la censura ejercida sobre el contenido de las obras a representar repercutía en gran medida en el proceso creativo de los dramaturgos áureos, quienes debían adecuarse a un esquema de valores predeterminados por las autoridades. Las limitaciones eran claras: las alusiones satíricas a los gobernantes o la interpretación de los preceptos religiosos fuera de los márgenes impuestos causaba la inmediata censura de los textos dramáticos. Así, no es de extrañar que la comedia de Eusebio Vela, *La pérdida de España*, haya sido censurada en pleno siglo XVIII, ya que, como más adelante explicaremos, desfavorece y degrada en muchos sentidos la imagen de un gobernante español.

1.2 Características escenográficas del teatro barroco

A) *La puesta en escena en los corrales*

En lo concerniente a la escenografía empleada en los corrales es característica la austeridad en los elementos decorativos, por lo que la representación debía apoyarse considerablemente en el discurso poético. De acuerdo con las investigaciones realizadas sobre la puesta en escena del teatro barroco⁴⁶ se sabe que en el tablado de los corrales

⁴⁵ Existe numerosas investigaciones respecto a estos *Reglamentos teatrales* y, particularmente, sobre la organización administrativa del teatro. Al lector interesado en abordar estos aspectos de la vida teatral son de gran utilidad los textos de José María Diez Borque: *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991 y *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Madrid, Ministerio de Cultura (Cuadernos de Teatro Clásico, 10), 1998.

⁴⁶ Cfr. John E. Varey: *Cosmovisión y escenografía, el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987; “*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C, 1983, pp. 165-183; “*El castigo sin venganza* en las tablas de los corrales de comedias”, en R. Doménech (ed.), “*El castigo sin venganza*” y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 225-239. También son importantes las investigaciones de José María Ruano de la Haza al respecto: “Espectáculo teatral. Siglos de Oro”, en A. Amorós y José María Diez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 17-68; *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000; *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994; “Espacios teatrales y puesta en escena”, en José María Diez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 349-373. Respecto a los decorados y adornos en escena, en este artículo el investigador recalca que éstos “[...] podían

existían tres niveles que correspondían respectivamente al vestuario y a dos corredores, cubiertos a su tiempo con cortinas y que en el momento en que así lo requería la trama, estos espacios descubrían diversos objetos escénicos, decorados o personajes, para provocar el asombro de los espectadores. Sin embargo, al ser estos ornamentos meramente simbólicos era necesario que los mismos personajes determinaran las características del espacio escénico. Por ello, indica Aurelio Gonzáles que “el teatro español del Siglo de Oro tiende, en el caso de los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra (por la ausencia voluntaria de muchos elementos escenográficos)...”⁴⁷ En efecto, las referencias verbales que los personajes hacían del espacio, por convención, orientaban la interpretación de los signos presentados en el tablado.

Debido a la austeridad de la escenografía empleada en estos espacios de representación se buscaron otras vías para captar al mayor número de espectadores posible. Por ello, además de las comedias, se llevaban a cabo otros eventos que hacían más atractiva la asistencia a estos espacios. Loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas, sainetes, junto con la música, el baile y, por supuesto, las comedias, formaban el espectáculo totalizador del barroco, que satisfacía las expectativas del disímil público español. En consecuencia, la representación teatral en estos espacios parece tener un significado mucho más amplio que incluye, además de las obras dramáticas –sin duda de una importancia central–, distintos espectáculos que constituían el elemento lúdico de la representación teatral. Lo anterior obedecía, según José María Diez, a que en el espectador del teatro barroco existía “una especie de *horror vacui* que le lleva a buscar y a exigir un espectáculo totalizador, compuesto de perspectivas distintas”⁴⁸. Por ello, los denominados géneros menores gozaban de gran popularidad y, sin duda, tenían una importancia medular para lograr el éxito y la asistencia masiva del público a la fiesta teatral barroca.

aparecer y de hecho aparecían en cualquiera de los nueve espacios en que estaba dividida la fachada del edificio del vestuario” (p. 352).

⁴⁷ Aurelio González, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *Coloquio: 400 años de Calderón*, México, UNAM, 2001, p. 98.

⁴⁸ José María Diez Borque, *op. cit.*, p. 38.

B) La representación teatral en la corte:

Asimismo, durante el siglo XVII el teatro cortesano alcanza su especialización y máximo esplendor, aunque también en esta época las diferencias escenográficas entre este espacio teatral y los corrales españoles se acentúa considerablemente hasta provocar, en definitiva, lo que Othón Arroniz denomina el “divorcio entre el teatro cortesano y el teatro popular”.⁴⁹ La diferencia entre ambos espacios estriba, primero, en el ámbito de la recepción: espectáculo de masas frente al espectáculo destinado a la nobleza, y, segundo, a la entrada de la escenografía italiana de moda al teatro palaciego, que introdujo nuevas técnicas –hasta entonces desconocidas en España– a la escena cortesana, marcando así una diferencia considerable respecto a la ornamentación empleada en otros espacios teatrales.

Sin duda, el arribo del ingeniero italiano Cosme Lotti a la corte de Felipe IV contribuyó significativamente a la sofisticación de la escena cortesana. Entre los cambios fundamentales que introdujo el ingeniero destacan “la del telón de boca, y otra, realmente espectacular, que consistía en imitar sobre el tablado, con no sabemos qué recursos, el movimiento del mar, y el brillo de la luz sobre las olas.”⁵⁰ Asimismo, entre estas innovaciones resalta la colocación de un techo sobre el patio descubierto, el decorado en perspectiva “logrado por medio de bastidores escalonados sobre el escenario”⁵¹ y la iluminación, que permitía crear diversos juegos de luz y sombra que asombraban en gran medida a los espectadores. Por lo tanto, la escena teatral se ha transformado notablemente para posibilitar la creación de atmósferas fantásticas propias de la comedia mitológica.

Acontecimiento de gran relevancia en el perfeccionamiento del teatro palaciego fue la edificación de un Coliseo en el Palacio del Buen Retiro que era “el teatro más avanzado, en cuanto a técnica se refiere, entre los varios sitios consagrados al espectáculo en la época de Felipe IV”.⁵² Las comedias mitológicas que Calderón escribió después de 1640 fueron elaboradas para ser representadas en este espacio teatral, cuyas principales características eran las siguientes:

⁴⁹ Othón Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (Estudios y Ensayos, 260), 1977, p. 207.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 210.

⁵¹ *Ibidem*, p. 212.

⁵² *Ibidem*, p. 213.

[...] tenía un amplio escenario con embocadura y luneta para la orquesta, sobre cuyo tablado había once pares de líneas paralelas que convergían, disminuyendo proporcionalmente, hacia el fondo [...]. Al contrario de los espacios escénicos de los teatros comerciales y los tablados de los autos, el del Coliseo podía, pues, utilizar decorados en perspectiva⁵³.

Las comedias mitológicas de Calderón demuestran que, en efecto, existía ya una clara diferencia entre las disposiciones escenográficas empleadas en el teatro cortesano y el teatro popular. Los dibujos que se conservan de la representación palaciega de *La fiera, el rayo y la piedra*⁵⁴ demuestran que en los teatros de corte se produce un espectáculo más sofisticado que exige la recreación en escena de un mundo irreal y fantástico, con la ayuda de las tramoyas, la pintura, los bastidores en perspectiva, la iluminación, etc. Mientras tanto, en los corrales se mantenían aún “la comedia desnuda de apariencias fundiéndose a plena luz del día como las antorchas de cera sobre los tablados inhóspitos, en crudo convencionalismo que no molestaba sino a los viajeros ultrapirenaicos”.⁵⁵

2. La emergencia del teatro como empresa secularizada en la Nueva España

2.1 Primeros espacios de representación teatral

Durante el siglo XVII ocurre en la Nueva España un importante desarrollo demográfico y económico que permite el desenvolvimiento cultural, junto con la edificación de teatros de gran importancia, que transportaban la moda peninsular a la escena teatral novohispana. En este periodo, las colonias recibían casi de inmediato las innovaciones literarias de la Metrópoli, por lo que el estilo barroco pronto se impuso en el teatro con la figura abrumadora de Lope de Vega. Asimismo, desde 1605 fueron importadas las comedias de los dramaturgos españoles para ser distribuidas en la Nueva España, en donde gozaron de un éxito inmediato⁵⁶.

⁵³ José María Ruano de la Haza, art. cit., p. 362.

⁵⁴ Para mayores referencias sobre las características escenográficas de esta comedia, véase el minucioso artículo de Aurora Egido, “*La fiera, el rayo y la piedra*. Su puesta en escena según la edición de 1664”, en Aurora Egido (ed.) *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberg, 1995.

⁵⁵ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁶ Cf. Concha María Ventura Crespo, art. cit., p. 257.

El impacto de la dramaturgia española es tan notorio en este periodo que, inclusive, los modos de vestir y de hablar de las comedias, primero de la escuela de Lope y luego de la de Calderón, influyen notablemente en las costumbres de los espectadores novohispanos. Tal era el impacto de la Metrópoli que incluso la conducción de la labor teatral en la Nueva España, junto con la creación, la puesta en escena y la actuación, la efectuaban los españoles, quedando así los criollos rezagados de la escena teatral novohispana.

En lo que respecta a los espacios de representación en las colonias, durante el siglo XVII la práctica teatral se efectuaba en numerosos sitios que prácticamente eran los mismos que se destinaban para dicho fin en la Metrópoli, entre los que destacaban el Palacio Virreinal, colegios, casas familiares, hospitales, corrales –y después coliseos–, calles, plazas, carros, etc. En dichos espacios se desarrolló, como indica Germán Viveros, una dramaturgia propia, por lo que se puede observar en la Nueva España distintas modalidades: “teatro catequístico o evangelizador, de colegio y conventual, de coliseo, callejero, infantil y la llamada comedia o ‘máquina’ de muñecos”.⁵⁷ La dramaturgia se concebía a partir de las expectativas del público, por lo que difería notablemente el tipo de obras que se representaban en cada uno de estos espacios.

Los corrales españoles que albergaron exitosamente el espectáculo teatral durante los Siglos de Oro tuvieron, por supuesto, sus réplicas en las colonias. En los inicios del teatro en la Nueva España, el público contaba desde finales del XVI con espacios escénicos que, aunque no eran teatros en forma como los Coliseos cumplían la misma función. Entre estos primeros sitios destacaban las casas de comedias, que eran rudimentarias edificaciones de madera cubiertas con un frágil techo. Otros espacios de representación en este periodo eran también las calles, las plazas, iglesias y santuarios. Desde 1597, en la Nueva España se edificaron teatros a cielo abierto que por sus características arquitectónicas debían limitar sus representaciones a ciertas estaciones del año. Entre éstos destacan el corral de Francisco de León que llega a la Nueva España en 1578 y los corrales de Cristóbal Pérez, de quien se decía era “dueño [...] de las dos casas donde se representan las comedias de esta ciudad”⁵⁸.

⁵⁷ Germán Viveros, art. cit., p. 146.

⁵⁸ Concha María Ventura Crespo, art. cit., p. 251.

Después de estos improvisados escenarios se decide adecuar los patios de los hospitales para convertirlos en tablados. En la ciudad de México fue el claustro del Hospital Real de los Naturales el lugar destinado para este fin, el cual mantuvo resguardado el espectáculo teatral durante largos años, incluso hasta ya entrado el siglo XVIII. Tal como ocurría en la Metrópoli, se destinaba una parte de las ganancias al mantenimiento de estas instituciones, por lo que, además del regocijo de los espectadores, el teatro tenía una finalidad asistencial. No obstante, su infraestructura era aún elemental, pues poseía sólo dos pisos con palcos y una cazuela destinada para el público de escasos recursos.

En consecuencia, durante el siglo XVII el patio de comedias del Hospital Real de Naturales sufre modificaciones importantes, pues debía ajustarse a los modelos provenientes de los corrales erigidos en Madrid. Por esta razón, y, por supuesto, para mayor comodidad de los espectadores, se realizan las siguientes transformaciones que anuncian ya el paso del corral al Coliseo: “mejora la estructura de los aposentos, [...] se introduce el uso de celosías (común en España) y [...] el tercer piso se mantiene reservado para la cazuela; además asistimos a la transformación del escenario ya separado de la luneta por el arco de boca.”⁵⁹

2.2 La administración de los teatros comerciales

En el apartado anterior se expuso que el corral sufrió en la Metrópoli un complejo proceso de especialización en lo que se refiere a sus funciones. El corral novohispano siguió los pasos de su antecedente peninsular, por lo que las representaciones que en un principio se llevaban a cabo los jueves y domingos en un horario de dos a cinco de la tarde se convirtieron en funciones diarias, por la demanda del espectáculo. Asimismo, el corral novohispano, como el peninsular, era un espacio destinado al entretenimiento y ocio de las masas. Incluso, la gente en las diferentes localidades comía y bebía durante la puesta en escena, dificultando considerablemente la labor de los actores. Pese a estos inconvenientes, el teatro continuaba su desarrollo material y administrativo.

Debido a que el teatro del Hospital Real de Naturales era de madera sufrió numerosas vicisitudes, como repentinos incendios que lo deterioraron notablemente. Por ello, hacia 1634 se emprendió su reconstrucción bajo la dirección de don Luis de

⁵⁹ Giovanna Recchia, *op. cit.*, p. 55.

Villalobos, quien recibió un importante apoyo económico para tal propósito. Sin embargo, Othón Arroniz indica que en su reconstrucción no se siguió el modelo tradicional del corral castellano. El proyecto era más ambicioso, ya que las autoridades virreinales estaban convencidas de las numerosas ventajas que se podían obtener de la buena planeación y dirección de este espacio, como asevera el investigador:

El plan de la obra corresponde a un teatro de importancia. Cincuenta aposentos, cuatro escaleras de caja y caracol, cincuenta puertas, etc. [...] Los aposentos son, como los palcos hoy, lugares de elección para una minoría rica. La ampliación considerable de estas localidades nos muestra la evolución producida en unos años en el teatro del siglo XVII: un espectáculo más rico y diverso, vecino, cuando no hermano, del teatro que se realiza en los palacios.⁶⁰

Más adelante Arróniz menciona que el sevillano Don Luis de Berrio, “presidente de la Sala de Crimen en México”, aconsejó que se cubriera todo el patio del Hospital Real, aunque se cuidó no obstaculizar el paso de la luz que entraba a los cuartos de los enfermos.

2.3 Compañías de teatro

Generalmente las compañías teatrales que actuaron en la Nueva España estaban formadas por actores españoles y sólo en limitados casos se contrataban comediantes novohispanos con talento y buena voz para la representación. Tal como sucedía en España, los actores debían firmar un contrato que los obligaba a cumplir con distintas tareas, entre las que destacaban “cantar, bailar, tañer y apuntar y acudir a todos los ensayos a que fueren llamados”⁶¹ y, la más importante, obedecer a todas las disposiciones del director de comedias.

Entre las compañías que se incorporaron a la vida teatral novohispana destacan la de Gonzalo de Riancho, que actuó desde finales del siglo XVI y la de Alonso Velásquez y Juan Corral, ya en el XVII, quienes además se asociaron en 1603 con Cristóbal Pérez, dueño de los dos corrales que estaban abiertos en México. Con el paso del tiempo el número de compañías aumentó a doce, lo cual demuestra que el espectáculo teatral en esta época emprende un proceso de secularización que será determinante en el siglo XVIII.

Las compañías teatrales eran dirigidas y organizadas por un asentista, que siempre o por lo general se había desempeñado como director y actor, como en el caso de Eusebio Vela.

⁶⁰ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 146.

⁶¹ Concha María Ventura Crespo, art. cit., p. 252.

Debido a que el Coliseo desde su nacimiento en el XVII se constituyó como empresa estrictamente comercial, el asentista programaba obras atractivas que garantizaran el éxito de la temporada en todos los sectores del público. Además, como indica Germán Viveros, “no sólo debía ofrecer un mínimo de cuatro comedias semanales, sino que también, entre ellas, tenía la obligación de incluir bailes los jueves o algún día de fiestas”⁶².

Así como en la edificación de los espacios teatrales se aplicaron los modelos provenientes de la Península, en la práctica teatral también se trasladó e imitó la dramaturgia española. Por lo tanto, la producción dramática novohispana se puede englobar en dos grandes apartados: obras de tema religioso y de tema profano. En general, los repertorios teatrales estaban constituidos por obras de dramaturgos españoles, en los que siempre destacaban las comedias de Calderón de la Barca, que aún en pleno siglo XVIII seguían representándose con gran éxito⁶³. La extensa producción dramática proveniente de la Península se sintetizaba con el término de “comedia” y abundaban las comedias de enredo –o también llamadas de capa y espada–. Todo lo anterior indica que no existieron diferencias notorias entre la dramaturgia española y la novohispana, y aunque después de la Conquista se elaboraron comedias que se centraron en este hecho histórico, éstas eran elaboradas con un claro objetivo de propaganda oficial⁶⁴.

3. El teatro novohispano dieciochesco

3.1 La emergencia del neoclasicismo en España

Al iniciar el siglo XVIII, España presentaba un panorama desalentador en lo concerniente a la vida intelectual. La decadencia política y económica, que paradójicamente había enriquecido la literatura española con la emergencia de grandes autores y obras en el siglo

⁶² Germán Viveros, *Talía Novohispana*, *op. cit.*, p. 14.

⁶³ Al respecto indica Germán Viveros: “Téngase en cuenta [...] que había autores peninsulares que eran de particular predilección de las autoridades virreinales; entre ellos y en primerísimo lugar se hallaba Pedro Calderón de la Barca, de quien el Archivo del Coliseo, en septiembre de 1786, tenía disponibles para su representación 62 comedias, además de otras 202 ‘impresas y reconocidas’, de varios autores españoles, sin contar 160 sainetes y 80 entremeses” (*Ibidem*, p. 39).

⁶⁴ Tal es el caso de las siguientes comedias: *Apostolado en indias* de Vela sobre la que volveremos más adelante, *Hernán Cortés en Cholula* de Fermín del Rey y *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez* de José de Cañizares.

anterior, se había agudizado notablemente, provocando un lento ascenso cultural. Mientras tanto, la Ilustración había logrado erradicar en Europa el viejo espíritu teológico a favor de una nueva cosmogonía basada en la razón y en la experiencia. En Francia el nuevo movimiento intelectual rescataba la individualidad del ser humano, la libertad de elección y la creencia en el progreso ilimitado por medio del trabajo. Mientras tanto, en España, este espíritu racionalista se manifestaría hasta mediados del siglo.

Sin embargo, la Metrópoli no podía mantenerse aislada por mucho tiempo de la dinámica del mundo europeo. Si el siglo XVIII se caracterizó por ser una época de monarcas absolutistas que intentaban ser poderosos por todos los medios posibles y luchar contra las instituciones que les restaban influencia –como la Iglesia–, del mismo modo, y con el cambio de dinastía, se reformaría en España la dirección del gobierno⁶⁵.

Es así que en lo concerniente al quehacer dramático comienza a manifestarse, asimismo, la influencia francesa con su afán preceptista, aunque debemos recalcar que aún se representaban con gran éxito las comedias de corte barroco. Lo anterior debido a que el pueblo español que asistía a los corrales o Coliseos se resistía a las innovaciones extranjeras y prefería las aparatosas funciones o las de los autores contemporáneos, como Antonio Zamora o José de Cañizares, que cultivaban aún dicho estilo. Ello señala que la tradición teatral en España se mostró más reacia que en otros países a aceptar y, principalmente, a aplicar las ideas del neoclasicismo. Por ello, en el transcurso del siglo dieciocho se llevó a cabo una batalla incesante entre los conservadores de la tradición y los partidarios de las reformas. Pero en la práctica teatral convivían ambos estilos, como indica Francisco Ruiz Ramón al respecto:

⁶⁵ Los cambios en este proceso de incorporación al mundo racionalista ocurrieron más visiblemente durante la regencia de Carlos III, época en la cual se alcanzaron significativos avances en el terreno científico y filosófico, además de importantes reformas al sistema administrativo y gubernamental que señalaban ya hacia un cambio de pensamiento. Este gobernante ascendió al trono el 10 de agosto de 1759 y destacó de los monarcas Borbones por su experiencia política –había sido duque de Parma y Rey de Nápoles– y su sentido reformista, aunque hay que recalcar que no fue un gobernante ilustrado a la manera de los monarcas europeos por su educación religiosa, como al respecto señala John Lynch: “Leía poco y tenía escasos intereses culturales y si bien parece que conocía el mundo de las ideas a través de las conversaciones con los ministros y cortesanos, no era un innovador intelectual. Sus intereses eran otros.” (“El siglo XVIII”, en *Historia de España*, trad. de Juan Faci, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 222)

Junto a la desintegración y agónica persistencia del teatro barroco que se resiste a desaparecer durante la primera mitad del XVIII y las formas de un teatro popular nacidas de él, por un proceso de degeneración formal y de contenido durante la segunda mitad del siglo, [...] nace un teatro neoclásico, fruto de una nueva ideología, preocupado por las reglas a la vez que la finalidad educativa.⁶⁶

Así pues, la entrada del neoclasicismo al teatro es propiciada por las clases privilegiadas o los círculos intelectuales que exigían la sobriedad escénica y la trasmisión de un mensaje culto y moral. En oposición a la estética tradicional, los portavoces de dicha corriente defendían también el academicismo que limitaba los ejercicios de la creación a un modelo o a un esquema predeterminado. En España, estas posturas se concretan en *La Poética* de Ignacio de Luzán, quien proclama que el poeta debe acatar las normas de la antigüedad y dejar en último término la imaginación y la fantasía. Acerca de esta importante obra publicada en 1737, opina Germán Viveros que:

especialmente su Libro III pronto se constituyó en lo que podría ser llamado el canon del neoclasicismo español [...] Hay en ésta [...] ideas que sirvieron de punto de partida para la creación teatral de su época, tanto para la tragedia como para la comedia. Sean recordadas algunas, que al menos en Nueva España, orientaron la actividad escénica: “La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual [...] se finge haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste...”⁶⁷.

A partir de su aparición, los dramaturgos que se inclinaban por el estilo neoclásico consideraron que uno de los asuntos más apremiantes era la reforma de la dramaturgia española, por lo que en este contexto la sátira de Moratín representa una importante innovación. Entre los muchos rasgos del teatro barroco que los dramaturgos neoclásicos criticaban duramente destacaban la imaginería barroca y la fastuosidad de las representaciones que se apoyaban en los recursos escenográficos al estilo de las representaciones efectuadas en los teatros palaciegos –comedias mitológicas o de santos–. En oposición a este teatro, los dramaturgos neoclásicos pugnaron por la creación de un teatro moralizante y de marcada sobriedad escénica, aunque con ello estaban condenados a

⁶⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 329.

⁶⁷ Germán Viveros, *Talía Novohispana*, *op. cit.*, pp. 41-42.

perder público, sobre todo al pueblo español que asistía a las representaciones para regocijarse con la música y con los tan denostados géneros menores.

La dramaturgia neoclásica se caracterizó por la exposición de preocupaciones de índole moral y social, que se pueden apreciar en el teatro de Leandro Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte y José Cadalso. Durante esta época se propagó la comedia aleccionadora que sustituyó los temas grandiosos del barroco. Sin embargo, es necesario consignar dentro de estas importantes reformas el cambio textual que supuso la adopción del estilo neoclásico en el teatro. Es sabido que frente a otros países, por su tradición poética, España se había mostrado renuente al abandono del teatro en verso y aunque la prosa aparecía en los géneros menores desde el siglo anterior, no se había empleado con la calidad dramática de Moratín, como John Dowling puntualiza recalca: “en *La comedia nueva* y más tarde en *El sí de las niñas*, creó un nivel de prosa dramática que había de servir de modelo para los dramaturgos españoles del siglo XIX y aún del XX”.⁶⁸

En la fecha del estreno de la comedia de Moratín –7 de febrero de 1792– el público parecía estar ya dispuesto a recibir las innovaciones teatrales del neoclasicismo que proponía Moratín en su comedia, pues, según han demostrado los estudiosos del tema, la función que se llevó a cabo en el corral del Príncipe tuvo una buena taquilla y una opinión favorable de la crítica, que se puede constatar en los diarios de la época:

Nada tiene esta comedia que no sea apreciable. El artificio es tan verosímil, como que los sucesos son prácticos en la sustancia; su fin moral excelente, pues alienta a que el teatro sea lo que debe ser, esto es la escuela de las buenas costumbres, el templo del buen gusto [...] En fin, en ella se observan las tres unidades y demás preceptos, sin que por eso se defraude en nada al ingenio, y a las bellezas delicadas que se hallan esparcidas en estas piezas.⁶⁹

Esta opinión ilustra a cabalidad la concepción que comenzaba a formarse en los críticos acerca del espectáculo teatral. Como características favorables de la comedia destaca los rasgos del neoclasicismo de la comedia, como son el afán moral, la verosimilitud y el apego a las tres unidades, aunque respecto a estas últimas cabe mencionar que por razones pragmáticas en ocasiones no podían seguirse al pie de la letra. Asimismo, se destaca en *El*

⁶⁸ Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva y El sí de las niñas*, ed., introd. y notas de John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia, 2001, p. 52.

⁶⁹ *Apud.* John Dowling, *Ibidem*, p. 51.

sí de las niñas la inclinación del dramaturgo español al laicismo y la manera como proporciona a sus espectadores un mensaje moral y filosófico, a través de una trama frívola y personajes simpáticos.

Finalmente, a pesar de que son manifiestas en esta época opiniones como la anterior es necesario recalcar que los propios espectadores demandaban aún la representación de las piezas de Comella y otros dramaturgos que imitaban aún la tradición barroca. Este mismo fenómeno ocurrirá también en las colonias, por lo que comprobaremos en el siguiente apartado que las mudanzas introducidas en el teatro por influencia neoclásica aparecen en la Nueva España a destiempo frente a los cambios ocurridos en Europa, pues la Metrópoli marcaba la pauta a seguir en materia teatral novohispana.

3.2 La escena novohispana en el siglo XVIII

A principios del siglo XVIII el espectáculo teatral novohispano mostró una creciente actividad tanto en el Palacio Virreinal como en el Coliseo, que es posible comprobar –como ha demostrado Germán Viveros⁷⁰– en los programas teatrales de la época. No obstante, respecto a las innovaciones y las preceptivas que en otros países se habían adoptado tempranamente para integrar este producto cultural a la nueva cosmología basada en la razón, el teatro peninsular y, por ende, el novohispano mostraban un rezago evidente.

En 1700, el gusto teatral en la Nueva España se mantenía aún apegado a la estética del barroco sobre todo por intereses comerciales, pues los espectadores exigían aún la dramatización, los juegos conceptuales, la música y los diversos espectáculos que acompañaban la puesta en escena⁷¹. Por lo tanto, el paso de un estilo a otro era obstaculizado por los propios espectadores, que por lo general asistían a los teatros comerciales para deleitarse también con los bailes, la música y danzas, que formaban parte de la puesta en escena, en forma de sainetes, mojigangas, entremeses, loas, etc. Sin duda,

⁷⁰ Sobre esta materia documental opina el investigador: “Para 1729-1730, la ciudad de México contaba con amplia actividad escénica que requería no sólo de vastos recursos de tramoya, sino también de buena administración, circunstancias que hacían que los espectadores del primer tercio del siglo XVIII vieran y oyeran lo que nunca antes había dado el Coliseo de México” (*Talía novohispana, op. cit.*, p. 20).

⁷¹ Por supuesto nos referimos únicamente a los teatros comerciales, corrales, Coliseos y teatros palaciegos, en los que Eusebio Vela representó sus comedias. Esta investigación no abarca teatros de colegio u otros espacios de representación que sí manifestaron tempranamente una inclinación por el gusto neoclásico, además de otro tipo de representaciones.

éste era el espectáculo que divertía a las masas y que desde la instauración del teatro el público novohispano acogió como el gusto dominante.

Además, antes de que se adoptara el gusto neoclásico fueron necesarias distintas transformaciones de orden social, como la modificación de un esquema represor que imponía, incluso, los modos de esparcimiento de las masas. Lo anterior porque, como es sabido, la sociedad novohispana gozaba de una vía catártica que permitía mantener de forma permanente y eficaz la ideología oficial. Nos referimos a las distintas fiestas barrocas que periódicamente congregaban a todos los estratos sociales. Por lo tanto, las expectativas estéticas del público que asistía a los teatros comerciales u otros espacios de representación teatral –exceptuando, por su puesto, el teatro de colegio– eran determinadas por las conmemoraciones religiosas y civiles, que eran una de las vías de entretenimiento más eficaces del gobierno virreinal.

Asimismo, el teatro asumía un papel de gran importancia dentro del macrocosmos festivo, pues era uno de los eventos más esperados por los asistentes. Los dramaturgos se esmeraban considerablemente en la presentación de comedias espectaculares que satisficieran a los asistentes. Por ello, no es posible examinar la producción de Eusebio Vela sin recurrir al contexto que le da sentido y trascendencia, es decir las celebraciones civiles y religiosas para las que Vela destinó dos de sus comedias: *El Apostolado en indias* y *Si el amor excede al arte*. Juzgamos de gran relevancia la referencia sucinta a estas celebraciones que formaban parte de la vida social en la Nueva España y de las que dependía considerablemente el teatro para sobrevivir como empresa secularizada, como a continuación se demostrará.

3.2.1 La fiesta barroca novohispana

A) Fiestas religiosas

Estas celebraciones se llevaban a cabo de manera periódica y los encargados de su organización eran el cabildo de la ciudad y las autoridades religiosas. Su importancia residía, principalmente, en continuar con la labor de adoctrinamiento masivo del pueblo novohispano, iniciado desde la conquista. A través de estas celebraciones las autoridades religiosas difundían en los habitantes los preceptos religiosos de forma generalizada, a través de una vía menos solemne y por lo tanto más eficaz.

Desde este punto de vista, la fiesta religiosa se muestra como un acontecimiento social de gran relevancia, donde es posible analizar la disposición estamentaria del Nuevo Mundo, pues como apunta Alejandro González: “se constituye como un conjunto de ritos sociales para el sostenimiento del poder, pero también el lugar idóneo para manifestar la ostentación poderosa, hermanada con el regocijo popular, expresión de una pertenencia y señal de un destino.”⁷² En efecto, estas celebraciones obedecían a dos propósitos fundamentales: servían como un excelente medio de propaganda oficial y, al mismo tiempo, divertían a las masas con el fin de disipar posibles insubordinaciones. Es importante recalcar además que la fiesta religiosa, como el teatro, respondían a la necesidad de trascendencia de los seres humanos, ya que los asistentes adoptaban, aunque momentáneamente, otra personalidad, mediante el disfraz colectivo que únicamente el contexto festivo concedía.

Por otra parte, durante estas celebraciones, el espacio urbano se adornaba con gran minuciosidad para impresionar visualmente a los asistentes, quienes acostumbrados a la estética del barroco exigían el artificio y la acumulación de los elementos decorativos. Por supuesto, en el marco de las fiestas los papeles protagónicos se destinaban a los organizadores, es decir a las autoridades religiosas, quienes junto con los ricos cortesanos y las corporaciones civiles transformaban el espacio urbano en un ostentoso escenario⁷³, integrado por imágenes de santos, elaborados carros alegóricos, juegos pirotécnicos, música, etc. Los motivos que propiciaban su realización eran sobre todo los sucesos relevantes para la grey católica, entre los que destacaban el nombramiento de un obispo o la canonización de un santo.

⁷² Alejandro González Acosta, “El festejo novohispano en el poema heroico a Nuestra Señora de Guadalupe (inédito del siglo XVIII)”, en *La Cultura Literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, op. cit., p. 330.

⁷³ Esto se lograba gracias a la importante labor de los distintos gremios artesanales. Antonio de Robles ofrece una interesante descripción sobre la manera en que el más rico gremio novohispano, el de los plateros, decoraba el espacio urbano: “Domingo 24 Este día amanecieron colgadas y adornadas las calles por donde ha de ir la procesión a la tarde; comenzando el adorno desde las casas del Marqués del Valle a la esquina de portal de los Mercaderes, torciendo la calle de San Francisco, donde se puso un rico altar por los plateros con mucha plata y espejos, y arriba el santo patriarca” (*Diario de sucesos notables*, prol. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1946, p. 115).

Estas ceremonias religiosas son descritas en el valioso diario de Antonio de Robles, una fuente primordial para los interesados en profundizar sobre la vida social en la Nueva España:

Año de 1700. Comenzaron las vísperas del santo patriarca con grandísima solemnidad, música e instrumentos, luminarias por toda la ciudad, máscaras, carro, hombres armados y varias invenciones: concurrió innumerable multitud de gente; acabóse a las cinco y media: a la noche hubo muchos buenos fuegos, cuatro castillos, dos navíos, una pila, molinetes, armados, granada, máscara, carro, loa al virrey, arzobispo y virreina.⁷⁴

Esta referencia nos permite constatar que en los primeros años del siglo dieciocho –es decir en la época en que Vela ejerce gran influencia en la escena teatral– las conmemoraciones religiosas eran aún eventos de gran relevancia en la vida cotidiana. Giovanna Recchia señala que inclusive “se asiste a un progresivo incremento de los festejos, tanto en número de riquezas, lujo y complejidad”⁷⁵. Lo anterior ocurre porque la Nueva España alcanza un importante auge económico, que sin embargo contrasta notablemente con la precaria situación que enfrenta la Metrópoli en este periodo. Este avance se puede constatar en la gran cantidad de soberbias edificaciones de carácter civil y religioso, además de los nuevos espacios públicos –paseos y plazas–, que se construyen prolíficamente. Por lo tanto, para una ciudad cosmopolita y ostentosa, urbanística y socialmente, correspondería una apoteosis igualmente elaborada.

Entre las festividades religiosas más importantes que se llevaban a cabo en la capital de la Nueva España y que coincidía con el onomástico de la Península, destacaba la fiesta del *Corpus Christi*, que en términos de su organización era la conmemoración que resultaba más costosa para la Iglesia. Pese a ello, las autoridades religiosas y la sociedad civil trabajaban empeñosamente en preparar el programa de actividades que se llevarían a cabo durante los días de celebración. Precisamente, en lo que concierne a su compleja organización, Armando de María y Campos destaca en su dedicada tarea por reconstruir la historia del teatro novohispano:

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ Giovanna Recchia, *op. cit.*, p. 70.

En el *Corpus*, en su octava y en la Navidad, se celebraban comedias a costa de la municipalidad, y para el recibimiento de los presidentes, se nombraba un regidor para que viniese a México a traerlo, ministrándole mil pesos; otro para que lo esperase en San Pedro Tlaquepaque, y un tercero para que arreglase la ciudad, la comida, la función de toros y la representación de la comedia, *siempre de santos*.⁷⁶

Esta cita ratifica que, en efecto, las autoridades novohispanas no escatimaban en recursos económicos para transformar el espacio cotidiano, es decir las calles, en un verdadero escenario y presentar también atractivos espectáculos para el regocijo de todos los estratos sociales. Por otra parte, como indica el investigador estas fiestas religiosas se acompañaban *siempre* con la representación de las denominadas comedias de santos⁷⁷, debido a que, además de transmitir el mensaje religioso, constituían asombrosos espectáculos.

Junto con la representación de estas comedias durante las procesiones se realizaban también los famosos “autos sacramentales”, montados sobre portentosos carros que causaban la admiración de los espectadores. Su éxito dependía en gran medida de la decoración escenográfica, ya que incorporaban adornados escenarios y, con el paso del tiempo, complicadas tramoyas que permitían la realización en escena de distintos efectos especiales. Por ello, estas representaciones pronto se convirtieron en el evento más prestigioso y suntuoso del calendario teatral público.

Sin duda, la magnificencia de dichos espectáculos era el resultado del imaginario barroco que buscaba la impresión visual mediante la decoración ostentosa del espacio, indudablemente plástica, como bien se puede apreciar en la siguiente descripción de estos famosos carros: “los carros eran cajas de sorpresas muy espectaculares: impresionantes tanto en altura como en su forma y decoración, no sólo albergaban a los actores y los músicos, sino también los aparatos para los efectos sonoros y los mecanismos consistentes sobre todo

⁷⁶ Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI y XVII)*, México, Costa Amic, 1959, p. 81. Las cursivas no son del autor.

⁷⁷ Sobre la comedia de santos indica Ignacio Arellano: “se caracteriza, en rasgos esenciales, por la extensión ucrónica y omniespacial del ámbito escénico –dramático, por los mecanismos necesarios para la escenificación del hecho portentoso (milagro) cuya condición maravillosa define al propio género, y por una doble orientación [...] estribada en las ideas de revelación y de ascensión, que marca la relación del mundo humano con lo divino” (*Convención y Recepción. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 57).

en una serie de montacargas y poleas para crear una variedad de ingeniosos juegos pirotécnicos”.⁷⁸

Con el fin de aprovechar la afluencia de espectadores que deseaban entretenerse después de asistir a procesiones u otros eventos de carácter cívico, en los teatro comerciales se procuraba ofrecer en cartelera sofisticadas representaciones, que se apoyaban considerablemente en el aparato escenográfico⁷⁹. Entre las aparatosas obras de autores novohispanos representadas en el Coliseo de México, y que posiblemente se realizaron en el marco de una fiesta religiosa, destaca por su complicación escenográfica la de Cayetano Cabrera Quintero *La esperanza malograda* y *El Iris de Salamanca*,⁸⁰ que trata de la vida y milagros de San Juan Sahún. Esta comedia incorpora, para el agrado del público, los necesarios episodios de carácter extraordinario que requieren del uso de tramoyas especializadas.

Por otra parte, si atendemos a las acotaciones que presenta esta comedia y en general las obras dramáticas de temática religiosa se concluye que éstas exigían disposiciones escénicas que se utilizaban también en la decoración de los autos sacramentales, como son el uso de niveles y maquinaria. John E. Varey localizaba en la escenografía de los autos calderonianos realizados con motivo de las festividades del año cristiano en la Península estos procedimientos escenográficos:

Las obras se proyectaron en los últimos años del siglo XVI y primera mitad del XVII, para representarse en tres carros. El carro central era plano y proporcionaba el área principal para actuar; los dos carros colocados a ambos lados del central tenían

⁷⁸ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁹ Respecto a la sofisticación de las representaciones en la Nueva España, Germán Viveros señala que “para 1729-1730, la ciudad de México contaba con amplia actividad escénica que requería no sólo de vastos recursos de tramoya, sino también de buena administración, circunstancias que hacían que los espectadores del primer tercio del siglo XVIII vieran y oyeran lo que nunca antes se había dado en el Coliseo de México” (*Ibidem*, p. 20).

⁸⁰ Esta comedia fue editada modernamente por Claudia Parodi (Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, ed. crítica, intr. y notas de Claudia Parodi, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1976), quien en su introducción señala: “A través del análisis del *Iris* se percibe la estrecha dependencia que su autor mantenía con el teatro español [...] puede considerarse que su comedia, a la par que las de los dramaturgos postcalderonianos peninsulares, forma parte de la última etapa de la comedia nacional española” (p. X). Lo cual también correspondería al teatro de Eusebio Vela.

dos pisos: la parte de arriba normalmente contenía la maquinaria y la de abajo era a un tiempo vestuario y lugar de una parte de la acción.⁸¹

Según esta descripción, el espacio escénico estaba compuesto por tres niveles principales: el tablado, donde se desarrollaba la acción y que simbolizaba el ámbito terrenal; el nivel superior, que representaba el cielo y de donde descendían los personajes por medio de una tramoya disfrazada de nube; y el infierno, es decir, el nivel inferior.

La comedia de Eusebio Vela, *El apostolado en indias*, de tema religioso y de gran aparatosidad escenográfica, reúne las características necesarias para ser integrante del contexto festivo. En principio, colabora en la labor de adoctrinamiento del pueblo novohispano. Pero además porque asimila algunos de los procedimientos escenográficos empleados en los tablados callejeros, que tanto agradaban a los espectadores y que se analizaran a detalle en el apartado correspondiente. Esto último seguramente generó ganancias considerables para el sitio donde se representó, posiblemente el Coliseo de México. Para corroborar la idea de que existía una correspondencia escenográfica entre las representaciones urbanas y las realizadas en los teatros comerciales, en corrales o palacio, Concha María Ventura indica que, inclusive, se reutilizaban los materiales empleados en la representación callejera, como lo consigna la siguiente referencia:

realizado por unos de los ‘Tercios del Comercio’ de México D.F., ‘carro de festejo, insignias y acompañamiento y música, en muestra de aplauso de la victoria de la restitución de la plaza de Oran’. Carros que serían aprovechados por los autores y que serían sacados en el escenario para impresionar a los espectadores, como en la obra de Zárate *La Conquista de México*.⁸²

Lo anterior sugiere que existía una estrecha correspondencia entre fiesta religiosa y espectáculo teatral. Las expectativas estéticas del público novohispano en la época de Vela estaban determinadas en gran medida por las celebraciones barrocas, por lo que para obtener ganancias económicas y sufragar así la extensa nómina teatral, los asentistas en los teatros comerciales debían trasladar en la medida de sus posibilidades el espectáculo callejero de la ostentación visual a sus escenarios.

⁸¹ John E. Varey, *op. cit.*, p. 32.

⁸² Concha Ma. Ventura Crespo, *art. cit.*, p. 251.

B) Las fiestas civiles

En cuanto a las fiestas civiles, el recibimiento de un nuevo virrey o bien los distintos acontecimientos que afectaban a la corona española y a las familias nobles propiciaban la organización de numerosos eventos, muy similares a las fiestas religiosas en cuanto al derroche de lujo y la transformación del espacio urbano. Así se constituían como una puesta en escena de grandiosos espectáculos, en donde los protagonistas eran, por supuesto, las clases privilegiadas, es decir la nobleza virreinal y las autoridades civiles. Por su parte, el pueblo asistía como espectador de los diversos eventos que ocurrían a propósito de estas festividades, entre los que destacaba obviamente el espectáculo teatral. Giovanna Recchia proporciona interesantes datos para examinar la estrecha relación que existía entre el teatro y la fiesta secular. Como en España, la fiesta regia posibilitaba la apertura de la temporada teatral:

Para celebrar la noticia del embarazo de la reina, en 1707, el virrey dispuso, además de la iluminación de la ciudad como manifestación de júbilo, que se ofrecieran tres días de representaciones en el Coliseo, que éstas fueran gratuitas para toda la población y que fueran anunciadas por pregoneros acompañados de tímboles ‘de la forma más solemne que se pueda’, para que el pueblo se identificara e hiciera suyo, a través de las diversiones, los acontecimientos de la vida de la nueva casa real.⁸³

Como indica la investigadora, el pueblo entero celebra el embarazo de la reina con muestras de afecto y júbilo en toda la ciudad. Tal como ocurría en la fiesta religiosa, el espacio urbano o como señala Iván Escamilla “La gran plaza de México”, se presentaba como “un incomparable teatro cívico para la celebración de toda clase de solemnidades; en ocasión de las fiestas reales, los cumpleaños virreinales y otras funciones las ventanas y balcones del palacio se convertían en privilegiada tribuna desde la que los cortesanos se deleitaban con corridas de toros, carreras, juegos de cañas...”⁸⁴ En efecto, estos eventos formaban parte de los distintos espectáculos que se ofrecían para el regocijo de la población en este gran escenario urbano.

No obstante, además de la representación teatral en diferentes espacios de la ciudad, incluyendo los teatros comerciales, la fiesta regia culminaba en la corte con la

⁸³ Giovanna Recchia, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁴ Iván Escamilla, “La Corte de Virreyes”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, *op. cit.*, p. 390.

representación de una comedia en el Coliseo del Real Palacio de México, lo cual se puede constatar, con numerosos ejemplos, en la *Guía de representaciones teatrales* de Armando de María y Campos: “Año de 1708. Con motivo del nacimiento del príncipe de Austrias en cabildo del 4 de febrero, se dispuso que el programa de fiestas que se organizaron con este motivo hubiera comedias ‘representándose en el Teatro Real, del Palacio, varias noches, algunas comedias’. Asistió a ellas el virrey duque de Alburquerque.”⁸⁵

Sin embargo, el espectáculo teatral cortesano tenía un ámbito de recepción más restringido que el presentado en el marco de las celebraciones religiosas. Después de cumplir con las obligadas ceremonias cívicas ante la población, las autoridades virreinales trasladaban la fiesta regia al Real Palacio de México⁸⁶, sede principal de la nobleza virreinal, que poseía además un bello teatro, en donde durante tres noches se representaban comedias sólo para el público cortesano. Iván Escamilla proporciona importantes datos sobre dicho espacio teatral:

contiguo a los apartamentos privados, como el Alcázar de Madrid, se hallaba un gran salón de comedias, bellamente decorado con pintura al fresco de paisajes, donde tenían lugar las representaciones a cargo de actores o de los propios cortesanos, y se ofrecían saraos y otros divertimentos”, precisamente para que pudieran asistir nobles y cortesanos.⁸⁷

Por otra parte, algunas comedias palaciegas poseen características especiales, tanto en la elección de sus temas como en su realización escénica, que dificultaban su representación fuera del contexto cortesano. Este es el caso de las comedias mitológicas, que sólo podían representarse en la corte debido a que requerían de un complejo y, sobre todo, costoso aparato escenográfico, además de distintos requerimientos tipográficos que sólo la corte virreinal podía sufragar. Por todo ello, Sebastián Neumeister recalca al describir la representación de algunas comedias mitológicas de Calderón en el teatro del Palacio del Buen Retiro, que a su vez correspondería a la realidad novohispana: “las cofradías no tenían los medios, ni técnicos ni financieros, para adaptarse a la escenografía italiana de

⁸⁵ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁶ Para una descripción más detallada sobre las características arquitectónicas del Palacio virreinal y su importancia en la vida cortesana véase el artículo de Iván Escamilla, *art. cit.*, pp. 386-893.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 388.

moda, con palacios, con nubes, con vuelos, y por el otro, las comedias se representaban, en su mayoría, sólo para divertir al público, no para transportar el sentido oculto como logra hacerlo el drama mitológico”⁸⁸.

Estas diferencias que median entre las comedias mitológicas y las escritas para ser representadas en otros espacios se evidencia inmediatamente al comparar las comedias de Vela *La pérdida de España* –como se demostrará más adelante de marcada sobriedad escenográfica– y *Si el amor excede al arte* de tema mitológico. Esta última fue escrita especialmente para ser representada en la corte virreinal, por lo que además de un argumento culto, requiere de un sofisticado aparato escenográfico, además de una excesiva ornamentación del espacio escénico, para impresionar al exigente público cortesano.

Acerca de esta comedia afortunadamente se tiene noticia de su representación. De acuerdo con Laurette Godinas, la *Gaceta de México* del mes de diciembre de 1730, consigna su puesta en escena en la corte:

El 19 en que cumplio años Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor, después de aver assistido a la Missa de gracias y *Te Deum*, concurrieron a cumplimentar a Su Exc. los Tribunales, prelados y Nobleza, y las tres noches inmediatas a la Comedia. Si el Amor excede a Arte, ni Arte, ni Amor a Prudencia; que el mismo aplauso, y celebridad se representó en el sumptuoso Theatro del Real Palacio⁸⁹

Este “sumptuoso” teatro al que hace referencia la cita anterior se ubicaba según la investigadora:

[en] uno de los salones de las habitaciones del virrey, en el ala oeste del palacio, en la que, según los mapas conservados de 1708 había salas que –aunque no alcanzaban las dimensiones del Salón dorado del Alcázar de Madrid –podrían corresponder a las medidas del salón para saraos del palacio viejo, tal vez un poco más de veinticinco metros de largo⁹⁰.

Esta referencia nos permite constatar que este teatro era el sitio idóneo para que la comedia mitológica de Vela manejara la tramoya que requería para su realización escénica. En efecto, las acotaciones de esta comedia advierten que es necesario usar bastidores,

⁸⁸ Sebastián Neumeister, “Mitología”, en *Calderón desde el 2000*, *op. cit.*, p. 239.

⁸⁹ Laurette Godinas, *art. cit.*, pp. 20-21.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 35.

perspectivas y rápidas mutaciones –como se mostrará más adelante en el capítulo correspondiente–, que sólo en la corte podía sufragar.

3.2.2 El neoclasicismo en la escena teatral novohispana

A partir de lo anterior se puede afirmar que el teatro en la Nueva España a principios del XVIII aún no mostraba indicios de un incipiente neoclasicismo, debido a que la intención de los comediógrafos no consistía en innovar, sino en elaborar productos culturales agradables a los espectadores. Al respecto, Emilio Palacios señala que dos factores impidieron que las reformas del neoclasicismo se aplicaran a la escena teatral: “la firmeza de la antigua estética barroca y el predominio de los grupos de un público ‘vulgar’, dispuesto a dictar en los coliseos las pautas de comportamiento del espectáculo”⁹¹.

Sin embargo, es importante situar cronológicamente la entrada del neoclasicismo a la escena teatral novohispana y mencionar los factores que favorecieron su recepción, esto para demostrar que la transición a esta estética requería de un cambio de pensamiento y la modificación de la sociedad virreinal, que aún no ocurría en la época de Vela. Con este propósito, también se contrastará la obra dramática de Vela con la de un dramaturgo considerado ya como neoclásico, Don Manuel de San Vicente, para establecer las diferencias que existen en el estilo y los temas tratados por ambos dramaturgos y nuevamente comprobar cómo el teatro, más que cualquier otro género, debe ajustarse a los requerimientos de su público.

Como se mencionó con anterioridad, en España la ruptura real entre los estilos y la búsqueda de una reforma en materia teatral ocurre a partir de la segunda mitad del XVIII. En correspondencia, las reformas urbanas más importantes de la Nueva España suceden durante el gobierno del segundo conde de Revillagigedo (1789 y 1794) quien, bajo la regencia de Carlos IV, ordena que se lleven a cabo numerosas transformaciones arquitectónicas en la ciudad de México⁹². Estas mudanzas también afectaron a los teatros

⁹¹ Emilio Palacios, art. cit., p. 350.

⁹² Entre estas importantes mudanzas realizadas a la ciudad, Giovanna Recchia destaca las siguientes: “se remodeló nuevamente el palacio real; se limpiaron y enlosaron las calles principales y se pusieron banquetas y atarjeas; se instaló el sistema de recolección de basura y el alumbrado con faroles cuidados por serenos. Se remodelaron diferentes plazas como la de Santa Catarina, la plazuela de Jesús, la plaza de Loreto y la de Vizcaínas, y se llevaron a

comerciales y, en particular, al Coliseo de México, ya que con el transcurso del tiempo este importante espacio teatral había acumulado graves problemas en su estructura. A lo anterior debemos agregar que, ante la creciente demanda de representaciones y la transformación del teatro en un importante espacio para la convivencia social, las autoridades estimaron que era urgente renovar la antigua edificación. Por ello, se realiza la construcción del llamado Coliseo Nuevo, que culmina el 25 de diciembre de 1753 y al cual se le realizan las siguientes modificaciones:

se abandona la estructura portante de madera, utilizada en los anteriores teatros; en él todos los muros son de mampostería y únicamente la cubierta sigue siendo de madera, pero abandonada la típica forma de quilla de barco invertida que había caracterizado las construcciones anteriores [...] La sala era un octágono perfecto, conectando con un área rectangular en la que se ubicaba el escenario y los servicios de escena.⁹³

El nuevo Coliseo de México tenía como finalidad primordial atraer al mayor número de espectadores posible, con lo que garantizaba su existencia como empresa secularizada. Por ello, se empleó este diseño de localidades separadas para albergar a todas los estratos sociales y se presentó una variada programación para regocijar al disímil público. No obstante, es importante recalcar que las modificaciones a este espacio teatral continuaban para la comodidad de los asistentes y, más importante aún, para que el teatro pudiera albergar los distintos espectáculos que acompañaban las funciones, como podrían ser incluso las peleas de gallos o las corridas de toros.

Además de los cambios arquitectónicos en el Coliseo de México, cada vez son más frecuentes los reclamos de los dramaturgos neoclásicos en contra de las desgastadas piezas barrocas que aún se representaban. Ello originó que en la segunda mitad del XVIII se evidenciara una doble faceta teatral: “la primera representada por la dramaturgia de corte neoclásico, con sus tonos individualistas o intimistas, sugerentes, monitorios, y con algo de historicidad o de mito [...] Al lado de este teatro de índole neoclásica, se representaba –pero

cabo muchas otras iniciativas de reformas urbanas, que en algunos casos afectaron seriamente los eventos de tipo religioso” (*op. cit.*, p. 61).

⁹³ *Ibidem*, p. 67.

con menor frecuencia– el de los poetas españoles del Siglo de Oro, entre quienes sobresalía Calderón”⁹⁴.

En cuanto a la recepción de los estilos, obviamente el público culto, conocedor y difusor de las ideas ilustradas –que eran fundamentalmente los criollos que habían viajado a Europa para asimilar las tendencias culturales en boga y que por esa experiencia defendían la secularización del teatro⁹⁵– se inclinaba por la dramaturgia neoclásica. Este era también el sector de la población que condenaba las comedias religiosas o las obras dramáticas que empleaban complicadas tramoyas. No obstante, el común de la gente exigía aún el espectáculo de la ostentación, la música y las danzas; las comedias de complejos recursos escenográficos y los géneros chicos. Por ello, en el último tercio del siglo XVIII el teatro novohispano presentaba espectáculos completamente disímiles, como se consigna en la siguiente referencia: “se representan, sí, obras de pretencioso corte neoclásico; pero se multiplican los sainetistas criollos que en vez de las majas y los manolos del español Ramón de la Cruz, hacen salir al escenario a los tipos populares de regiones americanas”.⁹⁶ Los géneros chicos de los que hace breve mención el investigador adquirieron una importante fama y popularidad, sobre todo en los espectadores que buscaban no la tesis moral ni el discurso filosófico, sino sencillamente el regocijo después de sus jornadas laborales. Además, estos espectáculos se ajustaban perfectamente a sus preferencias, pues representaban hechos de la vida cotidiana en forma lúdica y jocosa.

Por otra parte, es importante recalcar que a la par de esta progresiva apertura a las comedias aleccionadoras del neoclasicismo, surge la necesidad de establecer reformas al teatro que, asimismo, permitieran encauzar el espectáculo hacia fines de orden cívico. Las autoridades virreinales advirtieron que, por el carácter eminentemente social del teatro, éste debía fungir como instrumento para la educación de las masas. El arte dramático debía

⁹⁴ Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España, op. cit*, p. XXXIV.

⁹⁵ Pablo de Olavide y Jáuregui perteneció a este grupo de intelectuales criollos que pugnaron por el libre pensamiento y las reformas en la escena teatral novohispana. Incluso, sus esfuerzos en materia teatral se observaron también en la Metrópoli, pues se tiene noticia de que “en Madrid abrió un salón literario como los de París y edificó un teatro privado para el que tradujo y adaptó *La Phédre* de Racine, *La Zäire* de Voltaire, *La Jouer* de Regnard...” (Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica [Breviarios, 89], 1965, p. 157).

⁹⁶ *Ibidem*, p. 163.

asumir entonces un fin moral –“instruir y deleitar” como sugerían los dramaturgos neoclásicos– y sancionar los vicios que atentaran con el equilibrio de la sociedad colonial.

En este contexto, los reglamentos de la época censuraban las obras dramáticas que cuestionaban el orden social o la monarquía, o bien aquellas que plasmaban episodios históricos, como la conquista, destacando la violencia del encuentro, ya que podían sugerir a los espectadores, sobre todo a los criollos, ideas peligrosas que derivaran en posibles insurrecciones. Asimismo, los dramas considerados inverosímiles, como las comedias de santos, las de magia o maquinismo⁹⁷ y las mitológicas, eran severamente reprendidas debido a que promovían en los espectadores la creencia en situaciones equívocas o en fuerzas que no correspondían con el esquema racional.

En síntesis, el neoclasicismo se corresponde perfectamente con la necesidad de mantener el orden establecido, por lo que indica Germán Viveros “se constituyó como instrumento idóneo para la formación de una conciencia civil [...] En efecto, desde el último tercio del siglo XVIII, y con mayor razón durante los inicios del XIX, el teatro era concebido como un taller donde podían ser labrados héroes y reformadas las costumbres”.⁹⁸ Por ello, en esta época la censura se inclina sobre todo por el control ideológico de la población novohispana.

Muestra de este teatro que se interesa fundamentalmente por transmitir a los espectadores un mensaje moral y provocar en ellos la reflexión es la obra dramática de Don Manuel de San Vicente, quien se desempeñó también como empresario del Coliseo de México (1777). Las piezas dramáticas que se pueden consultar de la producción de San Vicente son *Lo mucho y poco que pueden los infernales ardides* (jornada primera), *También en la afrenta hay dicha* (jornada segunda) y *Al poder el honor vence* (jornada segunda), mismas que conocemos gracias a su moderno editor, Germán Viveros⁹⁹. De acuerdo con el investigador estas piezas se clasifican ya como neoclásicas, debido a que

⁹⁷ Para Germán Viveros las comedias de magia o maquinismo se gestan a partir de la aparición y difusión del pensamiento ilustrado en las publicaciones científicas de la época (Véase *Talia Novohispana, op. cit.*, p. 20). Sin embargo, la representación de este tipo de comedias se vio obstaculizada por las normas que las autoridades virreinales imponían en los teatros comerciales.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁹ La obra dramática de San Vicente ha sido recopilada por Germán Viveros en *Teatro dieciochesco de Nueva España, op. cit.*, pp. 5-169.

comportan una finalidad didáctica, que castiga con el ridículo los vicios sociales, corruptores del equilibrio social.

Según expresa Germán Viveros, la obra de San Vicente posee una intención ideológica y política, ya que a través del espectáculo teatral se pretendía educar moralmente a las masas. La obra dramática de San Vicente, por lo tanto, se muestra aleccionadora y didáctica, además de que se vale de las historias representadas para transmitir preocupaciones sociales, como podemos observar en el siguiente monólogo del personaje Guarín, en *Lo mucho que pueden los infernales ardidés*:

Guarín: ¿Mas qué impulso superior
detuvo mi airada mano?
¿Quién eres, tremenda voz
que al alma llamas? ¿Quién eres?
Mas, ¡quién ha de ser, oh, Dios,
sino tu misericordia
siempre atenta al pecador! *(Tira el puñal)*
¡Pequé, Señor, ay de mí!
¡Pague tu amor con traición!
¡Te ferí por un deleite!
¡Te perdí con un error!
¿Pues que castigo hay que baste
a delito tan atroz?
(Jornada Primera, vv. 786 –798) ¹⁰⁰

En este tipo de versos el mensaje moral es contundente, ya que después de haber sido tentado por el demonio, Guarín muestra su arrepentimiento y su inclinación por corregir sus vicios. Esto no ocurre en las comedias de Eusebio Vela, pues en su época no se tenían aún noticias de reformas ilustradas o innovaciones en materia teatral, por lo que el dramaturgo no tiene un interés preceptista ni mucho menos la inclinación por transmitir mensajes éticos. Entre ambos dramaturgos media una diferencia temporal importante, en la que expectativas estéticas de la sociedad y los intereses de las autoridades virreinales se habían modificado, repercutiendo considerablemente en el espectáculo teatral.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 51. El delito que el personaje cometió fue deshonorar a la dama Riquilda por instancia del demonio, quien, no contento con promover tan infame acto, le aconseja al joven que mate con el puñal referido a su víctima para evitar el deshonor público. Finalmente el personaje se arrepiente, como se constata en su monólogo, comportamiento que se ajusta perfectamente a los requerimientos de los tratados de la época, como el Discurso sobre los dramas, que puede consultarse en Germán Viveros, *Ibidem*, pp. 195-196.

V. LA ESTÉTICA TEATRAL DE EUSEBIO VELA

1. El teatro de Eusebio Vela como negocio

En los capítulos anteriores se refirió la actividad de Vela como dramaturgo, sin embargo, también se desempeñó como afamado actor y después como asentista o administrador del Coliseo de México. Estas actividades influyeron de manera considerable en su labor como creador de un extenso número de piezas dramáticas¹⁰¹, de las que desafortunadamente sólo se han encontrado y editado las tres comedias que nos ocupan.

Asimismo, juzgamos que la participación de Eusebio Vela en las distintas actividades teatrales le permitió concebir su obra desde todas las dimensiones posibles, es decir con la práctica del actor y, más relevante aún, con la experiencia del asentista teatral. Demostraremos entonces que su labor como administrador influyó considerablemente en la elección de sus temas y, por supuesto, en la representación de sus comedias. Sin duda, su afán por atraer al mayor número de espectadores –para así sufragar la extensa nómina teatral– lo indujo a explotar la estética del barroco, pero también a despreciar los primeros atisbos del neoclasicismo que empezaban a llegar de España.¹⁰²

1.1 Eusebio Vela en la administración del Coliseo de México

Para referirnos específicamente a los problemas que Vela enfrentó durante su gestión como administrador y al impacto que esta labor tuvo en la creación de sus tres comedias debemos recurrir, aunque someramente, a su biografía. Es escasa la información que existe sobre la vida de Eusebio Vela. Se sabe únicamente que nació en la Metrópoli, bajo el seno de una familia de actores que desde muy temprano le transmitió el gusto por las tablas. La autora Piedad Bolaños, en su artículo “Eusebio Vela: Padre y Patrono de cómicos (1713-1737)”¹⁰³,

¹⁰¹ Armando de María y Campos supone que “escribió Vela las siguientes comedias, que no hemos logrado leer, a pesar de haberse impreso la mayor parte: *El menor máximo San Francisco, El Asturiano en las Indias, Por engañar, engañarse, Amar a su semejante, Las constantes españolas, Con agravios loco y con celos cuerdo, Por los peligros de amor conseguir la mayor dicha, El amor excede al arte, Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia, La Conquista de México* (en tres partes), *El Apostolado en Indias, El héroe mayor del mundo, La pérdida de España por una mujer, El amor más bien premiado entre traición y cautela*” (*Andanzas y picardías de Eusebio Vela, op. cit.*, p. 40).

¹⁰² Cfr. Laurette Godinas, art. cit., pp. 34-35.

¹⁰³ Piedad Bolaños, “Eusebio Vela: padre y patrono de cómicos (1713-1737)”, en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *Congreso Iberoamericano de teatro:*

reconstruye la genealogía de nuestro dramaturgo y proporciona al lector interesantes testimonios respecto a su corta residencia en España. Indica que su padre Juan Vela o “Manuel de Lavaña”, como se le conocía en el teatro, se desempeñó como actor y, tal como le ocurrió a Vela en su momento, sufrió vicisitudes diversas, ya que las compañías teatrales de la Península tampoco podían vaticinar las malas temporadas o catástrofes nacionales que impactaban negativamente en el espectáculo. Éste se casó con la actriz Ángela García y con ella formó una familia numerosa, cuyos integrantes se dedicaron de igual forma a la actuación.

La carrera de Vela comienza prematuramente por influencia de sus padres y, dado que las compañías teatrales se organizaban casi siempre con personas que tenían algún vínculo familiar, en 1704 “se halla en Nájera, formando parte de la compañía de José [Antonio] de la Rosa Ardara –su futuro cuñado– con el que viene a Pamplona y allí representan 38 comedias, desde el 1º de julio de ese mismo año. Se encuentra, entre las actrices, quien será su primera mujer: Tomasa Manje”¹⁰⁴. Después de ese dato no se encuentran otras referencias de su actividad profesional en España.

Nuestro dramaturgo figura ya como residente de la capital novohispana hasta 1713, fecha en que ingresa junto con su hermano José Vela¹⁰⁵ al Coliseo de México. Según informa Hildburg Shilling se conserva un contrato, con fecha del 16 de marzo de 1716, en donde los hermanos Vela “se comprometen a desempeñar las partes de primer galán y de

América y el Teatro Español del Siglo de Oro, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro/ Universidad de Cádiz, 1998, pp. 101-117.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 107.

¹⁰⁵ Existe una controversia respecto a la existencia de este hermano. Piedad Bolaños, Hildburg Shilling y los editores de las tres comedias de Vela, J. Rea Spell y F. Monterde, concuerdan en que José Vela viajó con nuestro dramaturgo a la Nueva España e inclusive mencionan que éste le causó a nuestro dramaturgo algunos contratiempos financieros. Sin embargo, Armando de María y Campos cree que se confundió el apellido de este personaje: “Este José no tiene vela en el entierro, no se trata de un Vela pariente de Eusebio, sino de un don José Cárdenas [...], Vela no tuvo pariente alguno, que hasta ahora sepa, que actuara cerca de él en actividades teatrales” (*Andanzas y picardías de Eusebio Vela, op. cit.*, p. 42). Del mismo modo, en el acucioso estudio que realizan Charles Davis y J. E. Varey sobre la genealogía de algunos importantes actores áureos (“las compañías de actores en los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719”, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas I-VI*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1991, pp. 163-186) en lo que respecta a la Genealogía de Vela, no incluyen a su hermano José.

gracioso”¹⁰⁶. En ese entonces el Mayordomo y Administrador del teatro del Coliseo era Agustín Vidarte, amigo íntimo de Vela. Al concluir la gestión de Vidarte, el Coliseo de México fue adjudicado a José Cárdenas, en cuyo periodo Vela intentó posicionarse favorablemente dentro de la “empresa” teatral. Sin embargo, en este periodo su empeño se vio ensombrecido por diversas disputas en las que incurrió, como su momentáneo encarcelamiento por pugnas contra Francisco Blanco y Arenas; conflictos que Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde analizan a detalle en su prólogo a la edición de las tres comedias de Vela¹⁰⁷.

En 1718, cuando le conceden al administrador Apelo Corbulacho la concesión del Coliseo, éste lo traspasa a los hermanos Vela quienes “firman como arrendatarios para la temporada que comenzaría con la Pascua, con una renta de tres mil pesos pagaderos trimestralmente y por adelantado”¹⁰⁸. Ya como administrador, y para hacer frente a los numerosos gastos que generaba el espectáculo, Vela obtuvo un préstamo por cerca de ocho mil pesos de un tal Nicolás Valdés. No obstante, como indican los editores de sus comedias, lo recaudado en taquilla fue inferior a la cantidad solicitada, por lo que no logra cubrir satisfactoriamente su deuda. Por éste y otros conflictos, Vela tuvo que renunciar a su arrendamiento a tan sólo dos años de haberlo negociado, por lo que el teatro nuevamente pasa a manos de Apelo Corbulacho.

Sin embargo, ocurre un suceso importante que transforma el panorama teatral y la carrera de Eusebio Vela. El 20 de enero de 1722 el Coliseo viejo se incendia, después de haberse representado la comedia *La destrucción de Jerusalén*. A la arruinada edificación se le realizan improvisadas reparaciones, pues el teatro no podía mantenerse inactivo, por lo que ya para 1723 se halla abierto al público, nuevamente bajo la dirección de Vela. Pero este nuevo periodo de gestión resulta tan accidentado como el anterior, por lo que cumple su contrato y renuncia por algunos años a competir por el arrendamiento del teatro.

Hasta 1731, y ya en el ocaso de su vida, Vela decide solicitar el arrendamiento del Coliseo y logra para su fortuna establecerse por un periodo más largo, esta vez con una duración de 6 años. Con la experiencia de periodos anteriores y para evitar conflictos,

¹⁰⁶ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁷ *Causa... de don Francisco Blanco y Arenas... contra Eusebio Vela*. Historia 467, Exp. 2, *apud* J. Rea Spell y F. Monterde (ed.), *Tres comedias de Eusebio Vela*, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. VII.

solicita la ayuda financiera del virrey Don Juan Acuña. Escribe sus peticiones en un importante memorial¹⁰⁹, que evidencia los múltiples compromisos que debía cumplir un asentista, entre ellos, la organización de las compañías teatrales. En principio, Vela se disculpa por los fracasos de sus antiguas gestiones y aclara:

Que ha tenido de diez y ocho años [que] se haya en la Compañía de dicho Coliseo, habiéndolo tenido a su cargo varias veces, y en todas ha salido adeudado como consta en los escritos que para en el oficio del escribano de dicho hospital, habiendo soportado con su salario los referidos alcances. Y porque sin embargo de haber puesto todos los medios necesarios y posibles para el aumento de dicho Coliseo [...] siendo público y notorio que por lo que su parte a tocado, ha cumplido desempeñándose en todas las ocasiones.¹¹⁰

En su empeño por lograr el apoyo financiero aseguraba al virrey que podía traer cómicos profesionales de España, ya que contaba con la ayuda de su familia. Esta razón debió convencer al virrey, pues efectivamente le concedió los beneficios que nuestro dramaturgo pedía. Sin embargo, el fiscal de su Majestad no quedó del todo complacido con sus razones y solicitó:

que el comediante en término de los dos primeros años había de cumplir con lo que ofrecía de traer y conducir otros cómicos y que si cumplidos los dos años no hubieran venido, no sólo se había de entender cumplido el arrendamiento y adjudicación del Coliseo que se le hacía al pretendiente, si no que éste debería reintegrar al Hospital la cantidad de dos mil pesos.¹¹¹

Al concluir su periodo Vela vuelve a postularse, pero en esta ocasión se enfrenta a Esteban Roque de Ávila y Quesada, un duro contendiente con el que sostuvo una larga pugna para obtener la renta del teatro. El Mayordomo del Hospital, quien era el encargado de decidir sobre la concesión del lugar, se vio en grandes dificultades para dar un resolutivo final, ya que, aunque Roque de Ávila se comprometía a pagar 3,000 pesos de arrendamiento, frente a los 2,500 que Vela ofrecía, este último contaba con el apoyo incondicional de su compañía. Los actores que antes había dirigido, emprenden la defensa a su favor, a través

¹⁰⁹ Este importante memorial fue rescatado por Armando de María y Campos y puede consultarse en su muy documentada obra sobre las *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, *op. cit.*, pp. 145-149.

¹¹⁰ *Apud*, Armando de María y Campos, p. 145.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 148.

de una carta muy reveladora, que Piedad Bolaños rescata del Archivo General de Indias. Incluyo algunos fragmentos y al lector interesado remito al artículo de la autora:

[...] en el corrido de casi siete años no nos ha dado causa para quejarnos, hemos tenido el necesario abio de generos y nos ha pagado con gran puntualidad, y sin embargo de la aspereza que demuestra en su semblante, hemos experimentado mui blandas sus entrañas pues hemos conocido que algunos que se han apartado de la Compañía aun deuiendole algunas cantidades, ha olvidado cobrarlas, infiriendo de esto que más apetece limpieza en las acciones que ternura en el semblante...¹¹²

El escrito sirvió, pues Vela se convierte nuevamente en empresario del Coliseo por otros nueve años. Firma el contrato correspondiente que estipula, entre otras cosas, el pago de una renta anual de 3,000 pesos a partir del 15 de noviembre de 1736. Sin embargo, Vela no cumple con el periodo establecido, pues muere el 17 de abril de ese mismo año. Con el apoyo de un amigo y socio de Vela, Antonio de la Serna, la viuda de Vela, Mariana Tecla, se hace cargo entonces de las finanzas del Coliseo.

Este breve recuento de los principales acontecimientos que le ocurrieron a nuestro comediante en su papel de asentista nos describen la difícil tarea que implicaba llevar a término la conducción del teatro. Asimismo, lo anterior demuestra que la figura del dramaturgo que escribía bajo el auspicio de la corte sin otra preocupación que la de crear ha desaparecido ya en el siglo XVIII. Además de redactar sus comedias, Vela tuvo que administrar el Coliseo de México.

Ahora bien, además de los conflictos financieros los encargados del Real Asiento debían resolver además complejas tareas que dificultaban aún más su desempeño al frente de la “empresa” teatral. Por ello, detallaremos las diversas funciones que el asentista debía cumplir para demostrar finalmente que antes de una conciencia de creador predominó en Vela la conciencia del empresario.

1.2 Las tres comedias como productos comerciales

La labor del asentista teatral era por demás complicada. En principio, el aspirante a dicho puesto debía presentar sus propuestas por escrito sobre la conducción financiera del teatro y del espectáculo en general. Después de averiguarse la procedencia de los interesados, que

¹¹² *Apud*, Piedad Bolaños, art. cit., p. 112.

de preferencia debían tener experiencia en el ámbito teatral y, por supuesto, ser hombres de moral incuestionable, se realizaba la elección. El asentista, además de ocuparse de los asuntos administrativos, algunas veces se desempeñaba también como actor, director y dramaturgo. Eusebio Vela cumplía satisfactoriamente con los requisitos que las autoridades demandaban.

Entre sus principales ocupaciones destacaban la contratación de los integrantes de la compañía (actores, músicos, tramoyistas, bailarines, cantantes, etc.) y la elección de las comedias a representarse.¹¹³ Por lo tanto, puesto que el asentista formaba las compañías, si éstas fracasaban, sin importar la causa, la responsabilidad era sólo suya y de sus desafortunadas elecciones.

Ahora bien, aunque el asentista elegía a los miembros de su compañía, en ocasiones no podía prever la falta de profesionalismo de algunos integrantes, lo cual era uno de los conflictos más frecuentes que el propio Vela enfrentó. En teoría, los contratos que firmaban los cómicos los obligaban a memorizar o devolver las “sacas” de comedias que se les entregaba para la temporada y, por supuesto, no faltar a los ensayos. Pero ello no siempre ocurría y las consecuencias más graves se manifestaban en el momento de la representación, cuando ante el público un personaje olvidaba sus parlamentos, haciendo quedar en ridículo a toda la compañía. Como era de esperarse, ello repercutía inmediatamente en las ganancias del teatro, pues el público, además de mofarse de los actores, no regresaba a los posteriores representaciones.¹¹⁴

Asimismo, es sabido que gran parte de los actores eran conflictivos y muchas veces se veían involucrados en problemas legales que ocasionaban su deserción de las compañías, por lo que los empresarios, entre ellos Vela, buscaban con vehemencia actores, generalmente en España, para representar las comedias de manera exitosa. En un valioso memorial que Vela deja a la posteridad, rescatado por Armando de María y Campos, el cómico arguye, con justa razón, que la falta de profesionalismo de los actores novohispanos era la verdadera causa del fracaso de las representaciones. Señala por ejemplo “[...] que sin embargo de haber solicitado aquellas personas que le han parecido más al propósito para formar la compañía, no ha tenido el logro que deseava, por la poca aplicación que tienen los

¹¹³ Cfr. Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 85 y p. 87, respectivamente.

¹¹⁴ Cfr. Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España, op. cit.*, p. LVI.

patricios (hombre y mujeres) en este reyno a este ejercicio, por cuyo motivo han decaecido las entradas”.¹¹⁵

Por otra parte, además de organizar y vigilar a los actores, los asentistas debían presentar un programa teatral atractivo a los espectadores, pues la taquilla era la fuente principal de ingresos. En consecuencia, Vela en su labor como dramaturgo y con la experiencia del asentista, antes de crear sus argumentos tomó en cuenta el canon estético de la época para escribir sus comedias. A principios del siglo XVIII, y a pesar de los reclamos de los preceptistas, lo que gustaba al público novohispano eran obras idénticas a las presentadas en España, es decir las comedias barrocas potscalderonianas que los asentistas aprovechaban con regularidad por un interés de recepción. Al respecto, Germán Viveros señala que en los programas teatrales de la época se puede constatar esta inclinación por comedias barrocas, en los que pocas veces estaba ausente Calderón de la Barca, ya que su presencia en cartelera garantizaba la asistencia del público, esto incluso hasta finales del siglo XVIII.¹¹⁶

No obstante, además de elegir las comedias, los empresarios mostraban a las autoridades su programa teatral oportunamente para que éste fuera sometido a una rigurosa revisión. Lo anterior se realizaba para evitar que “falsas” ideas contagiaran a los espectadores, ya que en la época de Vela las autoridades virreinales aún vigilaban estrictamente todos los aspectos de la vida social. De acuerdo con los intereses oficiales, el teatro, además de funcionar como sitio de esparcimiento, debía transmitir modelos de conducta afines a los intereses del gobierno.

En consecuencia, los encargados de administrar y vigilar el funcionamiento del Coliseo se comprometían a cumplir con tres finalidades de primer orden para las autoridades: “beneficencia, formación cívica y entretenimiento”¹¹⁷. En lo que respecta a la

¹¹⁵ *Apud*, Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁶ A juicio de Germán Viveros, Calderón y otros dramaturgos españoles se mantuvieron en la escena teatral novohispana con gran popularidad hasta ya entrado el siglo XVIII debido a que “eran de la particular predilección de las autoridades virreinales; entre ellos y en primerísimo lugar se hallaba Pedro Calderón de la Barca, de quien el archivo del Coliseo, en septiembre de 1786, tenía disponibles para su representación 62 comedias.” (*Talía Novohispana, op. cit.*, p. 39).

¹¹⁷ Germán Viveros, *art. cit.*, p. 464.

primera el asentista, efectivamente, destinaba un porcentaje de las ganancias que ingresaban durante las funciones al mantenimiento de los hospitales e inclusive:

Era tan grande el interés de la autoridad pública por este aspecto de la beneficencia, que cada vez que decaían las finanzas derivadas de los coliseos, la autoridad misma propiciaba funciones teatrales adicionales, o bien “follas”, es decir la puesta en escena de partes líricas, es decir la puesta en escena de partes líricas de dos o tres comedias; este recurso siempre resultaba exitoso desde la perspectiva económica y en bien de los hospitales, pues las follas conseguían que los coliseos se llenaran.¹¹⁸

Las autoridades estimaron que la buena administración del teatro podía generarles múltiples beneficios económicos, por ello vigilaban continuamente el desempeño del administrador en turno, quien, por su parte, debía cumplir con las expectativas económicas de los interesados. Sin embargo, en ocasiones surgían imprevistos que afectaban la temporada teatral, como alguna catástrofe nacional que impedía la realización de las fiestas civiles o religiosas que tanto favorecían la taquilla, o bien riñas entre los mismos espectadores que generalmente culminaban con la muerte de algún individuo. Cualquiera que fuese el conflicto, todo repercutía finalmente de manera negativa en las finanzas del Coliseo, y sobre todo en el desempeño de los asentistas.

Para contrarrestar las malas temporadas, los administradores se apoyaban en los días de fiesta, durante los cuales había mayor afluencia de espectadores, debido a las procesiones religiosas o los eventos de carácter civil que se realizaban periódicamente y en los que se aumentaba además el costo de las entradas. Con el fin de conseguir el mayor provecho financiero, los asentistas organizaban con motivo de las fiestas programas atractivos para el público con “funciones extraordinarias” que empleaban tramoyas e iluminación especial, o bien estrenaban costosas producciones.¹¹⁹

Entre estas representaciones destacaban las comedias de magia o de santos, junto con las de tema heroico-militar, que en pleno siglo XVIII gustaban aún de la aceptación del público, precisamente por los recursos escenográficos que utilizaban. Para los asentistas de los teatros comerciales, la representación de las mismas arrojaba importantes ganancias,

¹¹⁸ *Loc. cit.*

¹¹⁹ Cfr. Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España, op. cit.*, p. 87.

que eran indudablemente superiores a las obtenidas con la escenificación de otro tipo de obras dramáticas.¹²⁰

Precisamente las comedias de Eusebio Vela alcanzaron gran popularidad debido a que el dramaturgo no sólo proyectó los modos de la comedia española del XVII a sus representaciones, sino que concibió algunas comedias –sirva como ejemplo las siguientes: *Apostolado en indias o martirio de un cacique* y *Si el amor excede al arte*– como productos comerciales, concebidos en función de su destinatario y, por lo tanto, espectaculares escenográficamente. En otras palabras, Vela explota la estética del barroco por razones predominantemente económicas.

¹²⁰ René Andioc en un artículo titulado “El Teatro del Siglo de Oro en el siglo XVII: leyenda y realidad”, en *Teatro y sociedad en Madrid del siglo XVII*, Valencia, Fundación Juan March/Castalia, 1976, especialmente pp. 38-46, nos proporciona interesantes datos sobre el éxito taquillero del que gozaban las comedias de santos y de magia. Señala, entre otras cosas, que los ingresos y la permanencia en cartelera de las comedias de capa y espada era menor al que se obtenía con la puesta en escena de las comedias de magia. Para ejemplificar lo anterior indica que en la temporada de 1757-1758 las obras que recogieron mayores ganancias fueron 4 comedias de santos a las que siguieron 2 comedias de magia. Esto sucedería también en el teatro novohispano.

2. Análisis temático de las tres comedias

2.1 *La pérdida de España*

La caída del imperio visigodo a causa de la invasión musulmana ha sido un tema de gran interés para los escritores, explotado por igual en crónicas, novelas, romances y teatro. Con el transcurso de los siglos dicho episodio ha tomado diferentes rumbos, apartándose notablemente de los acontecimientos históricos. Tanto en la tradición oral como manuscrita la leyenda de la pérdida de España ha incorporado episodios fantásticos, cristianos y orientales, para adecuarse al interés dramático o las expectativas del público. Para fines de esta investigación es importante examinar brevemente las distintas interpretaciones que ha sufrido el tema, esto para determinar cuáles fueron las probables fuentes de nuestro dramaturgo en la elaboración de su comedia. Asimismo, esta sucinta revisión nos permitirá comprobar si Vela continúa con la tradición barroca en el tratamiento de su argumento o bien si, al contrario, adopta una nueva perspectiva ante tal suceso histórico. Pero antes de enumerar brevemente las versiones literarias que fueron determinantes en el tratamiento de la leyenda, juzgamos importante examinar, como punto de partida, las principales causas que desde una perspectiva histórica propiciaron la caída del reino visigodo.

Durante los reinados de Leovigildo (573-586) y Recaredo (586-601), el reino visigodo había alcanzado su máximo esplendor. No obstante, esta grandeza pronto decayó a causa de diferentes circunstancias que se sumaron a los conflictos internos del reino. En principio, el gran poder militar y moral que los árabes poseían en esta época fue una de las principales causas de la pérdida de España. El miedo que sus enemigos les profesaban no era exagerado, pues dominaban una porción considerable de territorios regados tanto en oriente como en occidente. Ante tal poder bélico, poco tenía que ofrecer el reino visigodo, pues su aparato estatal se encontraba en franca descomposición.

Otro de los problemas más apremiantes del reino era la precaria situación del ejército. Ante una probable invasión, los godos estaban absolutamente desprotegidos, ya que desde 673 “el gobierno central era todavía incapaz de poner en pie un ejército eficaz”¹²¹. Los godos adolecían de una milicia en las fronteras que rechazara el ataque de probables enemigos. Además, muchos esclavos que nutrían en gran proporción las fuerzas

¹²¹ E. A. Thompson, *Los godos en España*, trad. de Javier Faci, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 361.

militares habían emigrado a causa de la promulgación de leyes injustas que los sometían a extensas jornadas laborales y a condiciones de vida precarias. Por lo tanto, ante una eventual emergencia bélica, los individuos libres que por casualidad vivían o pasaban por la zona de ataque eran reclutados a la fuerza. El resultado era un débil ejército que pocas veces soportaba el cruel ataque de los invasores.

A estos conflictos hay que añadir además la corrupción política que existía en los altos mandos de la nobleza visigoda. Las persistentes conspiraciones y las sublimaciones internas que, como opina Antonio Ubieta, eran consecuencia del “sistema de monarquía electiva, [que] fomentaba las ambiciones de los nobles, el asesinato de los reyes y la intervención de gentes extrañas”¹²², propiciaron una descomposición interna que pronto culminó en una serie de guerras civiles.

En efecto, y como muchas crónicas después lo consignaron, al morir Witiza tras un reinado de prosperidad y momentánea paz, el trono fue ilegalmente usurpado por Rodrigo, medida que dividió a los godos en dos bandos: los partidarios del nuevo rey y los hijos de Witiza, quienes apoyaban la monarquía hereditaria. A causa de estas diferencias estalló una guerra civil entre los dos grupos y, dado que los witizianos se hallaban en desventaja frente a los partidarios de Rodrigo, entonces pidieron la intervención de los árabes, acaudillados por Muza. Finalmente, y tal como ocurrió en Roma en su momento, el reino visigodo pereció, como señala Manuel Torres “de muerte natural, no víctima de una traición. Más que traición, llamaríamos error político a la causa de la venida de los árabes”¹²³.

Debido a las circunstancias en que había ocupado el trono y la difícil situación interna, Rodrigo fue fácilmente derrotado por los invasores de medio oriente. Al respecto Thompson señala que “en una sola batalla [...] perdió su trono y su patria –y probablemente su vida, pues no se vuelve a saber de él, aunque su viuda, Egilo, le sobrevivió y se casó con un gobernador árabe en España”¹²⁴. No obstante, con el paso del tiempo y por el carácter trágico de su breve reinado, la figura de Rodrigo adquirió tintes legendarios que realzan –o bien cuestionan– su participación en la historia de España.

¹²² Antonio Ubieta Arteta et. al., *Introducción a la historia*, 10ª ed., Barcelona, Editorial Teide, 1974, p. 57.

¹²³ Manuel Torres López, “El reino Hispanovisigodo desde la Unificación Religiosa hasta su ruina”, en Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. III, Madrid, Espasa –Calpe, 1963, p. 139.

¹²⁴ E. A. Thompson, *op. cit.*, p. 284.

Asimismo, a causa de las desiguales condiciones entre los reinos y la rápida conquista árabe, la leyenda de la pérdida de España sobrevivió en la memoria colectiva y comenzó su evolución tempranamente en refundiciones, adiciones y arreglos a través de las crónicas. Claro está que pronto se manifestaron dos variantes de la leyenda: mientras que para los árabes la lucha representó una victoria legítimamente obtenida con el auxilio de Alá, la historiografía cristiana consideró este suceso como un castigo moral a las malas acciones de Rodrigo.

Con el transcurso del tiempo dicho episodio fue adquiriendo elementos fantásticos para convertirse en un argumento ampliamente conocido. En la elaboración de la leyenda, Menéndez Pidal señala que “cooperaron los tres grandes pueblos peninsulares de la Alta Edad Media: el mozárabe, que le da origen al calor de la lucha de los partidarios visigóticos que hundieron el trono de Rodrigo; el árabe, que lo exorna con ficciones de gusto oriental, y el de los cristianos del Norte, que la recibe y la refunde con tradiciones propias”¹²⁵.

Una de las primeras crónicas que renovó de manera importante la leyenda fue *De rebus hispaniae*, escrita por Rodrigo Jiménez Rada, quien al elaborar su versión de los acontecimientos recopiló las crónicas de los historiadores musulmanes y todo lo que el pueblo cristiano había escrito hasta ese momento sobre dicho incidente. Dada su apertura a todas las interpretaciones de la leyenda, el Toledano reunió en su crónica los elementos novelescos y fantásticos provenientes de las interpretaciones árabes, que hicieron más atractivo su relato.

En el siglo XIV la leyenda cobra nuevamente importancia cuando la obra de Ahmed Muhammad Ibn Musa al-Razi, conocido también como el moro Rasis, fue traducida al portugués por el clérigo Gil Pérez y el Maestre Mahomad. Esta traducción contribuyó a que en adelante se preservara la forma de la leyenda que le dio Rasis y que, asimismo, ésta fuera ampliamente difundida. *La crónica del moro Rasis*, también denominada *Crónica de 1344*, se convirtió en una de las fuentes más consultadas por los autores posteriores y constituyó una renovación literaria frente a las versiones cristianas, debido, principalmente, al original tratamiento de los personajes y al estilo novelesco que adoptó.

¹²⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Romances del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Gredos, 1957, p. 4.

Asimismo, la crónica incorporó a la leyenda importantes episodios que después se convertirían en asuntos de otras narraciones, como los que enumera Menéndez Pidal: “este trabajo lleva a enlazar aventuras hasta entonces desligadas completamente, como la del palacio de los candados y la afrenta del gobernador de Ceuta. La *Crónica de 1344* supone que Rodrigo olvida el grave negocio de la casa maravillosa de los candados, porque se halla embargado por el amor de la hija de Julián”¹²⁶. En efecto, a partir de esta versión se añade a la leyenda el episodio de la casa o torre encantada clausurada a los reyes y que en un momento de arrebato Rodrigo violenta para atraer hacia su pueblo presagios funestos, que culminan con la destrucción del reino visigodo.

No obstante, esta crónica exalta aún la figura legendaria de Rodrigo, pues a pesar de usurpar el poder éste aparece siempre como el hombre de fuertes convicciones que intenta triunfar sobre los misterios que encierra la casa encantada. La pasión que siente por la hija del Conde Julián es la verdadera causa de su perdición y lo que finalmente lo lleva a cometer actos ilícitos, que no pueden ser censurados precisamente por obedecer a la irracionalidad.

Posteriormente apareció una importante obra que modificó considerablemente la leyenda. Nos referimos a la *Crónica Sarracina*, escrita por Pedro del Corral hacia 1430, muy conocida en sus varias reimpresiones con el título de *Crónica del Rey Don Rodrigo, con la destrucción de España*. Dicho relato es interesante por la amplia difusión y aceptación que tuvo en sus contemporáneos, como al respecto señala Gloria Alvarez: “muchos aceptaron la CS [*Crónica Sarracina*] como historia verídica, y muchos de ellos la usaron como fuente, entre ellos el Arcipreste de Talavera en su *Atalaya*”¹²⁷.

Con la finalidad de satisfacer a sus lectores, ávidos de historias intrincadas, de héroes y batallas y así evitar el tono solemne que habían adoptado las crónicas medievales, del Corral transformó la leyenda en una novela de caballerías. En su obra el escritor sublimó el poderío godo y describió el reinado de Rodrigo como el momento de mayor grandeza y apogeo de la era visigoda, lo que, sin embargo, se alejaba considerablemente de las circunstancias históricas.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹²⁷ Gloria Alvarez –Hesse, *La crónica sarracina. Estudio de los elementos novelescos y caballerescos*, vol. 124, New York, Peter Lang Publishing (Series II Romance Languages and Literature), 1989, p. 23.

En cuanto a la descripción de Rodrigo, obviamente éste se presenta como la figura central de la trama y “con todas las cualidades de un rey novelesco. Rodeado de los ‘mejores caballeros del mundo’, atrae a su corte los mejores extranjeros, que quieren honrar sus fiestas, lucir sus destrezas y probarse contra los ‘famosos’ caballeros españoles”¹²⁸. Aunque Corral presenta una versión anacrónica e idealizada, sin embargo, deleitó a su público al transformar la relación de hechos históricos en un relato novelesco pleno de fantasía.

Ahora bien, respecto a las anteriores crónicas, el personaje de la Cava sufre en la obra de Corral importantes cambios en cuanto a su composición. Ya no aparece sólo como la herramienta de la pasión que pierde a Rodrigo, sino como el ser humano que siente y expresa su individualidad. Como señala Pidal, en su narración Corral “hace palidecer el tipo de la Cava eliminando la lucha de repulsión y atractivo que, según la *Crónica de 1344*, sentía hacia el rey la doncella, y quitando el algo sobrenatural que la antigua crónica ponía en el perderse de la hermosura deshonrada”¹²⁹.

No obstante, aunque en la *Crónica Sarracina* encontramos algunos episodios importantes que Vela retoma en su comedia, como la entrada a la casa de Hércules, no creemos que esta obra haya sido una de las fuentes principales de las que se nutrió nuestro dramaturgo, primero, por la lejanía temporal y, segundo, por la gran divergencia de ambas obras en cuanto al tratamiento de los personajes y a la idealización de la corte goda. Además, para la época de Vela el mundo medieval no ejerció el interés que tuvo, por ejemplo, para los románticos, mucho menos los valores que exalta del Corral. Sin embargo, es necesario mencionarla porque presenta importantes innovaciones que posteriores obras retomarán y, finalmente, para corroborar que el tratamiento de la leyenda obedece a las expectativas del público lector y a los valores que cada época intenta privilegiar.

Lo anterior en lo que respecta a las crónicas. Sin embargo, la leyenda adquiere nuevamente resonancia a partir de su incorporación al molde poético para dar origen a los diferentes romances del rey Rodrigo, que se convirtieron, a partir de la primera mitad del siglo XVI, en una de las principales fuentes que consultaron los escritores interesados en dicho episodio. Los romances más antiguos que poetizaron la leyenda asimilaron las

¹²⁸ *Ibidem*, p. 44.

¹²⁹ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 10.

ficciones creadas en las crónicas anteriores, aunque le imprimieron un estilo dramático que quedó fuertemente arraigado en la memoria colectiva. A partir de su anexión a la poesía, la leyenda sufre diversas variaciones que, sin embargo, son aceptadas por los destinatarios como verídicas, alcanzando con ello una amplia difusión.

Es muy probable que Vela, tal como lo hizo Lope al escribir *El último rey godó*¹³⁰, haya recurrido al Romancero para proporcionarle a su comedia la fuerza dramática necesaria en las escenas climáticas. Además, persisten los hechos principales que los romances en torno a la leyenda habían difundido ampliamente. Como ejemplo, en la comedia de Vela hallamos el famoso episodio de la torre encantada o, como se le denominó originalmente, “de la casa de Hércules”¹³¹, consignado en los romances. Según la leyenda, la edificación fue construida por el mismo Hércules para proteger numerosos tesoros y maravillas de la codicia de los reyes. Sin embargo, Rodrigo desobedece la demanda impuesta y entra a la casa encantada, atrayendo sobre su reino pronósticos funestos que culminan con la pérdida de España. El romance trata el suceso de la siguiente forma:

El rey no puso el candado,

¹³⁰ Un antecedente más cercano del tema tratado por Vela en *La pérdida de España* es precisamente esta comedia de Lope. Sin embargo, entre ambas obras existen múltiples diferencias, por lo que no parece probable que esta comedia haya sido una de las fuentes de nuestro dramaturgo. En *El último godó* hay un mayor desarrollo y dinamismo de la trama, en el modo desenvuelto de una novela de aventuras. En la primera jornada, Lope trata el episodio de la entrada de Rodrigo y sus súbditos a la cueva encantada; su boda con la hermosa Zara de Argel, hija del rey Banadulfe y, enseguida, la deshonra de Florinda a manos del rey; todo ello envuelto en una serie de presagios funestos que anticipan la caída del reino godó. En la segunda jornada, Lope describe el suicidio de Florinda y la venganza del Conde don Julián, quien, al enterarse de la deshonra de su hija, abre los puertos de España a los musulmanes. Finalmente, en la jornada tercera, se presenta la restauración de España por don Pelayo mediante el triunfo de Covadonga. Al contrario, Eusebio Vela reduce la trama a sus aspectos más elementales, para concentrarse, sobre todo, en la caracterización de los personajes. Por ello, en *La pérdida de España* con frecuencia las acciones son descritas por los personajes, como el episodio del matrimonio de Rodrigo con la princesa argelina del que nos enteramos por la rápida referencia que hace Sancho del mismo en el inicio de la segunda jornada. En contraste, Lope le dedica gran parte de la primera jornada a la descripción de dicho acontecimiento.

¹³¹ Para Menéndez Pidal este episodio es de origen musulmán, referido por primera vez por el escritor árabe Ben Abdélhákem y retomado por el historiador Ar Razi, quien narra en su crónica que “había en Toledo un palacio cerrado por tantos candados como reyes se habían sucedido, pues era costumbre que cada rey, al subir al trono, pusiese candado; [...] y Rodrigo abrió el palacio, pero no halló en él sino un largo pergamino...” (*Ibidem*, p. 18).

mas todos los fue a quebrar,
pensando que gran tesoro
Hércules fue a dejar.
Entrando dentro en la casa
no fuera otro hallar
sino letras que decían:
Rey has sido por tu mal;
que el que esta casa abriere
a España tiene quemar...

(Romance del rey Don Rodrigo cómo entró en Toledo en la casa de Hércules vv.
15-24) ¹³²

Del mismo modo, en la comedia de Vela, Rodrigo entra a la torre prohibida con el afán de encontrar riquezas y así mantener la campaña bélica en contra de los moros. Pero su desobediencia sólo provoca la pérdida del reino, como él mismo acepta en un extenso diálogo que entabla con don Opas, después de su desafortunada hazaña:

Rey. Porque sólo era mi intento,
sin descomponer su encanto,
saber lo que contenía,
y suspendiendo el cansado
golpe, oí que articuló
con grande acento formado:
[La torre] “¿Dónde vas, infeliz Rey?
Por tu mal aquí has entrado.”
Quedé en la voz suspendido,
Y pronunció de allí [a] un rato:
“que por extrañas naciones
me vería despojado
del reino (¡cruel profecía!),
y mis gentes (¡qué presagio!)
castigadas cruelmente.”

(Jornada II, vv. 909-923)

Vela incluye otro hecho elemental de la leyenda que aparece en los romances, a saber, el episodio de la seducción y la consecuente violación de la Cava o Florinda. Aunque debemos señalar que mientras en la poesía la Cava es forzada sin su consentimiento por Rodrigo, en la comedia de Vela Florinda se deja convencer por las falsas promesas del rey y por sus propios sentimientos y ambiciones. Por lo tanto, nuestro dramaturgo se acerca más a la versión que considera a la Cava como una mujer malvada, cuyas acciones en

¹³² *Romancero*, selec. introd., y notas de Manuel Alvar, Barcelona, Ediciones Libro Clásico, 1988, p. 106.

contra del rey causan la pérdida de España, a diferencia de la imagen de víctima que presentan los romances:

El rey, luego que la vido,
hale de recio apretado,
haciéndole mil ofertas,
si ella hacía su rogado.
Ella nunca hacerlo quiso
por cuanto él le ha mandado:
y así el rey lo hizo por fuerza
con ella, y contra su grado.
(*Romance de la Cava*, vv. 15-22)¹³³

Los romances divulgaron de manera importante los incidentes que fueron causados por la venganza conjunta de don Julián –quien al enterarse de la deshonra de su hija decide viajar a Ceuta y pedir la ayuda de los musulmanes– y del traidor Obispo don Opas, heredero de Witiza y, por lo tanto, enemigo acérrimo del rey que usurpó el poder ilegítimamente. De esta forma, en los romances la pérdida de España, como indica Aurelio González, tiene una doble explicación “la arrogancia del rey (romper los candados de la casa de Hércules en Toledo) y su lujuria (el episodio con la Cava)”¹³⁴. Estos dos motivos son los que Vela explota en su comedia, por lo que su obra adquiere un tono moralizante, que sanciona la lujuria del Rey y, asimismo, culpa el deseo de venganza de la Cava y de los otros personajes.¹³⁵

La comedia de Vela plantea otra diferencia respecto a los romances que tratan la leyenda. De conformidad con las antiguas crónicas, en la poesía se exalta aún la figura de Rodrigo y se presenta, incluso, como un personaje heroico que enfrenta con valentía a sus enemigos. A pesar de sus acciones, el rey tiene la posibilidad de redimirse mediante la penitencia, como se puede apreciar en los siguientes versos:

¹³³ *Ibidem*, p. 107.

¹³⁴ Aurelio González, “Elementos ejemplarizantes en el Romancero viejo”, en *Acta Poética*, 20 (1999), p. 280.

¹³⁵ Respecto a esta caracterización de Florinda, Aurelio González comenta que “es muy del tipo de los que aparecen en las colecciones de *exempla* a propósito de la peligrosa condición de mujer, origen de innumerables perjuicios dada su habilidad para hacer perder el seso al hombre...” (*loc. cit.*). Por lo tanto, como imitador de Calderón Vela incorpora también el tono moralizante de sus comedias y este tipo de sanciones a los personajes, que no es tan manifiesto, por ejemplo, en las comedias de Lope.

Él triste rey don Rodrigo,
el que entonces te mandaba,
viendo sus reinos perdidos
sale a la campal batalla,
el cual en grave dolor
enseña su fuerza brava;
mas tantos eran los moros,
que han vencido la batalla.
[...] Maldito de ti, don Orpas,
obispo de mala andanza
en esta negra conseja
uno a otro se ayudaba.

(Romance de cómo el conde don Julián, padre de la Cava, vendió España, vv. 31-42)¹³⁶

Esta descripción de Rodrigo como víctima de las circunstancias difiere totalmente con la caracterización que hace Vela de dicho personaje, lo cual sugiere que nuestro dramaturgo recurrió a otra versión de la leyenda. En efecto, para la construcción de este personaje y, en general, el tratamiento de la leyenda, parece ser que nuestro dramaturgo recurrió a la *Historia verdadera del rey Rodrigo*¹³⁷, elaborada por Miguel Luna y en la que se descubren numerosas correspondencias con la comedia de Vela, como a continuación demostraremos.

Esta importante narración aparece en la segunda mitad del siglo XVI y su autor, para darle credibilidad histórica a su relato, afirmó –falsamente– haber traducido la crónica de un moro sabio que vivió durante la conquista de España y quien, supuestamente, pudo consultar en los archivos del rey Rodrigo cartas de mano de la misma Florinda y Pelayo. Acerca de esto, el autor refiere en su “prohemio al christiano lector”: “y porque en esta historia el autor tiene incorporadas muchas cartas, y otras cosas dignas de ver, y entender, porque con ellas haze cumplida demonstracion de la unidad con que trató la historia, y en ellas ay diferentes datos, a causa, que en aquellos tiempos passados contauan los Romanos y Godos sus años de la Era de Cesar”¹³⁸. Para ratificar la supuesta veracidad de su

¹³⁶ *Romancero, op. cit*, p. 108.

¹³⁷ *Historia Verdadera del rey Rodrigo. En la qual se trata la cavsya principal de la perdida de España y la conquista que della hizo Miramamolín Almançor, Rey que fue de Africa, y de las Arabias, y vida del Rey Jacob Almançor, compvesta por el sabio Alcarde Abulcacim Tarif Abentarique, de nación Arabe. Nuevamente traduzida de la lengva arabiga por Miguel de Luna, vezino de Granadà, interprete del Rey Don Felipe nuestro señor. Quarta impresión, año de 1646.* (El ejemplar puede consultarse en la Biblioteca Nacional de México)

¹³⁸ *Ibidem*, s/p.

traducción, al iniciar el capítulo I que trata la “Historia de la Conquista de España y guerras de las Arabias”, el supuesto autor del libro, Abulcacim Tarif Abentarique, es decir Miguel de Luna, recalca su participación en el episodio de la conquista de España a manos de los árabes:

La causa principal de mi atriuimiento fue auerme hallado en la guerra de España, desde el punto que el capitán Tarif entrò en ella, con el Conde don Iulian, hasta que se acabò su conquista, personalmente en todas las batallas i reencuentros de enemigos, excepto el cerco de Carmona i Merida [...] Junto con esto me dio nueuo aliento auer juntado todas las cartas i papeles que refiero en esta historia, los quales me fueron entregados por los mismos generales que se hallaron en aquella conquista, i lo que yo no vide, me informé dello, con mucha diligencia de personas principales...¹³⁹

Sin embargo, es evidente desde el principio del relato el afán innovador del autor, que lo llevó a transformar, incluso, el nombre de los personajes. Como ejemplo, la hija del conde Julián en la obra de Luna muda su nombre –que en sí mismo denotaba su carácter fatalista– por el de Florinda, más adecuado para expresar su temperamento sensible. La popularidad y la aceptación de este nuevo nombre se extendió de tal forma que “el romancero mismo empezó a usar la denominación, y en adelante, los dos nombres coexistieron, quedando Cava como infame, mientras se sobrepuso Florinda, más sonoro y poético”¹⁴⁰. En consecuencia, la obra de Luna sirvió también para divulgar esta doble personalidad que adquirió Florinda, primero como víctima de Rodrigo y, enseguida, como la causante de la pérdida de España, es decir como la Cava.

Esta doble acepción y personalidad de la hija del Conde Julián debió mantenerse definitivamente, pues es la que encontramos en la comedia de Vela. En efecto, en *La pérdida de España* Florinda, aunque no deja de mostrarse prudente, finalmente se deja llevar por sus sentimientos y ambiciones al escuchar las falsas promesas de amor que le hace el rey. Por ello, después de oponer a las palabras de Rodrigo argumentos fundamentados en la moral, finalmente se inclina por la pasión catastrófica:

Florinda. El con bien os lleve, y lleve

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ Ramón Menéndez Pidal, *El rey Rodrigo en la Literatura*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1924, p. 127.

Rey. mi corazón con el vuestro.
 Es pedir que en vos se quede.
 Florinda. ¿Por qué?
 Rey. Porque si ha de estar
 con el mío, que ya tiene
 su cetro en vuestra belleza,
 con vos se ha de quedar siempre.
 Florinda. Siendo así, cierto es que esté
 bien hallado con tal huésped.
 Rey. El hado así lo disponga.
 Florinda y galán. Dispóngalo así la suerte,
 por que no vivan distantes
 dos amantes que se quieren. (I, vv. 958-970)

No obstante, al enterarse del matrimonio de Rodrigo, Florinda se transforma en la Cava, es decir en la mujer despechada que busca por todos los medios posibles resarcir su honor. Las acciones de este personaje, ya no sólo como víctima sino como defensora de su decoro, evocan las dolorosas palabras del personaje de Luna, que en una carta a su padre confiesa su agravio y exige la solución a su deshonor. Esta reacción del personaje no se encuentra en las crónicas antes referidas:

i es, que teniendo yo esta sortija con esta engastada esmeralda, sobre una [ilegible] suelta i descuidada (joya de mi, i de los mios tan estimada, como es razon) cayó sobre ella el estoque Real, i desgraciadamente la hizo dos pedaços, partiendo por medio la verde piedra, sin ser yo parte de remedialla. Hame causado tanta confusion este desastre, qual jamas podra mi lengua significar en el discurso de mi vida. Padre mio muy querido, remedia mi mal si ser pudiere, porque en España yo no siento quien sepa remediallo...¹⁴¹

De este modo, la Cava de Vela, como la de Luna, busca que la afrenta al rey sea lo más cruel y perjudicial posible, aunque con ello posibilita la entrada de los invasores, causando así la pérdida de España.

Por otra parte, la obra de Miguel Luna presenta otra discrepancia importante respecto a las crónicas y a los romances antes referidos. La figura legendaria del último rey godo, antes exaltada y dotada de numerosas virtudes en las crónicas, es sustituida por la de un hombre libertino, caracterizado por un sinnúmero de defectos y vicios. El Rodrigo de

¹⁴¹ Miguel de Luna, *op. cit.*, s/p.

Luna es un personaje sanguinario que se inclina en todo momento por la solución bélica¹⁴², pero que al verse derrotado, abandona cobardemente a su pueblo en las peores circunstancias. Asimismo, se presenta como un hombre contradictorio, entregado a los placeres efímeros y que se aleja totalmente de aquella figura regia que del Corral nos describía rodeada de una corte esplendorosa e idealizada, como se puede constatar en la siguiente descripción:

En el año de la hixera de nouenta y vno, reinaba en España un Rey de profession christiano, llamado por nombre Don Rodrigo, Godo de nacion, natural de la Scitia, el qual tenia en aquel tiempo su Reyno en paz, tràquilidad, i sossiego, sin guerras ni discordias [...] (pero) como la ociosidad acarrea vicios i grandes daños, este desdichado Rey (que assi le puede llamar) dio en exercitar malos exercicios, y como tenia el reynado en confiança y gouernacion por un sobrino suyo llamado don Sancho, hijo mayor de su hermano, llamado por nombre el Rey Acosta: tenia mucha pena (Rodrigo) y desseaua heredar la sucesion para tener el Ceptro Real en propiedad¹⁴³.

Esta caracterización del rey Rodrigo es la que Vela retoma en su comedia. Tal como sucede en la crónica de Luna, nuestro dramaturgo le da una importancia capital al desempeño poco edificante del personaje legendario al frente del reino y, sobre todo, destaca sus múltiples defectos, como son la deshonor de sus vasallas, la profanación de la torre sagrada, su preferencia por una mujer árabe en lugar de la hija de Julián y su cobardía en la batalla. Por lo tanto, las similitudes entre el Rodrigo de Vela y el personaje de Luna son evidentes:

El rey don Rodrigo (aunque casado) no del todo tenía olvidados los vicios que solía viár siendo soltero: y como tenia en su Palacio una dama muy hermosa, a la qual llamava por nombre Florinda, hija del Conde don Iulian, [...] y como estaua enamorado della, no dexaua de requebrarla a menudo [...] y como el Rey prosiguiesse sus pretensiones, mandó vn día que todas las damas de su Palacio sirviessen la mesa, a el y a la Reyna, bien adereçadas: y auiendo comido, tuuo medios para cumplir con ella sus malos desseos, aun que forçada y contra su voluntad...¹⁴⁴

¹⁴² Para ratificar esta afirmación tan sólo hay que consultar el capítulo III que “Trata como el Rey Don Rodrigo mandó derribar muchos castillos en su Reyno, i mató los Alcaldes dellos, i de otras insolencias que uso con los suyos, por donde uino a ser astigado de Dios nuestro Señor” (*Ibidem*).

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ibidem*

Asimismo, en *La pérdida de España* Rodrigo muestra un carácter inestable en todo momento, lo que ocurre también en la obra de Luna. Desde la primera jornada el rey intenta demostrar a sus súbditos, mediante largos discursos, que es merecedor de la corona a pesar de las dudosas circunstancias en las que ocupó el trono:

[...] acordándolos, pretendo
incitaros a mi auxilio,
al explicar el derecho
con que ocupo aqueste trono;
pues desciendo de aquellos
ilustres baltos, a quien
visigodos eligieron
para que los gobernasen
cuando de Gocia salieron... (I, vv. 44-52)

Enseguida, pretende mostrarse ante sus vasallos como un rey prudente, atento a los problemas de su reino y temeroso de que Sisebuto y Ebari, refugiados en África, fragüen una invasión. Para resolver este conflicto envía a Julián con una embajada, lo cual le permite también mantener una momentánea paz interna. Mientras tanto, indica que los godos se prepararán para una probable guerra, ya que él mismo subraya, para enaltecerse nuevamente ante sus súbditos, que ante cualquier eventualidad el valor es el principal móvil de sus acciones:

y cuando no tenga efecto [la embajada]
armas será la razón
murallas serán los pechos,
revellines el valor,
cortaduras el esfuerzo;
pues no hay armas ni murallas,
revellines ni pertrechos,
como el valor, la osadía,
la razón y el noble esfuerzo;
que a quien valor le sobra
no hace falta nada de esto.
Aqueste es mi parecer... (I, vv. 227-235)

De esta forma, el rey se presenta ante sus oyentes como un hombre de firmes convicciones, que de conformidad con un código caballeresco privilegia la valentía como uno de sus principios más estimables. Asimismo, persuade a su corte de ser el gobernante adecuado para conducir el destino de su pueblo y, lo más importante, de su honradez, a pesar de haber

usurpado el poder a los herederos de Witiza. Hasta este momento el lector podría pensar que, en efecto, el Rodrigo de Vela encarna los valores positivos de la leyenda, como ocurría en la *Crónica Sarracina*.

No obstante, después de la larga disertación de Rodrigo, sus súbditos, Pelayo, Sancho y en ocasiones don Opas, concuerdan en que la decisión del rey de preparar el ejército y enfrentar a los invasores árabes es irracional, ya que el reino visigodo se encuentra en una situación precaria. Como indica Pelayo, las medidas que toma el rey no se adecuan a la realidad que enfrenta el reino:

¿Quién podrá
buscar más prudente medio
cuando están los españoles,
faltándoles el manejo
de las armas, olvidados
tanto del marcial empleo,
que los más no habrán tomado
jamás en su mano acero?
Pues aunque el valor los haga
Saber arrojarse al riesgo,
[...] el saber salir bien de él
es de quien pende el trofeo... (I, vv. 262- 273)

Con juicios como el anterior Pelayo parece tener una visión más objetiva de los acontecimientos, ya que a diferencia del rey no tiene ninguna pretensión y puede juzgar las circunstancias con mayor cordura. Del mismo modo, Sancho toma una postura más prudente respecto a la guerra. A las absurdas especulaciones del rey sobre una probable incidencia divina en su favor en el momento de la batalla contra los musulmanes, Sancho opone simples pero válidos razonamientos, encaminados a evitar que suceda el enfrentamiento con los fuertes invasores árabes. El súbdito está consciente de las numerosas desventajas de España, entre éstas destaca la poca aplicación de los plebeyos a los avatares bélicos, como él mismo indica:

[...] pues cuando antes era oficio
el combatir, en los nuestros
es arte que ahora ignoran;
olvidados del manejo de las armas, ocupados
en los rústicos empleos
del campo, y en las delicias

los ciudadanos de juegos,
saraos, fiestas y banquetes,
no podrán llevar recio
trabajo de campaña,
rindiéndose al sol y al hielo,
por no estar acostumbrados
al marcial afán inmenso. (I, vv. 343- 345)

Esta caracterización de Sancho parece haber sido inspirada por la obra de Luna, quien con frecuencia subraya las virtudes de dicho personaje para oponerlo a la figura regia: “El niño Sancho mostraua grande esfuerço y valor en el animo, en tal grado, que todos los de su Corte le teniam mucha aficion y voluntad, por cuya causa el Rey Don Rodrigo, su tio, no dexava de recibir mucha pena y cuydado, aunque exteriormente mostrava lo contrario”¹⁴⁵.

Finalmente, el personaje de Rodrigo en la comedia de Vela se presenta como un hombre tiránico, imprudente y que a causa de su debilidad moral provoca la ruina del reino y el odio de sus vasallos. Desde la perspectiva de Vela, el último rey godo se presenta como un gobernante sin autoridad para dirigir a su pueblo y que, después de vanagloriarse de su valentía, al ver perdido su reino con la entrada de los invasores se disfraza de pastor y huye cobardemente.

La razón por la que Vela decidió poner en escena esta versión de la leyenda, que desestima la participación de Rodrigo y, sobre todo, el carácter nacionalista de la trama, sólo puede explicarse a partir de una breve referencia a la situación social de la Nueva España. En principio, es evidente que Vela no recurrió a la fuente medieval para promover el orgullo del reino español por su patria, como sí lo hubiera hecho un dramaturgo áureo. Su intención era simplemente buscar nuevas formas de expresión a los intereses sociales, económicos, políticos y culturales propios de la sociedad virreinal.

En otras palabras, aunque en la época de Vela no se percibe aún el cambio del antiguo al nuevo régimen, ni mucho menos la búsqueda de la identidad nacional, si aparecen algunos matices de una incipiente transformación social. La concepción desfavorable del rey Rodrigo en la comedia se puede leer como la crítica a los peninsulares que aún gozaban de innumerables privilegios a principios del XVIII. Sólo ellos podían encabezar procesiones públicas para celebrar una ocasión religiosa, ser alabarderos en la guardia de honor del virrey, familiares de la Inquisición, alcaldes en el Ayuntamiento o en

¹⁴⁵ *Ibidem*

el Consejo Municipal. Por ello, Vela decide ennoblecer la figura de Sancho, uno de los súbditos de Rodrigo y así manifestar que la posición social de un hombre se establece ya no por su abolengo, sino por su nobleza de espíritu y, en términos reales, por sus privilegios económicos. Lo anterior se ajusta perfectamente a la ideología criolla, que en esta época pugna por la determinación social:

criollos y españoles con poder local competían por los puestos; las familias con posibilidad lograban adueñarse de ellos, para perpetuar su influencia como élites locales [...] criollos y mestizos se encaramaron en distintas zonas, con un poder inmediato sobre la población; verdaderos grupos de poder que se perpetuaron como élites locales, bajo la apariencia de un gobierno bien centralizado en la Nueva España.¹⁴⁶

Por las razones antes mencionadas el tratamiento que Vela hizo de la leyenda se aceptó favorablemente en la Nueva España. Sin embargo, esto no ocurrió en la Metrópoli, pues tenemos noticia de que la comedia fue censurada. Maya Ramos documenta que en 1770 se prohibió la representación de *La pérdida de España* en Madrid, principalmente porque hacia hincapié en la derrota militar del reino y exponía las debilidades de un rey español, como juzga el censor de la comedia, don Francisco de la Fuente, en un documento rescatado por la investigadora:

me parece no debe permitirse su representación [...] por ser toda la maior parte de esta obra digna de suprimirse, por indecorosa al Rei que en ella se refiere de España, al obispo, y su dignidad, y a la misma nación española, pues aunque se hallen en algunos libros, y en la historia, noticias de esta pérdida, no es justo renovarlas en el teatro, en el que no deben representarse obras que manifiesten machinaciones, conspiraciones ni traizion alguna a los soberanos, cuio debido respeto i lealtad debe empeñarse...¹⁴⁷

El censor tendría cierta razón en denostar esta comedia, pues aunque utilizaba como materia anecdótica hechos remotos que no tenían relación alguna con las circunstancias del momento, Vela estaba promoviendo una imagen inadecuada de un soberano español. Esto

¹⁴⁶ Andrés Lira y Luis Muro, “El siglo de la integración”, en *Historia General de México*, vol. I, México, El Colegio de México, 1986, p. 460.

¹⁴⁷ “Documento 145. 1770: Madrid. Opinión del censor negando el permiso para representar *La pérdida de España* de Eusebio Vela”, en Maya Ramos Smith (dir.), *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, CONACULTA, INBA, Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 549.

iba en contra de los propósitos gubernamentales de mantener el espectáculo teatral como una forma de entretenimiento edificante, que además se estimaba como “uno de los principales portadores e intermediarios de la ideología dominante”.¹⁴⁸

Finalmente lo anterior demuestra que Eusebio Vela escribió esta comedia para ser representada ante el público novohispano, quien, dada la lejanía del reino, encontraba entretenida la historia poco edificante de un soberano español y, asimismo, hallaba modelos de identificación en los súbditos de Rodrigo, como el propio Sancho. Esto nuevamente demuestra que nuestro dramaturgo estaba atento a las demandas de sus espectadores, no solamente en lo que concierne a la espectacularidad escenográfica, sino también en la elección de sus argumentos.

2.2 *Apostolado en indias o martirio de un cacique*

2.2.1 Conflicto genérico

Antes de comenzar el análisis temático de esta comedia, salta a la vista un problema al que necesariamente debemos enfrentarnos: el conflicto genérico. En ocasiones las comedias se alejan de los rasgos prototípicos que supone una determinada categoría, dificultando así su clasificación. Este es el caso del *Apostolado en indias*, obra dramática de tema legendario cuyos personajes son extraídos de la realidad histórica para ser transportados a la ficción literaria. Sin embargo, al analizar los mecanismos que activan su producción –nos referimos tanto al argumento como al texto espectacular– observamos que ésta presenta diversos elementos que escapan del género de comedia histórica, ya que lo medular de la trama no es la narración épica de la conquista, sino el tema de la religión y, por tanto, el papel de los mártires que luchan contra los fanáticos indígenas. En la comedia, los personajes históricos se convierten en alegorías que en manos del dramaturgo transmiten un mensaje ético-moral, adecuándose así a las pautas de las así llamadas “comedias de santos”. Para demostrarlo se presentarán algunas definiciones sobre las características prototípicas de este tipo de obras dramáticas y también para comprobar que el *Apostolado en indias* comparte algunos de los rasgos fundamentales de este género.

¹⁴⁸ Christopher F. Laferl, “América en el teatro español del Siglo de Oro”, en *El teatro descubre América*, op. cit., p. 170.

En el amplio capítulo intitulado “Lope de Vega: la creación del teatro nacional” de su *Historia de la Literatura Española*¹⁴⁹, Alborg indica que en las comedias religiosas o de santos, Lope de Vega y los dramaturgos que aprovecharon el género tenían mayores posibilidades creativas, pues no se sujetaban a una historia de antaño conocida y difícil de manipular creativamente. La materia de la comedia de santos no es la teología parca y ortodoxa, sino una religiosidad profana despojada de cualquier convencionalismo y cercana al pueblo por su emotividad y simpleza. Como indica el estudioso, en estas comedias “lo humano y lo divino se abrazan y confunden [...] el milagro se presenta con la sencilla naturalidad del hecho cotidiano y el prodigio se viste del ropaje más realista [...] el santo vive con heroísmo y exaltación equiparables a las de un personaje épico”¹⁵⁰. En efecto, en esta comedia *Vela* utiliza como materia argumental una religiosidad asequible a cualquier tipo de espectador que incorpora el espectáculo de lo maravilloso como un acto de fe incuestionable. Asimismo, se presenta la dicotomía del bien contra el mal como el principio articulador de la trama.

Ignacio Arellano, en un ensayo sobre la puesta en escena de la comedia de santos de Tirso de Molina, sintetiza las características propias de este género:

se caracteriza, en rasgos esenciales, por la extensión ucrónica y omniespacial del ámbito escénico -dramático, por los mecanismos necesarios para la escenificación del hecho portentoso (milagro) cuya condición maravillosa define al propio género, y por una doble orientación [...] estribada en las ideas de revelación y de ascensión, que marca la relación del mundo humano con lo divino.¹⁵¹

Algunas de estas características se pueden encontrar en la comedia de *Vela*:

1. Las comedias de tema religioso o de santos escenifican eventos de carácter extraordinario por lo que requieren de un complejo aparato escénico. Los sucesos maravillosos se complementan asimismo con la música. Arellano indica que en toda comedia de santos destacan dos efectos sonoros:

las voces del cielo pronunciadas por un actor dentro (detrás de las cortinas) y la música. El primero supone la irrupción del mundo celeste en la experiencia terrena, en una contigüidad análoga a la implicada por otros recursos escénicos, como el

¹⁴⁹ Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 181.

¹⁵¹ Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 56.

pescante. Las voces del cielo orientan, avisan, profetizan, y en general revelan la existencia del mundo y sus valores que no pueden ignorarse por los personajes.¹⁵²

Del mismo modo, en el *Apostolado en indias* la música acompaña las escenas de carácter divino y anuncia la entrada de los personajes celestiales, como reza la siguiente indicación en la jornada primera, después del verso 859: *Música. Baján dos ángeles.*

2. Debido a la relación entre lo celestial y lo profano, el espacio escénico debe dividirse en varios planos: el cielo (en los niveles altos del teatro), la tierra (en el tablado) y el infierno o purgatorio (nivel inferior del foso, comunicado por el escotillón). En su comedia, Vela emplea también estos tres niveles de una forma clara e inequívoca, por lo que su carácter religioso se manifiesta, incluso, en la disposición espacial del escenario.

3. Los hechos sobrenaturales, los raptos y éxtasis de los santos, las apariciones asombrosas de los ángeles descendiendo se funden en transiciones de naturalidad con los sucesos más llanos a lo largo de estas comedias. Es evidente en el *Apostolado en indias* que estas escenas extraordinarias intentan, sobre todo, provocar el asombro del público y, asimismo, armonizar con la trama secundaria de la conquista militar.

En síntesis, a partir de sus características temáticas y escenográficas, deducimos que el *Apostolado en indias* se clasifica como una comedia religiosa, ya que lo importante en ella no es la poesía ni la plasmación de las grandes pasiones o los episodios bélicos, que entonces la convertirían en una comedia de conquista, sino la puesta en escena de un espectáculo maravilloso.

2.2.2 El tema de la comedia

A diferencia de las comedias *Si el amor excede al arte* y *La pérdida de España*, que son similares a las presentadas en la Península, Vela muestra en el *Apostolado en indias* un escenario novedoso para su tiempo: el México de la conquista, poco aprovechado por los dramaturgos españoles y novohispanos¹⁵³. Asimismo, debido a que el *Apostolado en indias*

¹⁵² *Ibidem*, p. 58.

¹⁵³ La crítica ha tratado de ofrecer una respuesta a la escasa aparición del tema en las comedias áureas, que como indica Francisco Ruiz Ramón “en sí, en cuanto dramatizable, ofrecía no pocas ventajas y facilidades dada la posibilidad del enfoque heroico, religioso e incluso mítico” (*América en el teatro clásico español*, est. preel., ed., biblio. y notas de F. Ruiz Ramón, Anejo de *RILCE* 12, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1993, p. 16). Ante la ausencia del escenario americano algunos historiadores de la literatura

ennoblece y legitima de manera preponderante la conquista espiritual, emprendida por los primeros misioneros franciscanos, se deduce que esta comedia fue escrita para representarse en el marco de una festividad religiosa. Sólo esta última suposición explicaría el afán de Vela por transmitir la versión oficial de este acontecimiento histórico, demasiado moralista para el público de los teatros comerciales, más interesado en la representación de las comedias profanas.

Es así como esta comedia nos permite establecer más claramente la estrecha correspondencia que existía entre teatro y fiesta, pues, al menos en lo esencial, ambos están al servicio de las instituciones poderosas¹⁵⁴. Si el *Apostolado en indias* fue representada durante una celebración de índole religiosa, juzgamos entonces que en pleno siglo XVIII la conquista de América y el sometimiento violento de pueblos y culturas extrañas se concebían aún como una victoria que debía festejarse. Según el tratamiento que hace Vela de dicho episodio, la conquista y la evangelización de la Nueva España representó, en resumidas cuentas, la dominación de los prudentes españoles sobre la idolatría y la barbarie de los pueblos indígenas. Por ello, a continuación se analizarán las principales fuentes de Vela en la elaboración de su comedia para corroborar si efectivamente se apega a la ideología oficial.

sostienen que debido a la mala reputación de los conquistadores y a la leyenda negra que circuló acerca de sus crueldades en el Nuevo Mundo, los dramaturgos prefirieron no adaptar este episodio al espectáculo teatral (Arturo Souto Alabarce, *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, México, Editorial Trillas, 1998; G. F. Dille, “El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro”, *Hispania*, 71, 1998, pp. 492-502). Otros indican que la grandeza y el significado histórico del tema dificultaban su traslación a los ejercicios de la ficción. Lo cierto es que fue hasta finales del siglo XVI cuando se tomó verdadera conciencia de la importancia de la conquista, puesto que, como indica Christopher F. Lafer, “sólo a partir de la primera navegación del estrecho de Bering en el año de 1728 se supo en rigor que el descubrimiento de Colón era un continente propio. La mayoría de los contemporáneos, y por tanto también los escritores y poetas, no eran conscientes del alcance del descubrimiento colombino y ciertamente los acontecimientos del presente y del pasado europeo les quedaba más cerca”, de ahí su escasa aparición (art. cit., p. 173).

¹⁵⁴ El ejemplo más fehaciente de esta relación entre teatro y fiesta es el “Auto Sacramental” pues “se representaba siempre en el marco de las festividades del *Corpus*, y también, desde el punto de vista temático, estaba en relación con el sacramento de la Eucaristía” (*Ibidem*, p. 171). Para mayores referencias sobre la importancia de estas representaciones, véase el capítulo de la fiesta teatral novohispana, pp. 35-43 de esta investigación.

FUENTES DE LA COMEDIA

Para su propósito histórico-religioso, Vela incorporó a su comedia algunos datos concernientes al arribo de los doce misioneros franciscanos al Nuevo Mundo a cargo de fray Martín de Valencia, acontecida el 23 de junio de 1524. Al dramaturgo le interesó, primordialmente, escenificar las diversas contrariedades que sufrieron los primeros religiosos al enfrentarse a la difícil tarea evangelizadora y, asimismo, demostrar que la conquista de América no significó únicamente la extensión territorial, sino la incorporación de los indígenas al cristianismo. Con el fin de adecuarse al contexto de la fiesta religiosa, Vela concibió la ocupación de los españoles como “la justa guerra [que] se estableció por la necesidad e importancia de convertir un mundo de infieles a la fe verdadera”¹⁵⁵.

Para representar este episodio histórico desde una perspectiva acorde a los intereses de las autoridades virreinales, Vela recurrió a las crónicas de indias, que le proporcionaron los asuntos esenciales de la conquista espiritual, emprendida y narrada por fray Jerónimo de Mendieta, Torquemada, Motolinía y Vetancurt, entre otros importantes religiosos. Asimismo, Vela adaptó a su comedia los milagros y portentos diversos que los primeros frailes realizaron durante su labor evangelizadora en el Nuevo Mundo¹⁵⁶, esto para impresionar a su público.

No obstante, dentro del enorme caudal de informes elaborados por los religiosos, Vela eligió como fuente principal la *Historia eclesiástica indiana*¹⁵⁷ de fray Gerónimo de Mendieta, precisamente porque el dramaturgo quería destacar en escena la conquista espiritual de la Nueva España. Acerca de los acontecimientos históricos que Vela emplea

¹⁵⁵ Alejandra Moreno Toscano, “La Conquista espiritual”, en *Historia General de México*, *op. cit.*, p. 326.

¹⁵⁶ Para este análisis no atenderemos las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés ni las diferentes narraciones sobre la conquista escritas por los soldados –entre las que destaca por supuesto la obra de Bernal Díaz del Castillo–, pues en todas estas relaciones y crónicas, obviamente sus autores se enfocan más en la narración de los diferentes episodios bélicos, dejando en segundo plano la labor evangelizadora.

¹⁵⁷ Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, est. preeliminar de Antonio Rubial García, México, CONACULTA, 1997. Los editores de las tres comedias J. Spell y F. Monterde indican que a pesar de que la obra de Mendieta permanecía aún en forma de manuscrito en la época de Vela, éste pudo consultarla gracias a que “existía una copia [...] en la biblioteca del Convento de San Francisco, situado a unas cuantas calles del teatro” (en prólogo a las *Tres comedias*, *op. cit.*, p. XX).

como materia narrativa, indica Mendieta que, en efecto, fray Martín de Valencia¹⁵⁸ al frente de doce misioneros franciscanos, se detiene breve tiempo en Tlaxcala. En este sitio los frailes son recibidos por algunos oficiales de Cortés, como Juan de Villagómez, pero no por el propio conquistador como lo relata Vela, quien los recibirá en la capital hasta el 23 de junio de 1524. No obstante, Vela traslada este primer encuentro entre el Apostolado y Cortés a Tlaxcala pensando en la recepción de su obra, pues resultaba evidentemente más espectacular que Axotécatl se enfrentara con el propio Cortés y no sólo con sus oficiales. Además, este encuentro le permitió al dramaturgo demostrar desde el principio la estrecha dependencia entre la conquista militar y la espiritual. Según la visión de la comedia, la primera se justifica porque es el primer paso hacia la conversión de los infieles, cambiando así el contexto real de esta lucha por explorar e incorporar nuevos territorios, vasallos y riquezas a la corona española.

Por otra parte, Vela dedica gran parte de su comedia a la caracterización y narración de las hazañas ejemplares realizadas por fray Martín de Valencia en la provincia tlaxcalteca. Con este propósito, seguramente el dramaturgo consultó la *Historia de los indios de la Nueva España*¹⁵⁹, pues en esta obra Motolinía realiza una extensa e importante biografía de dicho personaje, destacando sus numerosas cualidades que facilitan su adaptación a una comedia de tema religioso como el *Apostolado en indias*. Motolinía afirma respecto a la labor religiosa de fray Martín de Valencia: “cuatro [años] fue guardián de Tlaxcallan; y él edificó aquel monasterio, y le llamó ‘La Madre de Dios’; y mientras en esta casa moró enseñaba a los niños desde el ABC hasta leer latín, y poníalos a tiempos en

¹⁵⁸ Indica el fraile cronista en el Capítulo VIII intitulado “De cómo fue elegido por primer Apóstol y Prelado de la Nueva España el varón santo fr. Martín de Valencia” (Fray Jerónimo de Mendieta, *op. cit.*, pp. 334-336), que en principio se nombró al general de los Franciscanos, fr. Francisco de los Ángeles, como el encargado de esta labor, sin embargo éste tuvo que renunciar a la divina encomienda por enfermedad y conflictos diversos que le dificultaron su viaje a las Indias. Por ello, finalmente se eligió a Fray Martín de Valencia, debido sobre todo a sus numerosas virtudes como el propio Mendieta destaca: “... a la sazón se guardaba con singular pureza y perfección la regla del padre S. Francisco. Contentóle a este varón de Dios la madurez de su edad, la gravedad y serenidad de su rostro, la aspereza del hábito, junto con el desprecio que mostraba de sí mismo, la reportación de sus palabras, la compostura de sus meneos, y sobre todo, que el espíritu de dentro le decía: éste es el que buscas y has menester...” (p. 335).

¹⁵⁹ Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, est., introd., notas y apénd. de Edmundo O’ Gorman, México, Porrúa (“Sepan cuantos...”, 129), 1969.

oración, y después de maitines, cantaba con ellos himnos; y también enseñaba a rezar en cruz levantados y abiertos los brazos siete Pater Noster y siete Ave Marías”.¹⁶⁰ Vela adapta a su intención dramática esta imagen del religioso que se entrega de forma abnegada a la empresa religiosa, lo que demuestra una vez más que la necesidad primordial del dramaturgo es divulgar la versión oficial de los hechos, como se puede leer en los siguientes versos:

Fr. Martín: Hijos y queridos míos,
no entendáis que a aqueste reino
he pasado por la plata
que encierran sus minas dentro;
ni menos por pretender
mejorar fortuna, siendo
aquí más acomodado,
porque solamente vengo
a mirar por vuestro bien,
pues de él nace el mío a un tiempo,
sin pretender más riqueza
que este sayal que poseo
para vestir... (I, vv. 331-343)

Sin embargo, dado que el dramaturgo persigue también el entretenimiento de sus espectadores y no sólo informar, incorpora a su argumento episodios de carácter fantástico. Fray Martín de Valencia, como divulgador de la razón cristiana o “saber iluminador”, realiza diversas escenas prodigiosas, como invocar a los ángeles o los santos en su auxilio, volar sobre peñascos o resucitar a un niño muerto. Estos eventos sobrenaturales le permiten desde la jornada primera ganarse la confianza de los indígenas, quiénes maravillados ante sus prodigios se convierten al cristianismo con gran disposición.

Asimismo, estos hechos sirven como propaga de la fe cristiana, ya que prueban que la integración de los infieles se logra no mediante la violencia o la imposición militar, sino por medio de la revelación divina e incuestionable, como anuncia el propio fraile en la siguiente escena:

Fray Martín: Vos, Señor, habéis de hacer
que restituido sea [el joven muerto]
a la luz, para que vea

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 159.

esta gente tu poder. (I, vv. 855-858)

[Bajan dos ángeles]

Estos versos señalan que la intención de Vela era demostrar, como lo hicieron los dramaturgos españoles del siglo XVII en su adaptación del tema indiano, que Dios había elegido a España para erradicar la idolatría del Nuevo Mundo y que además esta forma de predestinación divina se manifestaba en los milagros que auxiliaban a los españoles.

Para la adaptación de esta “visión mesiánica” de la conquista, Vela nuevamente recurrió a la crónica de Mendieta. En efecto, John L. Phelan indica que a lo largo de su monumental obra el fraile demuestra que “la raza española, bajo la dirección de sus ‘benditos reyes’, había sido escogida para llevar a cabo la conversión final de judíos, musulmanes y gentiles (quienes con los cristianos constituyen todas las razas de la humanidad)”¹⁶¹. Así, al ser España la nación elegida por Dios se justifica la violencia militar como la vía necesaria para la expansión de la “verdadera” fe. Por ello, en la comedia de Vela Cortés tiene una misión apostólica y, en consecuencia, la obligación de extender el Evangelio en el Nuevo Mundo. La anterior es una idea recurrente a lo largo de la comedia:

Cortés: Nuestro carísimo hijo
en Cristo, Carlos, electo
Rey de Romanos y de
las dos Españas, habéisnos
declarado el fervoroso
y católico deseo
que tenéis para ensalzar
la religión, y para eso
habéisnos pedido que
a la América enviemos
religiosos que declaren
de fe los altos misterios.
Por lo cual nos, que obligados
por nuestro cargo debemos
el cuidado de mirar
por la salud y gobierno
de las almas, permitimos
puedan sin impedimento
pasar a tan alto fin

¹⁶¹ John L. Phelan, *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, trad. Josefina Vázquez de Knauth, México, UNAM, 1972, p. 161.

los religiosos austeros
mendicantes, y especial,
como nos pedís vos mesmo,
los observantes franciscanos... (I, vv. 265-287)

En lo que atañe concretamente al argumento de la comedia, el dramaturgo adapta también de la *Historia eclesiástica indiana* el capítulo XXV que trata “De un niño que fue martirizado de su propio padre, porque le reprendía la idolatría y embriaguez”¹⁶² y en el cual el cronista narra la vida y padecimientos del niño mártir Cristóbal, uno de los personajes centrales de la comedia.

Asimismo, en dicho capítulo se consignan datos importantes sobre la figura de Axotécatl, personaje de gran relevancia en el *Apostolado en indias*. Respecto a su biografía el fraile informa que “Acxotecatl, que tenía su señorío y casa en Atlhuezca, legua y media de la cabecera y ciudad de Tlaxcala, tenía sesenta mujeres, y de las más principales de ellas (que eran señoras) tenía cuatro hijos”¹⁶³. Enseguida, Mendieta indica que tres de sus hijos asisten por orden de los españoles al monasterio de Tlaxcala, mientras que el mayor y el predilecto de la familia es encerrado para mantener el culto de la religión indígena. Sin embargo, al enterarse de su confinamiento, los frailes piden que el joven de “doce o trece años de edad” sea evangelizado para evitar que la “idolatría” lo utilice como un instrumento más de su maldad, según la visión maniquea de la época.

En cuanto a su iniciación religiosa, el cronista refiere que este joven muestra gran displicencia en abrazar la religión de los españoles e incluso señala que “este muchacho en breve tiempo supo la doctrina cristiana, y estando suficientemente instruido en las cosas de la fe, pidió el bautismo y se lo dieron, y en él se llamó Cristóbal”¹⁶⁴. Del mismo modo, en la iniciación de Cristóbal a la fe cristiana, Vela destaca su docilidad, humildad, obediencia, simplicidad de corazón y, en resumen, las virtudes de aquellos que debían heredar el reino de los cielos.

Del mismo modo, el dramaturgo manifiesta, en correspondencia con la crónica de Mendieta, que los indígenas se hallan indefensos ante el mundo porque carecen de emociones y deseos superfluos, por lo que es necesario que se mantengan bajo la tutela de

¹⁶² Fray Jerónimo de Mendieta, *op. cit.*, pp. 338-391.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 388.

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

un religioso. En la comedia, el vínculo entre fray Martín y Cristóbal es tan estrecho que, inclusive, el joven tlaxcalteca resuelve desterrar en definitiva el culto de la religión mexicana, que aún profesaban su padre y seguidores. Ante tal desafío promovido por los religiosos, Axoténcatl, quien de acuerdo con Motolinía era “un indio de los más encarnizados en guerras y envejecidos en maldades y pecados, según después pareció y sus manos llenas de homicidios y muertes”¹⁶⁵, decide reprender al joven de una manera salvaje y deshumanizada:

[...] el cruel padre tenía a su hijo Cristóbal por los cabellos, arrastrado por el suelo, y dándole muy recias coces, de que fue maravilla no le acabase, según tenía las fuerzas; y le daba de gana, porque era un hombre valentón y robusto. Y como con esto no lo pudiese matar, ya encarnizado y olvidado del amor paternal y natural, y mudado en crueldad feroz y bestial, tomó un palo grueso de encina, y dióle con él por todo el cuerpo muchos golpes hasta quebrantarle y molerle los brazos y piernas y las manos con que defendía la cabeza, y la misma cabeza, tanto que casi en todo su cuerpo corría sangre.¹⁶⁶

Según la crónica, Cristóbal padece con gusto el tormento infringido por su propio padre, lo que acentúa aún más su vocación de mártir. De esta manera el niño se convierte en uno de los tantos personajes que se utilizan en la crónica para efectuar la propaganda religiosa y nuevamente justificar la imposición del cristianismo. La resistencia al dolor físico de Cristóbal contrasta notablemente con el carácter de su verdugo, quien, no satisfecho con su “cobarde” acto decide enviarlo a la hoguera. Ahí Cristóbal encuentra finalmente la muerte ejemplar que tanto había anhelado:

Viendo el malvado padre que el niño estaba con buen sentido, aunque muy atormentado y llagado, mandólo echar en un gran fuego de muy encendidas brasas de corteza de encina secas; porque en ellas está el fuego muy intenso y dura mucho. En este fuego lo revolvió, ya de pechos, ya de espaldas, dándole en aquellas brasas una calda, como lo hicieron los fieles a S. Lorenzo [...] y sacado de allí cuasi por muerto, aun dicen que el padre lo quiso acabar con hierro...¹⁶⁷

Vela transforma este violento episodio en uno de los momentos más dramáticos de la comedia. Además del impacto visual y emocional que causa el padecimiento y la violenta muerte de este personaje en los espectadores, el dramaturgo añade elementos fantásticos a

¹⁶⁵ Fray Toribio de Benavente, *op. cit.*, p. 221.

¹⁶⁶ Fray Jerónimo de Mendieta, *op. cit.*, p. 390.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 391.

la escena que hacen aún más impresionante el martirio de Cristóbal, como la aparición de los ángeles en lo alto del tablado: *Bajan dos ángeles, quedándose en el aire, sobre el niño, con palma y corona.*

Cristóbal: Ya descubro aquel tesoro
que mi maestro me dijo.
Y al verle, más fuerza cobro
para sufrir el martirio,
contento, alegre y gozoso:
vengan más penas Dios mío,
que para tal bien es poco
lo que padezco. (II, vv. 807- 814)

Sin embargo, Vela no retoma lo que informa Mendieta acerca del castigo que el cacique recibe por sus crueles acciones. En la *Historia eclesiástica indiana* Axotécatl es enjuiciado por Martín de Calahorra, primero por haber maltratado a un español y después condenado a muerte al descubrirse los homicidios de su hijo y esposa¹⁶⁸. El carácter agresivo del guerrero es exaltado, incluso, cuando el personaje enfrenta su propia muerte, pues en la escena en que es conducido a la horca injuria a su pueblo por no defenderlo: “¿Ésta es Tlaxcala? ¿Cómo, y vosotros, tlaxcaltecas esforzados, consentís que yo muera? ¿Y todos vosotros no sois para quitarme de mano de estos pocos? No sois vosotros de los valientes y animosos que solía tener Tlaxcala, sino unos cobardes y apocados.”¹⁶⁹ De este modo Xicotécatl es condenado a una muerte deshonrosa, destinada sólo a los villanos.

Sin embargo, en el *Apostolado en indias* el asunto adquiere mayor dinamismo. Después de la trágica muerte de Cristóbal, Vela decide introducir, para darle fin a la jornada tercera, una aparatosa batalla entre los rebeldes tlaxcaltecas, comandados por Axótécatl, y los conquistadores. Dicha escena de gran espectacularidad escenográfica no es referida por los frailes, pero el dramaturgo la incluye para cumplir así con uno de los propósitos más importantes de su teatro: entretener a los espectadores.

Además de la crónica de Mendieta, que, como hemos argumentado, le proporcionó a Vela la suficiente información sobre la conquista espiritual y concretamente sobre los personajes y sucesos que podían adaptarse a su intención espectacular, los mecanismos

¹⁶⁸ Cfr. capítulo XXVI “Del castigo que se hizo en este mal hombre, y de cómo fue hallado y sepultado el cuerpo del niño Cristóbal”, *Ibidem*, pp. 392-393.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 393.

dramáticos que Vela emplea en la adaptación de dicho episodio señalan nuevamente que es deudor de la escuela calderoniana y, particularmente, imitador de la comedia de tema indiano *La Aurora de Copacabana*, pues persigue como Calderón un fin teológico.

En efecto, *La Aurora* se centra, más que en el tema de conquista, en la conversión de los incas, por lo que ha sido clasificada como comedia de santos antes que histórica¹⁷⁰. Esta misma clasificación vale para la comedia de Eusebio Vela. Otra similitud importante entre ambas obras es la concepción de la conquista militar como instrumento necesario para plantar en los territorios recién conquistados un nuevo sistema de creencias, el cristiano, que suplantará en definitiva el paganismo, causante de males sociales. Según la perspectiva de los dramaturgos la campaña militar emprendida por los españoles es lícita y necesaria, pues permite contrarrestar la influencia de los falsos dioses en los indígenas y preparar el cambio de religión.

Según la perspectiva de ambos dramaturgos, la cristiandad se presenta como la única religión posible ante la ausencia de fe en los indígenas, ya que, a diferencia de la idolatría que los despoja de su libre albedrío y provoca con ello conspiraciones y revueltas fallidas, la fe cristiana permite la convivencia armónica entre conquistados y conquistadores. Por ello, en el *Apostolado en indias*, para lograr que se establezca un gobierno justo es necesario que Izcohuatl –demonio– sea vencido, pues ha descompuesto la relación entre Axotécatl y Cortés, provocando incluso que el cacique tlaxcalteca cometa actos bárbaros, como el asesinato de su propio hijo cuando éste se entera de su fervor por la

¹⁷⁰ Concuerta con esta idea Kathleen N. March, quien en su artículo titulado “La visión de América en la *Aurora de Copacabana*” menciona que “los sucesos históricos se supeditan al enfoque de la labor evangelista para con la población autóctona. Se intenta mostrar cómo y por qué el cristianismo vence al paganismo indígena, basándose en la hipótesis del derecho natural y en la falta de legitimización de la teocracia incaica, de origen falso y desnaturalizado” [Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (Anejos de la Revista Segismundo 6), 1983, pp. 511-518]. Christopher F. Lafer es más preciso en el carácter genérico del drama calderoniano y afirma que “no se trata de una ‘comedia de santos’, como la *Vida y muerte de San Luis Beltrán* de Gaspar Aguilar, en la que se representa la vida de un santo, sino más bien de una especie de auto sacramental, aun cuando la obra se compone de tres actos, y no tiene por asunto el sacramento de la eucaristía. A Calderón le importa mucho más [...] el intento de dar una explicación acerca de cómo pueden verse la conquista y la colonización de los territorios recién descubiertos dentro de un plan divino de salvación”(art. cit., p. 246).

religión de los españoles, o bien, la organización de una revuelta contra los misioneros y los soldados.

Del mismo modo en *La Aurora* asistimos a la pérdida de “la razón natural, a través del sometimiento de las peticiones de la falsa religión personificada por idolatría y del consiguiente ponerse a su servicio como instrumento para sus fines”¹⁷¹. Es decir, como lo repite Vela en su comedia, que la “falsa” religión ejerce su poder exigiendo al inca Guascár un sacrificio humano, acción que culmina en una crisis social. Por lo tanto, en las dos obras debe perecer la idolatría, pues encarna valores negativos para el cristianismo, tales como el ansia de poder y venganza que conduce a sus seguidores hacia su propia destrucción.

Además de estas correspondencias ideológicas, Vela, como antes mencionamos, imita algunos mecanismos dramáticos utilizados por Calderón en *La Aurora*, entre los cuales destaca el surgimiento de un personaje dotado de numerosas virtudes, de origen noble, que se rebela contra sus tradiciones y que intenta llevar a otros por el mismo camino. En el drama calderoniano, Guacolda, al advertir que idolatría exige el sacrificio de una sacerdotisa del templo del sagrado Sol, comienza a dudar de los procedimientos de esta “sanguinaria” religión, por lo que finalmente elige la conversión. Pero cuando ella y su prometido intentan huir de los infieles, son apresados y atados a un árbol en espera de la trágica sentencia de idolatría. No obstante, en el momento climático de la escena los prisioneros se desvanecen en el aire por la intervención de la Virgen, quien acude en su auxilio para demostrar también que la religión cristiana se basa en la bondad y no en el sacrificio.

Este prodigioso evento demuestra que los personajes han logrado salir de la oscuridad de la falsa religión para adoptar las costumbres españolas y divulgar entre los otros el cristianismo, como lo hace el antiguo guerrero indio al construir una imagen de la Virgen. En el *Apostolado en indias* estas características las personifica Cristóbal, quien de conformidad con los preceptos de la religión cristiana, decide convertirse en mártir y con su muerte ejemplar demostrar a su pueblo la validez del nuevo credo. Dentro de la comunidad de indígenas renuentes a la nueva fe, emerge este piadoso personaje, cuyas acciones sirven

¹⁷¹ Sabine MacCormack, “*La Aurora de Copacabana* de Calderón. La conversión de los incas a la luz de la teología, la cultura y la teoría política españolas del siglo XVII”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., p. 506.

como guía de los demás en la elección del “camino correcto” y a Vela para darle a su comedia un final moralizante.

Finalmente, a la comedia del *Apostolado en indias* de Vela se aplicaría la definición que Constance H. Rose hace sobre las comedias áureas de tema indiano, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, *La Aurora de Copacabana* de Calderón de la Barca y *La Conquista de México* de Antonio Enríquez Gómez –que para la investigadora es el verdadero nombre de Fernando de Zárate–: “las tres comedias históricas y hagiográficas son obras evangelizadoras que muestran cómo sus autores, utilizando impresiones y opiniones preconcebidas, en vez de sus propias observaciones, se adhieren a la historia oficial”¹⁷². En efecto, en estas comedias los principales ejes temáticos que articulan las acciones son la propaganda del imperio español por la conquista geopolítica y, no menos importante, la lucha teológica evangelizadora. Además, por su carácter eminentemente dinámico, pues escenificaban batallas que a menudo adquirirían tintes fantásticos, lograban que el público gustara de ellas.

2.3 *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*

A diferencia de las comedias antes analizadas, *Si el amor excede al arte* fue escrita exclusivamente para representarse en el ámbito cortesano, por lo que su realización escénica resulta mucho más elaborada, debido sobre todo a la dificultad que suponía la adaptación del ambiente mitológico en el teatro. Asimismo, las didascalias explícitas que Vela incluye a lo largo de esta comedia indican que es imprescindible el uso de diversas tramoyas y complejos adornos, que únicamente podían hallarse en el Coliseo del Palacio Virreinal¹⁷³. Por ello, se puede suponer que la representación de esta comedia en otros espacios teatrales, como los corrales o el Coliseo de México, hubiera resultado complicada debido a las imposibilidades técnicas de estos lugares, y en el caso de que se hubiese

¹⁷² Constance H. Rose, “El diablo vestido de plumas”, en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *Congreso Iberoamericano de teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Festival Iberoamericano de Teatro/ Universidad de Cádiz, 1998, p. 472.

¹⁷³ Respecto a las características arquitectónicas del Palacio Virreinal véase el artículo citado de Iván Escamilla, p. 56 y 58 respectivamente, en donde se profundiza además sobre su importancia como centro de la vida cortesana de la Nueva España. Sobre este tema también es útil consultar la investigación de Giovanna Recchia *Espacio teatral en la ciudad de México*, *op. cit.*, pp. 61-64.

intentado, seguramente se habría limitado considerablemente la recreación espectacular del mundo imaginario que Vela presenta en su comedia.

Por otra parte, son varios los aspectos que Vela debió ponderar en la génesis de *Si el amor excede al arte*. El más importante, que la comedia se representaría en el marco de una fiesta secular, concretamente para formar parte de los festejos realizados en honor al cumpleaños del rey Felipe V en la Nueva España, el 19 de diciembre de 1730¹⁷⁴. Ante este compromiso, nuestro dramaturgo seguramente ofreció un espectáculo teatral mucho más sofisticado, para responder a las expectativas del exigente público de la corte virreinal, amante de la riqueza en los vestuarios y decorados. Pero además de la compleja ornamentación del espacio escénico y de la incorporación en escena de la música –sin duda acompañante imprescindible de la representación palaciega–, el gusto de la corte influía también en la elección de los temas y, como indica Ruiz Ramón, afectaba a la misma palabra poética, “a la que preferían llena de sutilezas conceptuales, de fuerza emotiva y de lirismo”¹⁷⁵. La afirmación del crítico nos indica que la representación teatral en las cortes ofrecía un mensaje distinto al presentado en los teatros comerciales u otros espacios de representación. El teatro palaciego, además de regocijar a los espectadores, buscaba transmitir un mensaje culto, o bien ‘enseñar deleitando’, según la conocida fórmula de Horacio.

Con la finalidad de “deleitar” a su público cortesano, Vela adapta la temática mitológica a su comedia, que además de maravillar a los espectadores con las atmósferas fantásticas, invita a la reflexión sobre la condición humana. Sebastián Neumeister indica que, en efecto, la mitología florece en el teatro palaciego de los Siglos de Oro debido a que “la riqueza de los mitos en figuras y acciones adecuadas a toda situación de la vida humana es inagotable. A diferencia de la comedia, el drama mitológico nos permite también echar una ojeada sobre el mundo de los dioses, es decir, sobre la dimensión metafísica de nuestra existencia”¹⁷⁶. Por lo tanto, nuestro dramaturgo actualiza los mitos para hallar en ellos lo exótico de las atmósferas, los enredos amorosos –que tanto agradaban al público– y los personajes fantásticos, pero con la intención además de transmitir un mensaje culto, por supuesto, sin proponerse encontrar en ellos su esencia o su sentido trascendente, como

¹⁷⁴ Véase Laurette Godinas, art. cit., p. 15.

¹⁷⁵ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 293.

¹⁷⁶ Sebastián Neumeister, art. cit., p. 239.

sucede en los dramas de Calderón. En síntesis, debido a que Vela conocía las convenciones teatrales de su época, adapta la materia mitológica a *Si el amor excede al arte* con la finalidad de impresionar a su público mediante las desventuras de los grandes personajes míticos, pero también para exponer una tesis de índole moral.

Las fuentes de Vela en la elaboración de su comedia:

En lo que respecta a la temática de la comedia, ésta emplea las figuras míticas de Telémaco y Calipso, pero no como fueron expuestas en *La Odisea*. A grandes rasgos, la comedia narra el naufragio de Telémaco, hijo de Ulises, en la isla de la diosa Calipso, donde el héroe, junto con su fiel compañero Mentor, debe enfrentar numerosos incidentes provocados por la deidad con el fin de que éste permanezca a su lado en la maravillosa isla. En *La Odisea*, sin embargo, el encuentro entre el hijo de Ulises y la diosa Calipso jamás ocurre, además de que la participación de dicho personaje en la historia es breve y sólo es importante en los primeros cantos del poema. Aunque en *La Odisea* el joven Telémaco decide, en efecto, salir de Itaca guiado por Minerva, con el fin de encontrar a su padre y salvar así a Penélope de sus ambiciosos pretendientes, el hijo de Ulises únicamente viaja a la corte de Néstor en Pilos y a la de Menelao en Esparta¹⁷⁷. No se sabe más del personaje hasta los últimos cantos en que Ulises intenta reconquistar su reino y pide la ayuda de su hijo para vengarse de los pretendientes de Penélope.

La fuente principal de Eusebio Vela en la elaboración de esta comedia fue la novela de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, *Las aventuras de Telémaco*¹⁷⁸, obra perteneciente al clasicismo francés¹⁷⁹ y de la que nuestro dramaturgo refunde algunos episodios importantes, agregando sólo variaciones mínimas en la trama que obedecen a las necesidades del discurso teatral. Desde que se inicia la comedia son evidentes las correspondencias en su argumento con la novela de Fenelón. El relato del escritor francés

¹⁷⁷ Véase, Homero, *La Odisea. Versión directa y literal del griego*, trad. de Luis Segalá y Estalella, México, Editorial Jus, 1960, pp. 317-319.

¹⁷⁸ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Chronologie et introduction par Jeanne-Lydie Goré, Paris, Garnier –Flammarion, 1968.

¹⁷⁹ En lo sucesivo emplearemos este término para designar a “cierto número de autores –no decimos “escuela” ni “grupo” –que escribieron para cierto público y para la posteridad a fines del reinado de Luis XIII y en el primer cuarto de siglo del de Luis XIV.” (H. Pierre, *¿Qué es el clasicismo?*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 73), 1953, p. 41.)

comienza abruptamente con el naufragio de Telémaco y Mentor en una isla donde reina la diosa Calipso: “Tout à coup, elle aperçut les débris d’un navire qui venait de faire naufrage, des bancs de rameurs mis en pièces, des rames écartées çà et là sur la côte; puis elle découvre de loin deux hommes, dont l’un paraissait âgé; l’autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse.”¹⁸⁰ Asimismo, en la comedia de Vela el personaje de Calipso, después de sollozar amargamente por la ausencia de Ulises, observará a lo lejos el barco de Telémaco. Sin embargo, mientras en la novela el naufragio es mencionado brevemente, es decir sin describirlo a detalle, Vela lo transforma en una de las escenas más espectaculares de la comedia, con la finalidad, por supuesto, de captar la atención del público desde el principio de la trama:

<p>Calipso: ¡Pero, qué oigo y veo, cielos! Una nave combatida de las dos contrarias fuerzas de agua y viento allí se mira, las gavias y entenas rotas, sin timón que la corrija, que entre embates fluctuando a cada vaivén la quilla descubre desbaratada, y de la aviada impelida, en aquellos arrecifes</p>	<p>viene a dar. Si es que movidas las deidades de mi agravio, la venganza me encaminan. ¿Y es el cauteloso Ulises? Mas si no miente la vista, o mi deseo, el que viene en la pompa, entre fatigas, clamando a los dioses, es; acercaréme a la orilla para enterarme mejor,</p>	<p>(I, vv. 49-69)</p>
--	---	-----------------------

Por otra parte, debido a que en el espectáculo teatral lo visual desempeña un papel de primer orden, al menos en lo que concierne al teatro “posbarroco” de Vela, indica el dramaturgo que el escenario debe adornarse lo más posible e incorporar, asimismo, distintas tramoyas que faciliten la realización en escena del naufragio: “*Abrese el foro; y se ve una nave fluctuando, medio desbaratada, y en ella, Telémaco, Mentor, Ranacuajo y marineros*” (Jornada Primera). E inclusive, en el caso de que existan limitaciones técnicas, éstas son suplidas por la palabra poética de Calipso, quien comunica al espectador aquello que los actores no pueden realizar en el escenario, con lo cual finalmente se completa el cuadro dramático.

¹⁸⁰ Fenelón, *op. cit.*, p. 66. De pronto, Calipso descubrió los restos de un barco que acaba de naufragar, bancos de remeros destrozados, remos esparcidos de aquí y allá sobre la arena. Después descubrió a lo lejos a dos hombres: uno parecía anciano, y el otro, aunque joven, se parecía a Ulises.

Después de este espectacular inicio, nuestro dramaturgo incorpora algunas de las aventuras que Telémaco padece en los capítulos primero, cuarto y sexto de la obra de Fénelon, y en donde el autor francés reinterpreta la fuente original del mito, *La Odisea*, con la finalidad de enfrentar a su personaje Telémaco con las pasiones humanas, que según la visión del escritor son derrotadas por la razón. Debido a que Fenelón tiene un claro propósito moralizante, personifica en la diosa Calipso la pasión irracional que conduce a los hombres hacia un destino siempre fatídico. Según la novela, la deidad sufrirá por el hijo de Ulises una pasión devastadora que la obligará a realizar numerosas artimañas para despertar en el joven el mismo sentimiento. Para empezar le pide a Telémaco que le cuente las diversas aventuras que vivió durante su difícil viaje en la búsqueda de su padre, no sin antes prometerle la inmortalidad si decide permanecer con ella en la isla. Para persuadirlo, la diosa lo recibe con gran júbilo, en un sitio envuelto en una atmósfera onírica de gran ostentación:

On arriva à la porte de la grotte de Calypso, où Télémaque fut surpris de voir, avec une apparence de simplicité rustique, tout ce qui peut charmer les yeux. On n'y voyait ni or, ni argent, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues: cette grotte était taillée dans le roc, en voûte pleine de rocailles et de coquilles; elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses branches souples également de tous côtés. Les doux zéphyrus conservaient en ce lieu, malgré les ardeurs du soleil, une délicieuse fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure sur des prés semés d'amarantes et de violettes, formaient en divers lieux des bains aussi purs at aussi clairs que le cristal; mille fleurs naissantes émaillaient les tapis verts dont la grotte était environnée. Là on trouvait un bois de ces arbres touffus qui portent des pommes d'or, et dont la fleur, qui se renouvelle dans toutes les saisons, répand le plus doux de tous les parfums...¹⁸¹

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 67. Llegaron a la entrada de la gruta de Calipso, donde Telémaco se sorprendió al ver que, con una apariencia de rústica simplicidad, había todo lo que puede deleitar la mirada. No se veía ni oro, ni plata, ni mármoles, ni columnas, ni cuadros y ni estatuas; esta gruta estaba tallada en la roca, con un arco lleno de piedras y conchas; estaba tapizada de viña virgen, que extendía sus ligeras ramas por todas partes. Los dulces céfiros conservaban en este delicioso lugar, a pesar de los ardores del sol, un delicioso frescor; fuentes que manaban con dulce murmullo sobre los prados, sembrados de amaranto y de violetas, formaban en diversos lugares charcos tan claros como el cristal; millares de flores nacían, esmaltando el tapiz verde del que la gruta estaba rodeada. Allí se encontraba un bosque de árboles frondosos, de esos que sostienen las manzanas de oro y cuya flor, que se renueva en todas las estaciones, esparce el más dulce de todos los perfumes...

Asimismo, en la comedia de Vela la diosa Calipso apela constantemente a la exuberancia del lugar, para lograr que Telémaco y los náufragos permanezcan por siempre en la paradisíaca isla. Sin embargo, las descripciones que realiza la recelosa deidad sirven a los propósitos del discurso teatral, ya que durante la puesta en escena éstas funcionan como didascalias implícitas, que orientan al espectador en su interpretación de los signos no verbales presentes en el escenario:

Calipso: Todo sea dulzura este confín, aves, plantas y flores del jardín, unas y otras, canoras y galantes se requiebren amantes; las fuentes corran néctar amoroso; el aire sopla suave y amoroso;	y todo cuanto aqúeste espacio incluya correspondencia inspire, amor influya, porque ya con la fuerza de mi arte a Telémaco traigo hacia esta parte, donde intento cortés y cariñosa reducirle amorosa.
--	---

(II, vv. 338-349)

Enseguida, Telémaco emprende la narración de los diversos sucesos que vivió durante su largo peregrinaje, esto con la finalidad de mantener a Calipso y a sus ninfas expectantes, mientras fragua con Mentor la escapatoria. Según la narración de Fenelón, la diosa Calypso, en su afán por mantener en la isla a los viajeros, pide la ayuda de Venus, quien resentida también con Telémaco y Mentor por haber escapado de una tormenta que Neptuno desató incitado por ella, envía solícita a Cupido para provocar la definitiva perdición del joven navegante. Vela realiza sólo algunos mudanzas a la trama de Fenelón para cumplir con su fin espectacular, por lo que en lo concerniente a la aparición en escena de Cupido ésta debe ser lo más aparatosa posible, tal como indica la siguiente didascalia explícita: *Danzan; y al acabar los van acompañando, haciéndoles sombra; y baja Cupido en una mariposa muy adornada, y canta* (Jornada primera). Ahora bien, en la comedia Cupido flecha a Telémaco y al resto de los náufragos que arribaron con él a la isla, para motivar un enredo amoroso propio de las comedias del Siglo de Oro. Pero, en *Las aventuras de Telémaco* la aparición de Cupido sirve únicamente a los propósitos moralizantes del autor y, por lo tanto, para personificar la pasión devastadora que causa el desequilibrio espiritual del hombre:

D'abord rien ne paraissait plus innocent, plus doux, plus aimable, plus ingénú et plus innocent, plus doux, plus aimable, plus ingénú et plus gracieux que cet enfant.

A le voir enjoué, flatteur, toujours riant, on aurait cru qu'il ne pouvait donner que du plaisir: mais à peine s'était-on fié à ses caresses, qu'on y sentait je ne sais quoi d'empoisonné. L'enfant malin et trompeur ne caressait que pour trahir, et il ne riait jamais que des maux cruels qu'il avait faits ou qu'il voulait faire.¹⁸²

Debido a los artificios de Cupido, la situación de Telémaco se torna más complicada. Durante un convite organizado por la diosa Calipso, y aprovechando que todos los viajeros, excepto Mentor, se encuentran extasiados por el ambiente exuberante que los rodea y la belleza de las ninfas, Cupido provoca con sus artificios que en el joven Telémaco despierte una súbita pasión por la ninfa Eucaris. Este sentimiento lo induce, incluso, a desafiar a su fiel amigo Mentor y a distanciarse de su verdadero destino. A causa del sentimiento que se ha posesionado de su espíritu, Telémaco comete una serie de acciones irracionales que son severamente reprimidas por su Mentor. Para que exista nuevamente una armonía en la conciencia del joven y en el universo mismo –porque Telémaco debe cumplir con el destino señalado por los dioses– la voz de su conciencia, es decir el prudente Mentor, indica que deben alejarse de los placeres efímeros que les ofrece la isla, ya que la pasión desordena la existencia humana e induce a los individuos hacia su propia destrucción.

Esta caracterización de Telémaco no coincide con la que aparece en *La Odisea*, ya que en dicho relato este personaje siempre se comporta con prudencia y sabiduría ante las circunstancias más adversas. Inclusive, cuando Menelao le promete numerosos regalos, corceles y un carro labrado si permanece más tiempo en su reino, Telémaco le responde que debe continuar su camino sin necesitar el consejo de Mentor para ofrecer dicha respuesta:

Respondióle [a Menelao] el prudente Telémaco: “¡Atrida, no me detengas mucho tiempo! Yo pasaría un año a tu vera, sin sentir añoranza por mi casa y por mis padres, –tan deleitosas son para mí tus palabras y razones–; mas deben sin duda alguna afligirse ya por mí los compañeros que dejé en Pilos, pues hace mucho tiempo que me detienes. El don que me puedas dar consista en algo que pueda guardar.”¹⁸³

¹⁸² *Ibidem*, p. 172. Nada parecía más inocente, más dulce, más amable, más ingenuo y más gracioso que este niño. Viéndole tan juguetón, halagador y siempre riendo, se hubiera podido creer que no podía proporcionar más que placer, más apenas alguien habíase fiado a sus caricias, que sentía una especie de fuerza envenenada. El niño astuto y engañador no acariciaba más que para traicionar, y no se reía sino de los males crueles que había hecho o pensaba hacer.

¹⁸³ Homero, *op. cit.*, p. 341.

En la novela de Fenelón, y por lo tanto en la comedia de Vela, el personaje que actúa de principio a fin con toda prudencia es Mentor, ya que su primordial labor es dirigir a su discípulo hacia el camino de la virtud. Por ello, constantemente dirige a Telémaco largos sermones que enaltecen siempre el uso de la razón “iluminadora”, esto con el fin de alertarlo sobre los graves peligros que implica abandonarse a la pasión y a los artificios de Calipso. Los diálogos de Mentor comportan siempre una lección moral:

Télémaque, voyant qu'on lui avait destiné une tunique d'une laine fine, dont la blancheur effaçait celle de la neige, et une robe de pourpre avec une broderie d'or, prit le plaisir qui est naturel à un jeune homme, en considérant cette magnificence. Mentor lui dit d'un ton grave: -Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le coeur du fils d'Ulysse? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père et à vaincre la fortune qui vous persécute. Un jeune homme qui aime à se parer vainement, comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire: la gloire n'est due qu'à un coeur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs.¹⁸⁴

Igualmente, se aprecia en la comedia de Vela el tono severo del maestro que en todo momento censura las acciones de su joven discípulo, para distanciarlo de los actos irracionales y lograr así que impere en él la sabiduría:

Mentor: Telémaco, yo no evito que te diviertas y alegres en decentes regocijos, en los que el discurso calme, de vacilar ya rendido; no en los que dan materia para alterar los sentidos;	en los que vos poseáis, no en los que os posean, hijo; en placeres moderados y dulces; mas no en nocivos placeres que os embelesan en lugar de divertirlos, que unos mueven la atención, y otros trastornan el juicio... (II, vv. 54-68)
---	---

No obstante, en momentos la pasión que Telémaco siente por Eucaris parece ser más fuerte que los sabios consejos de Mentor, por lo que éste decide finalmente utilizar los mismos artificios de los que se valió Cupido para sacar definitivamente al joven de la fatídica isla.

¹⁸⁴ Fenelón, *op. cit.*, p. 169. Telémaco, viendo que le habían destinado una túnica de fina lana, cuya blancura eclipsaba la de la nieve y un traje de púrpura con bordado en oro, sintió la alegría natural de un joven al considerar esta magnificencia. Mentor le dijo, con un tono grave: -¿Son éstas, oh Telémaco, las ideas que deben ocupar el corazón del hijo de Ulises? Piensa más bien en sostener la reputación de tu padre, y vencer el hado que te persigue. Un hombre que le gusta adornarse vanamente como una mujer es indigno de sabiduría y gloria. La gloria no es dada sino a un corazón que sabe soportar las penas y despreciar los placeres.

El prudente Mentor acude entonces a Calipso para relatarle cómo ha nacido en Telémaco este desafortunado sentimiento por una de sus ninfas, lo que provoca en ella los celos y la ira. Finalmente, impulsada por la cólera, Calipso ordena a Mentor que construya un navío que los lleve de vuelta a Itaca. Pero mientras el prudente maestro intenta persuadir a Telémaco de emprender el viaje de regreso, Cupido ordena a las ninfas que prendan fuego al barco que los personajes ya han abordado. El joven se mantiene absorto ante el espectáculo de las llamas y al percatarse de ello Mentor lo arroja al mar y se lanza con él para abordar otro navío cercano a la costa. Calipso, víctima otra vez de sus pasiones, observa desconsolada la partida de los visitantes. Al final ha triunfado en Telémaco la razón, en gran medida gracias a su tutor divino, que lo ha llevado por el sendero de la prudencia:

A mesure que Télémaque s'éloignait de l'île, il sentait avec plaisir renaître son courage, et son amour pour la vertu. –J'éprouve – s'écriait-il parlant à Mentor– ce que vous me disiez et que je ne pouvais croire, faute d'expérience: on ne surmonte le vice qu'en le fuyant. O mon père, que les dieux m'ont aimé en me donnant votre secours! Je méritais d'en être privé et d'être abandonné à moi-même. Je ne crains plus ni mers, ni vents, ni tempêtes; je ne crains plus que mes passions. L'amour est lui seul plus à craindre que tous les naufrages.¹⁸⁵

No obstante, debido a que la comedia palaciega de Vela se caracteriza por la espectacularidad escenográfica, el dramaturgo introduce un final de gran fastuosidad y dinamismo que obedece a los requerimientos del género dramático. Además del incendio del barco, los personajes de la comedia deben enfrentarse a Plutón, quien junto con Calipso provoca una aparatosa tormenta que obstaculiza la partida de los naufragos y que, asimismo, mantiene absortos a los espectadores:

Bajan las olas y quedan otras de llamas; y suena tempestad, y silbos de aire.

Calipso y Plutón: Tiemble la tierra,
ardan las aguas,

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 188. A medida que Telémaco se alejaba de la isla, sentía con placer renacer su valor y su amor hacia la virtud. –Siento, exclamó hablando a Mentor, lo que me decías y que no podía creer falto de experiencia: no se sobrepone uno al vicio más que huyendo de él. ¡Oh, padre mío, cuánto me han amado los dioses dándome vuestra ayuda! Merecería verme privado de ella y ser abandonado a mí mismo. Ya no temo al mar, ni al viento, ni las tempestades; sólo temo a mis pasiones. El amor es más de temer que todos los naufragios.

el fuego prenda.

Marineros: Favor, dioses, que en volcanes
Se han vuelto las ondas crespas. (III, vv. 926-930)

Minerva: No temáis, que quien de amor
sabe huir con la prudencia,
sin que le abraze su fuego,
ondas de incendio navega. (III, vv. 933-936)

Al final de la comedia, Mentor –o mejor dicho Minerva– descubre su identidad y resuelve la contienda a favor de los mortales, con lo cual también se expone que ha triunfado la sensatez, a imitación de la novela de Fenelón:

Minerva: Pues vencidos amor y arte
ya de la prudencia quedan,
surcando golfos de fuego,
digan sonoras cadencias:

Música. Leva el ancla, marinero,
vira; estribor; iza; aferra;
que *si amor excede al arte,*
ni amor ni arte a la prudencia.
(III, vv. 953-960)

Es indiscutible que en esta comedia Eusebio Vela emplea recursos que pertenecen a la escuela calderoniana, como son la fastuosidad escenográfica, transformaciones escénicas – es decir las necesarias apariciones y desapariciones de los personajes–, la versificación típica, el juego de conceptos, los enredos amorosos y la presencia del gracioso que caricaturiza en todo momento las acciones de los héroes. No obstante, debido a que nuestro dramaturgo retoma casi en su totalidad el argumento de la obra de Fenelón, incorpora también a su comedia un tono excesivamente sentencioso, propio de las obras pertenecientes al clasicismo.

En efecto, en *Las aventuras de Telémaco* el escritor francés constantemente reprende las actitudes de los personajes que no se adaptan a sus parámetros de lo racional. La finalidad normativa del escritor francés es evidente sobre todo en la manera como presenta a Minerva, personaje que aparece como conductor –y no sólo como consejero– de las acciones de Telémaco. En cambio, en la fuente original, *La Odisea*, Atenas siempre permite que el hijo de Ulises ejerza su libre albedrío sin sancionarlo, ya que de antemano conoce la sensatez del personaje, como se aprecia en los primeros cantos del poema homérico:

Atenea: “¡Telémaco! No serás en lo sucesivo ni cobarde ni imprudente, si has heredado el buen ánimo que tu padre tenía para llevar a término acciones y palabras; si así fuere el viaje no te resultará vano, ni quedará por hacer [...] contados son los hijos que se asemejan a sus padres, los más salen peores, y solamente algunos los aventajan. Pero tú, como no serás en lo futuro ni cobarde ni imprudente, ni te faltará del todo la conciencia de Odiseo, puedes concebir la esperanza de dar fin a tales obras.”¹⁸⁶

De esta forma, el carácter ejemplarizante de *Si el amor excede al arte*, más que una huella de la dramaturgia calderoniana, parece ser influencia de la obra de Fenelón. Bajo el auspicio de la corte de Luis XIV el escritor clásico realizó una novela “épica” que obedece en muchos sentidos al espíritu de su época y en la que son manifiestas las discusiones políticas, sociales y hasta metafísicas que compartía con autores y lectores de su siglo. Su obra pertenece, como la de sus grandes contemporáneos Racine, Molière, La Fontaine, Boileau, a una literatura de:

observación y análisis, en la que el hombre ocupa el primer puesto, una composición equilibrada sometida a una permanente exigencia de orden y de medida, una lengua que ha rechazado las imágenes brillantes y el rebuscamiento del estilo barroco, que se ha vuelto concreta, sencilla, pero de una admirable flexibilidad, capaz de seguir el pensamiento en todos sus matices.”¹⁸⁷

Asimismo, la novela de Fénelon tiene una clara finalidad didáctica, debido a que la escribió para servirle de ella en su labor como preceptor del duque de Borgoña, nieto de Luis XIV, cargo que desempeñó a partir de 1689¹⁸⁸. Por lo tanto, antes que una intención estética, el objetivo principal del escritor francés al reinterpretar el papel de Telémaco en *La Odisea* fue precisamente inculcar al futuro rey las directrices generales que él estimaba adecuadas para asegurar la prosperidad del Estado. Al ser ésta una novela formativa, se privilegian los principios morales, a pesar de que su aplicación esté montada sobre un mundo totalmente irreal y fantástico. En *Las aventuras de Telémaco*, la narración épica se subordina a la descripción de las costumbres y de las acciones humanas, que a menudo le parecen injustas y malignas al autor. Fenelón comunica en su narración sus premisas sobre un estado y sociedad modelos que, a su juicio, sólo se podrán establecer por medio de la razón que

¹⁸⁶ Homero, *op. cit.*, p. 317.

¹⁸⁷ Víctor L. Tapie, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 201

¹⁸⁸ Para mayor información al respecto véase la introducción de Jeanne-Lydie a *Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.*, pp. 25-60.

ilumina y purifica las acciones humanas. A lo largo de su novela Mentor trasmite a su discípulo estas ideas éticas que incitan a la reflexión:

Fils du sage Ulysse, que les dieux ont tant aimé, et qu'ils aiment encore, c'est par un effet de leur amour que vous souffrez des maux si horribles. Celui qui n'a point senti sa faiblesse et la violence de ses passions n'est point encore sage; car il ne se connaît point encore et ne sait point se défier de soi. Les dieux vous ont conduit comme par la main jusqu'au bord de l'abîme, pour vous en montrer toute la profondeur, sans la quelle vous n'auriez jamais compris si vous ne l'aviez éprouvé. On vous aurait parlé des trahisons de l'amour, qui flatte pour perdre et qui, sous une apparence de douceur, cache les plus affreuses amertumes. [...] Voyez le fruit de votre témérité; vous demandez maintenant la mort, et c'est l'unique espérance qui vous reste.¹⁸⁹

Como podemos observar en este tipo de diálogos, Fenelón expone a su discípulo, a través de la figura de Mentor, su concepción de una sociedad totalmente sometida a la prudencia y a la razón. Por ello, incluso en el capítulo sexto en el que se describe el naciente amor de Telémaco por Eucaris son más importantes las consecuencias fatídicas que causa la pasión en los personajes que el sentimiento mismo. El motivo amoroso en la novela sirve únicamente para alertar al joven príncipe y a los lectores potenciales de los peligros que acechan a un hombre cuando éste decide guiarse sólo por sus instintos.

Por su parte, Eusebio Vela imita esta visión del amor como causante de males, sin embargo, para hacer más atractiva la trama se muestra más complaciente en describir el naciente amor que Telémaco siente por la ninfa Eucaris:

Telémaco: ¿Yo, que fino te idolatro,
te he de agraviar? ¿de qué suerte?
Eucaris: ¿Pues me quieres?
Telémaco: Excusado
es que lo diga la lengua,
cuando los ojos más claro

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 183. Hijo del prudente Ulises, a quien los dioses han amado tanto y aman aún, es por causa de su amor que sufres males tan horribles. Aquel que no ha sentido su propia debilidad y la violencia de sus pasiones no es aún prudente, ya que no se conoce ni sabe desconfiar de sí mismo. Los dioses te han conducido por la mano hasta el borde del abismo, para mostrarte toda su profundidad sin dejarte caer en él. Ahora comprendes lo que no hubieras jamás comprendido si no lo hubieras experimentado. Te han hablado en vano de las traiciones de Amor, que halaga para perder, y que, bajo una apariencia de dulzura, oculta las más horribles amarguras [...] Ve el fruto de tu temeridad, pidiendo ahora la muerte, y es la única esperanza que te queda.

Epimeteo la violenta pasión humana. Sin embargo, existe una diferencia importante en la manera en que Calderón y Vela abordan dicho conflicto. En la obra mitológica calderoniana, Eros se mantiene contenido o subordinado al amor espiritual, pero no queda destruido por completo. Para Calderón la pasión es también parte integrante de la existencia: “en las obras mitológicas de Calderón, el conflicto entre Eros (pasión sexual) y Ágape (amor espiritual) es parte del carácter inseparable del Bien y el Mal. El anverso y el reverso de la misma moneda: Eros ha de quedar subordinado y acallado, pero no destruido”¹⁹², esto debido a que en el ser humano una fuerza necesariamente se corresponde con la otra, lo cual apunta ya una diferencia importante respecto a la comedia de Vela: “El mal y el bien son inseparables. Minerva, la diosa de la civilización y Palas, la diosa de la guerra, son la misma, y gobiernan en la naturaleza humana, la una en la razón, la otra en la pasión, pero en la historia humana es posible de vez en cuando lograr un equilibrio”¹⁹³. Sin embargo, para Vela este equilibrio no puede alcanzarse, ya que como imitador de la novela de Fenelón obviamente finaliza su comedia con el triunfo irrefutable de la razón sobre cualquier acto humano.

Finalmente, el análisis temático de esta comedia muestra que Vela hace un tratamiento demasiado moralizador de la materia mitológica, además de que expone ideas que remiten al clasicismo francés. Pero no es posible afirmar a partir de esto que *Si el amor excede al arte* pertenece al neoclasicismo, pues no cumple con casi ninguna regla de tal estilo, empezando por las típicas tres unidades. No obstante, Vela le da un giro aleccionador a la trama que los imitadores de Calderón hubieran considerado demasiado exagerado. Incluso, desde el título mismo es evidente que la anécdota está construida para ilustrar y servir a los aspectos moralizantes. Por lo tanto, concluimos que esta comedia parece estar encabalgada en dos estilos, ya que emplea, por una parte, los procedimientos escenográficos característicos del barroco, pero la temática o la tesis fundamental de la comedia parecen anticipar el estilo vigente en Francia desde el XVII, que obedece a la intención del dramaturgo por transmitir un mensaje culto a su público cortesano.

¹⁹² Alexander Augustine Parker, *op. cit.*, p. 410.

¹⁹³ *Loc. cit.*

3. Estructura y versificación en las tres comedias

Además del análisis temático que demostró la filiación de Vela a la estética barroca, es necesario realizar un análisis métrico que permita clasificarlo como dramaturgo postcalderoniano. Por ello, presentaremos las principales figuras métricas que el dramaturgo utiliza en las tres comedias, así como el tipo de escena que determina la distribución estrófica de las mismas. Al final se incluirán las estadísticas que indican los principales metros utilizados, en qué tipo de situación dramática y, por lo tanto, la relación de estos datos con la dramaturgia calderoniana.

3.1 Cuadros generales

La pérdida de España

JORNADA PRIMERA	<i>En el Palacio del Rey Rodrigo; salón con trono.</i>
1-434 [octasílabos, Romance (é-o)]	Diálogo entre el Rey don Rodrigo y su corte.
<i>Cambio métrico por la aparición de una nueva escena.</i>	<i>Salón corto. Intriga Secundaria.</i>
435-478 [octasílabos y heptasílabos, Redondillas de rima ABBA]	Dialogo de Florinda con sus vasallos, Laín y Estrella.
479-668 [octasílabos, Romance (á-a)]	Primer encuentro entre el Rey y Florinda.
669-696 [octasílabos y heptasílabos, Redondillas de rima ABBA]	Sancho expresa su amor a Florinda.
697-850 [octasílabos, Romance (é-e)]	Segundo encuentro entre el Rey y Florinda.
851-854 [octasílabos, Romance (é-a)]	Monólogo de Laín.
855-970 [octasílabos, Romance (é-e)]	Diálogo amoroso entre el Rey y Florinda.
JORNADA SEGUNDA	<i>En el Palacio del Rey Rodrigo, sala común.</i>
1-35 [octasílabos y heptasílabos, Redondillas de rima ABBA]	Sancho y Laín anuncian que Rodrigo se ha casado con la princesa mora Eliata. Florinda ha huido por el agravio a su honor.
36-63 [octasílabos, Romance (í-o)]	Continúa el diálogo entre Laín y Sancho.
	<i>Salón Regio y salón con trono.</i>
64-311 [octasílabos, Romance (í-o)]	Relación de Rodrigo en donde acusa de traición a Florinda. Aparece ya la reina Eliata.
	<i>Torre y selva.</i>
312-359 [heptasílabos, Silvas pareadas]	Encuentro entre Florinda y su padre en Marruecos.

260-743 [octasílabos, Romance (í-a)]	Los capitanes árabes dialogan con el Conde y Florinda para preparar la batalla en contra de los godos.
	<i>Torre. Palacio encantado de Toledo.</i>
744-775 [octasílabos y heptasílabos, Redondillas ABBA]	Entran al palacio encantado el rey y sus vasallos.
JORNADA TERCERA	<i>Selva.</i>
1-282 [octasílabos, Romance (á-e)]	Se lleva a cabo la batalla entre moros y cristianos. Rodrigo es derrotado y huye.
283-575 [octasílabos, Romance (é-a)]	Diálogo entre Florinda y Teodomira.
576-789 [octasílabos, Romance (á-a)]	Se proclama la victoria del capitán Tarif.

Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia

JORNADA PRIMERA	<i>Selva.</i>
1-48 [heptasílabos y endecasílabos, Silvas]	Monólogo de Calipso.
49-144 [octasílabos, Romance (í-a)]	La diosa se percata del naufragio de Telémaco. Los viajeros entran a la isla encantada.
[Se alternan versos heptasílabos y hexasílabos para canto: 103-108, 119-126, 133-136]	
145-182 [heptasílabos, Silvas Pareadas]	Primer encuentro entre Calipso y Telémaco. Dialogan.
183-576 [octasílabos, Romance (é-a)] [versos para canto y cortos: 567-570]	Telémaco narra a Calipso y a sus ninfas las diversas vicisitudes que ha enfrentado en la búsqueda de su padre. Mentor le advierte sobre los peligros de la isla.
577-607 [heptasílabos, Canto]	Monólogo de cupido.
608-853 [octasílabos, Romance (á-o)] [versos para canto: 806-809 y versos hexasílabos]	Diálogo entre los personajes secundarios.
JORNADA SEGUNDA	
1-330 [octasílabos, Romance (í-o)]	Mentor y Telémaco dialogan sobre las artimañas de Calipso. Aparece Cupido, disfrazado de pastor, para complicar el asunto.
331-337 [canto]	
338-359 [heptasílabos y endecasílabos, Silvas pareadas]	Monólogo poético de Calipso.

	<i>Bosque.</i>
360-451 [octasílabos, Romance (í)] [versos para canto: 372-375, 390-393, 404-407, 410-421, 442-445]	Monólogo de Calipso en el que confiesa su amor por Telémaco.
452-902 [octasílabos, Romance (é-o)]	Se complica la trama: Cupido provoca que Telémaco se enamora de la ninfa Eucaris.
JORNADA TERCERA	
1-120 [octasílabos, Romance (í-o)]	Diálogo entre Eucaris, Idomeneo y Narbal. Preparan su huida de la isla.
<u>Volcán</u> 121-190 [octasílabos, Romance (ú-e)]	Monólogo de Calipso. Sospecha de la farsa de Telémaco. Enseguida dialoga con Plutón.
191-214 [octasílabos, Redondillas]	Continúa el diálogo entre Plutón y Calipso, pero esta vez el tono del mismo ya no es narrativo, sino lírico. Calipso la confiesa a Plutón sus amor no correspondido por Telémaco.
215-492 [octasílabos, Romance (í-o)]	Telémaco, Mentor y Ranacuajo planean su huida.
493-512 [Décimas]	<i>Monólogo</i> de Calipso en el que expresa su deseo por retener a Telémaco, empleando para ello todos los artificios posibles.
513-960 [octasílabos, Romance (é-a)]	
[versos para canto: 689-697, 677-679, 686-688, 888-892, 895-902, 925-928]	

Apostolado en las Indias y martirio de un cacique

JORNADA PRIMERA	En Tlaxcala, espacio exterior.
1-142 [octasílabos, Romance (i-o)]	Diálogo entre los conquistadores y Axotécatl.
143-158 [octosílabos, Redondillas] Cambio de escena:	Cortés le da la bienvenida a los frailes.
159-466 [octasílabos, Romance (e-ó)]	Diálogo entre los frailes y los conquistadores. Salen a escena los indígenas.
467-470 [octasílabos, Endechas Reales]	Los ángeles aparecen y dialogan con los personajes.
471-484 [versos heptasílabos]	Los personajes describen un evento fantástico que presencian.
485-488 [octasílabos, Endechas Reales]	Los ángeles hablan.
489-511 [versos heptasílabos]	Cortés y los suyos expresan su admiración por los prodigios que realiza Fray Martín.

512 [verso endecasílabo]	Cortés menciona a Satanás.
<i>Cambio de la forma métrica por la transición a otra escena</i>	
513-560 [octasílabos, Redondillas]	Diálogo entre Fray Martín, Cristóbal y Axotécatl sobre la necesidad de erradicar la idolatría.
561-594 [heptasílabos y endecasílabos, Silvas]	Monólogo de Izcohuatl, demonio.
595-700 [octasílabos, Romance (ú-o)]	Diálogo entre Axotécatl y el demonio.
701-810 [octasílabos, Romance (é)]	Trama secundaria: Mendrugo, el gracioso, es castigado por su gula.
811-858 [octasílabos, Redondillas]	Diálogo de corte didáctico-religioso entre Fray Martín y Mendrugo.
859-862 [heptasílabos, cuarteta asonantada (é-a)]	Habla un ángel.
863-878 [octasílabos, Romance (é-a)]	Fray Antonio llama a los ángeles por medio de sus oraciones.
879-882 [heptasílabos, cuarteta asonantada (é-a)]	Cantan dos ángeles
883-888 [hexasílabos y heptasílabos, Sextina]	Hablan los ángeles al mismo tiempo para resucitar a un joven.
889-926 [octasílabos, Romance (í-a)]	Fray Martín agradece el milagro acontecido. Diálogo entre los personajes secundarios.
JORNADA SEGUNDA	<i>Espacio interior: sala</i>
1-220 [octasílabos, Romance (í-a)]	Cortés, Martín de Calahorra y Alonso dialogan. Episodios cómicos con la aparición de Mendrugo en escena.
221-244 [octasílabos, Redondillas]	Fray Martín habla con Cristóbal acerca de la conversión religiosa.
245-254 [octasílabos, Quintillas]	Cristóbal manifiesta su fe por la religión de los españoles.
255-266 [octasílabos, Redondillas]	Fray Martín expresa su admiración por la práctica religiosa de Cristóbal.
267-414 [octasílabos, Romance (é-o)]	Diálogo de carácter religioso-didáctico entre Fray Martín, Juan y Cristóbal.
415-438 [heptasílabos, endecasílabos, Silvas]	Fray Martín reza frente a un altar.
439-562 [octasílabos, Romance (á-o)]	Los conquistadores son testigos de la conversión de Juan y Cristóbal.
563-684 [octasílabos, Romance (í)]	Xochipapalotl y Mihuázochil discuten sobre la conversión de Cristóbal. Aparece Axotécatl y discute con ellos.
685-714 [heptasílabos y endecasílabos, Silvas]	El demonio planea con Axotécatl la lucha con los conquistadores.

Trama secundaria 715-721 [dodecasílabos, Canto]	Momentos de humos con la aparición del gracioso, Mendrugo.
722-735 [Soneto]	Monólogo lírico de Cristóbal.
736-737 [dodecasílabos, Canto]	Momentos de humor en los que participan Mendrugo y Malaguani.
738-989 [octasílabos, Romance (á-a)]	Axoténcatl, incitado por Izcohuatl, intenta destruir la imagen de la Virgen María. Aparecen dos ángeles que se lo impiden.
JORNADA TERCERA 1-116 [octasílabos, Romance (ú-e)]	Axoténcatl y el demonio Izcohuatl intentan persuadir a Iztlízúchil para que participe con ellos en la batalla contra los conquistadores.
117-176 [octasílabos, Redondillas]	Iztlízúchitl critica la actitud de Axoténcatl. Fray Martín, Fray Antonio, Mendrugo y Cristóbal hablan sobre la religión cristiana.
177-458 [octasílabos, Romance (í-o)]	Izcohuatl le ofrece riquezas a Fray Martín para que abandone su empresa religiosa. Entra Mendrugo, por lo que hay momentos de humorismo. Después Axoténcatl pide llevarse a su hijo para reprimirlo cruelmente por su conversión
459-580 [octasílabos, Romance (é-a)]	En un jardín Los conquistadores, Cortés, Martín y Alonso dialogan sobre la supuesta alianza que les propone Axoténcatl.
581-797 [octasílabos, Romance (á-o)]	Monólogo de Izcóhuatl. El personaje prepara la rebelión en contra de los españoles. Después Axoténcatl golpea a Cristóbal por renunciar a su religión. Sale Mihuazúchitl, su madre, para defenderlo.
798-803 [decasílabos, canto]	Los ángeles cantan a dúo.
804-835 [octasílabos, Romance (ó-o)]	Izcohuatl maldice a los ángeles que defienden a Cristóbal; éste muere como un mártir. Incendio. Los ángeles continúan con sus plegarias.
836-839 [decasílabos, canto]	Los ángeles continúan con sus plegarias.
840-877 [octasílabos, Romance (ó-o)]	Después de causar la muerte de Cristóbal, Axoténcatl pide ayuda a Izcohuatl para escapar del castigo que le espera.
878-1049 [octasílabos, Romance (é-a)]	Fray Martín y Fray Antonio dialogan sobre la trágica muerte de Cristóbal. Asimismo, entablan un diálogo de carácter didáctico sobre la guerra santa emprendida en tierras americanas. Enseguida, comienza la lucha

	entre los indígenas desconformes y los conquistadores. Aparece el demonio en un dragón y el caballero celestial Santiago.
1050-1063 [versos endecasílabos pareados]	Monólogo de Axotécatl. Manifiesta su temor por el castigo que le espera e intenta escapar.
1064-1209 [octasílabos, Romance (í-a)]	Los conquistadores ganan la batalla contra Axotécatl. En un largo monólogo Mihuazúchitl pide justicia por la muerte de su hijo Cristóbal. Atrapan a Axotécatl y éste recibe su castigo.

3.2 Conclusiones del análisis métrico:

A) *La pérdida de España*: romances 2604, redondillas 136 y silvas 47.

De acuerdo con el análisis anterior, el uso del romance es abrumador frente a otras formas métricas (de 1040 versos totales, el 88% son romances), debido al carácter eminentemente narrativo de esta comedia y a su limitada acción dramática –a diferencia por ejemplo del drama de Lope de Vega *El último rey godo*–. El romance se emplea para los diálogos de tema diverso: argumentos de índole político-moral, diálogos descriptivos –es decir relaciones– y en expresiones líricas. Sin duda, lo anterior es influencia de la dramaturgia áurea, en la que el romance era una de las principales figuras utilizadas. Como muestra de ello referiremos tan sólo que en *La vida es sueño*, según Ruano de la Haza el romance representa el 60% del total de las combinaciones métricas que se observan en la comedia, restando sólo un 40% a las octavas reales, las quintillas, las décimas, las redondillas y las silvas¹⁹⁴. Asimismo, cabe señalar que la transición de una figura métrica al romance lo autoriza la aparición del Rey, quien, generalmente, es el protagonista de los diálogos, relaciones, monólogos, etc., que se expresan en tiradas de versos octasílabos.

Ahora bien, para evitar la monotonía que en los espectadores podrían causar las extensas relaciones de los personajes o los monólogos se realiza la transición a otra figura métrica. Por ello, el uso de redondillas responde a un cambio de escena, es decir de lugar –del salón regio a salón corto o el palacio del rey a la sala común– o bien la mudanza de personajes –salida del rey, para permitir la entrada en escena de los criados en el aposento de Florinda–. Se advierte también que las redondillas se destinan fundamentalmente al

¹⁹⁴ Cfr. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed., introd. y notas de José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, p. 21 y p. 22 respectivamente.

diálogo entre Florinda y sus sirvientes o a los personajes que construyen la intriga secundaria. Pero al entrar Rodrigo en escena ocurre nuevamente la transición al romance.

Finalmente, las escasas silvas que aparecen y que representan sólo el 4.5% de los versos, le sirven a Vela para introducir la confesión de Florinda a su padre sobre su desgracia, en uno de los escasos momentos más emotivos de la comedia.

B) *Si el amor excede al arte:*

Tal como ocurre en la comedia anterior, el romance se emplea para cualquier situación y para el diálogo que entablan los personajes principales con los secundarios.

Las silvas se destinan a los monólogos de contenido emotivo y lírico, mediante los cuales la protagonista –Calipso– se queja amargamente por ser rechazada, primero por el ausente Ulises y luego por el hijo de éste, Telémaco. Por lo tanto, destaca que tanto en *La Perdida de España* como en esta comedia, Vela introduzca silvas para expresar las quejas de los personajes femeninos. Por medio de las silvas las protagonistas, Calipso y Florinda – menospreciadas y, finalmente, abandonadas por sus respectivos amantes– exponen poéticamente su desesperación anímica. Lo anterior indica que nuestro dramaturgo estaba conciente de la necesidad de ajustar al tipo de situación dramática el tono adecuado para su expresión.

En cuanto a otras figuras métricas, se descubren únicamente algunas décimas y redondillas en el diálogo que Calipso entabla con Plutón y en el que le expresa su resentimiento hacia Telémaco, pero no tienen mayor relevancia. Sin embargo, *Si el amor excede al arte* plantea una diferencia importante respecto a la comedia anterior. Un número considerable de versos son de arte menor (canto o verso corto), esto porque la comedia mitológica requiere de otro tipo de estructura. Para impresionar al exigente público cortesano la representación palaciega se acompaña con la musicalidad que el verso corto le proporciona y que hace más asequible la trama de carácter fantástico.

C) *Apostolado en indas o martirio de un cacique*

El romance, con rima asonante en los versos pares, también es la forma métrica predominante en esta comedia (de 3124 versos totales en la comedia, 2695 son romances; es decir el 86% de los versos corresponde a esta forma métrica). En consecuencia, se utiliza

para cualquier situación, ya sea dramática, lírica o humorística, como ocurre en las comedias anteriores.

Las redondillas –cuartetos compuestos por octosílabos con rima asonante– sólo aparecen en un total de 202 versos (es decir representan únicamente el 6% del total de versos). Se emplea en las escenas en que los frailes son los protagonistas centrales.

Silvas. Vela utiliza esta forma métrica para introducir dos monólogos importantes: el de Izcóhuatl, demonio, (34 versos) y el monólogo de Fray Martín (24 versos). Por lo tanto, a diferencia de las dos comedias antes analizadas, las silvas no se utilizan para las quejas amargas de los personajes femeninos, seguramente porque ésta es una comedia de carácter didáctico-expositivo.

Canto (19 versos). Dado el carácter musical que el verso de arte menor proporciona, éste es adecuado para la expresión de los personajes celestiales y para la narración de los eventos de carácter fantástico que acontecen a lo largo de la comedia.

Además de utilizar el canto para el diálogo de los ángeles, el dramaturgo destina el metro corto para los momentos de humor, que son propiciados por el gracioso, Mendrugo.

Endecasílabos. Se destinan al monólogo de Axotécatl, quien lo profiere en el momento en que es derrotado y perseguido por haber provocado la muerte de su hijo Cristóbal. De esta forma, la gravedad de su situación se ajusta perfectamente al ritmo solemne que el endecasílabo proporciona.

Disposiciones estróficas que se presentan en menor porcentaje:

Soneto 2 (14 versos): para el monólogo lírico de **Cristóbal**

Quintillas 2 (10 versos): **Cristóbal** manifiesta su fe religiosa

Endechas Reales (únicamente aparecen dos en la jornada primera): diálogo o canto de los **ángeles**.

Cuartetos 2 (8 versos): se emplean para el canto de los **ángeles**

Sextina 1 (6 versos): los **ángeles** cantan a dúo

Finalmente, al comparar los esquemas de versificación resultantes en cada comedia, es evidente que *El Apostolado en indias* presenta una mayor variedad métrica respecto a las comedias anteriores para hacer más asequible la recepción en los espectadores del mensaje religioso. Lo anterior provoca que la comedia sea dinámica en todo momento, a diferencia

de *La pérdida de España*, que por presentar menor variedad métrica tiende más a la narración.

Finalmente, es evidente que existen numerosas correspondencias entre la métrica calderoniana y la utilizada por Vela en sus tres comedias, por lo que se demuestra nuevamente la predilección de los dramaturgos novohispanos de la primera mitad del dieciocho por la estética barroca. Asimismo, como toda obra teatral del Siglo de Oro las comedias de Vela están compuestas de tres jornadas, que a su vez se hallan divididas en cuadros, que se define como “una acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”.¹⁹⁵ De esta forma, Vela cumple con los principales rasgos de la métrica calderoniana, que a su vez siguen los principios esgrimidos por Lope en sus *Arte nuevo*: tres actos, el uso del verso según la situación, la mezcla de lo cómico con lo trágico, acumulación de sucesos y, lo más importante para esta investigación, no se siguen las unidades clásicas.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

4. El texto espectacular en las tres comedias¹⁹⁶

Construcción del espacio escénico en las tres comedias

Si este estudio se restringiera únicamente al análisis temático y estilístico de las tres comedias que nos ocupan, la conclusión de esta investigación sería la ya citada por los críticos, es decir que Eusebio Vela es imitador del teatro de Calderón y que, en consecuencia, nada original aporta a su contexto. Sin embargo, este tipo de enfoque limita la importancia de las tres comedias al concebirlas sólo desde el plano textual y sin tomar en cuenta, como indica Aurelio González que “La obra de teatro, desde su génesis, se concibe como un texto destinado a la representación y éste se proyecta de acuerdo con las convenciones escénicas de su tiempo”.¹⁹⁷ Es preciso examinar entonces el hecho teatral en su conjunto y reconstruir la puesta en escena de las tres comedias para comprobar que Vela explotó la estética del barroco con una propósito de recepción fundamentalmente.

La semiótica enfocada al estudio del teatro indica que la primera fase de toda obra dramática termina con la redacción del texto escrito. Sin embargo, el hecho teatral no llegará a su culminación hasta que se desarrolle la segunda y más importante etapa del quehacer dramático, que es la recepción del espectáculo. Al respecto indica Fernando de Toro que “un texto dramático, desde nuestra perspectiva, no es teatro sino hasta su materialización escénica, puesto que el texto dramático es sólo una parte, material sin duda, del texto espectacular”¹⁹⁸. Esto indica que a diferencia de otros géneros literarios la finalidad del texto dramático es la re-creación de la trama llevada a cabo por los actores ante el público.

De conformidad con la hipótesis de que el texto dramático contiene virtualmente su representación¹⁹⁹, consideramos que Vela no sólo se desempeñó como el dramaturgo que realizó la fase textual al poner el diálogo en boca de sus personajes, sino también el director en potencia que concibió la puesta en escena como factor determinante en la creación de

¹⁹⁶ En lo concerniente a la compleja tarea de reconstruir la puesta en escena de las comedias, lo más sencillo es auxiliarnos, en un primer momento, de las didascalias implícitas y explícitas de un texto; pero también es necesario acudir a los archivos en búsqueda de los decorados, el vestuario y los objetos diversos que le dieron vida a la representación.

¹⁹⁷ Aurelio González, art. cit., p. 93.

¹⁹⁸ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁹ Sostienen esta idea María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987 y Anne Ubersfeld, *op. cit.*

sus comedias. Por ello, se analizará el texto espectacular que en forma de didascalias implícitas y explícitas²⁰⁰ dirigen a distancia la representación. Se examinarán además los datos que proporcionan estas indicaciones en las tres comedias, teniendo en cuenta su función integradora del espacio escénico.

4.1 La puesta en escena del *Apostolado en las indias y martirio de un cacique*

4.1.1 LOS DECORADOS

En el teatro áureo, para lograr que algunas comedias se convirtieran en un espectáculo visualmente atractivo –como por ejemplo las mitológicas o las de santos– los autores tenían a su disposición una extensa gama de decorados escénicos, desde el adorno más complejo al objeto más simple. Por otra parte, la escenificación de los espacios físicos en que se desarrollaba la trama no se regía bajo el principio de verosimilitud, como podríamos esperar de un teatro que pone especial cuidado en la escenografía. Por el contrario, los decorados se convertían en signos que los espectadores debían interpretar con la ayuda de los personajes, quienes a través de sus diálogos complementaban el discurso visual. Como indica Ruano de la Haza, esto debido a que:

La principal convención en el teatro del Siglo de Oro, como en el de Shakespeare, es la que podemos denominar convención sinecdótica, mediante la cual los espectadores han de aceptar que el decorado parcial que aparece en el edificio del vestuario se desborda sobre el tablado vacío: la proa de un barco que se asoma tras las cortinas de uno de los corredores indica que la acción sobre el tablado se desarrolla en un puerto o en la cubierta de un barco.²⁰¹

Si partimos de la premisa que considera a Eusebio Vela como imitador de la estética barroca, no es difícil suponer que la composición del espacio escénico en la comedia que ahora nos ocupa tampoco se representó como una totalidad, sino más bien con la ayuda de signos que posibilitaban en los espectadores la recreación del espacio escénico imaginario.

²⁰⁰ Emplearemos a la largo de este estudio el término didascalia en lugar del de acotación, ya que como Aurelio González indica “La noción de didascalia es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales” (art. cit., p. 96). Asimismo, porque “designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En resumen, las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como palabras)” (Anne Ubersfield, *op. cit.*, p. 17).

²⁰¹ José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *op. cit.*, p. 86.

En efecto, nuestro dramaturgo siguió estas convenciones y explotó una gama muy variada de decorados en el *Apostolado en indias*.

A) ESPACIOS ABIERTOS

En la comedia son recurrentes los espacios que podríamos denominar naturales, es decir lugares abiertos, como pueden ser un jardín, el bosque, la laguna y una capilla en lo alto de un monte, que permiten el despliegue de lo fantástico, o bien donde los personajes dan rienda suelta a sus pasiones o instintos. Los espacios naturales utilizan un tipo de decorado exuberante y artificial, que acentúa el carácter espectacular de las escenas que ahí se desarrollan, como a continuación demostraremos.

El Bosque

Un decorado recurrente, sobre todo en la primera y segunda jornadas, es el denominado “rústico”, de uso común en las comedias de santos debido a que se representaba con materiales simples, constituidos únicamente por algunas ramas, plantas y rocas que eran de cartón u otros materiales básicos²⁰². La función de este tipo de decorado en la comedia de Vela es sugerir que las acciones se desarrollan en un ambiente natural que, sin embargo, no es representado como una totalidad. Por ello, las didascalias explícitas que refieren su aparición en el texto no describen los materiales necesarios para representarlo: *Entran y vuelven a salir. Suenan dentro teponaztles. Bosque y la Peña*.²⁰³

Sin embargo, cuando estos decorados son puramente simbólicos las descripciones de los personajes complementan la parte visual, pues además de hacer precisiones sobre el espacio escénico y los objetos e individuos que ahí interactúan proporcionan también valoraciones que dirigen la percepción del público. Por lo tanto, el discurso teatral se auxilia de la palabra para determinar el espacio de la ficción dramática.²⁰⁴

Este procedimiento es evidente a lo largo del *Apostolado en indias*, sobre todo en la jornada primera, cuando a través de su diálogo Fray Martín hace referencia a un objeto que

²⁰² Cfr. Ruano de la Haza, “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales”, en José María Diez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, pp. 77-97.

²⁰³ Eusebio Vela, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁴ Al respecto véase el capítulo II “La representación teatral desde el punto de vista de la semiótica”, pp. 10-19 de esta investigación.

no tendría ninguna importancia, fuera de que es un signo más del decorado rústico, pero que, mediante una deixis demostrativa²⁰⁵, concentra la atención de los espectadores:

sobre esta peña, que está
convidado para ello,
empezará mi ignorancia,
aunque con labio grosero,
a declararos, devota,
de fe los altos misterios (I, vv. 317-322)

Enseguida aparece la réplica, es decir la indicación que hace el dramaturgo en forma de didascalia explícita, con la finalidad de que el decorado adquiriera además otra función en escena:

Se sube a un peñasco [Fr. Martín], que a su tiempo se eleva. (I, v. 322)

En escenas posteriores aparece nuevamente este decorado y como se consignaba en la anterior indicación éste posibilita la realización de efectos especiales en escena:

Va subiendo el Santo en la peña, quedando en el aire... (I, v. 466)

Estas didascalias explícitas indican que las peñas, además de permitir a los espectadores reconstruir semánticamente el espacio agreste en que se desarrolla la trama, tienen una función trascendental para las escenas de corte fantástico, pues son en realidad tramoyas disfrazadas en las que sube el fraile para realizar sus levitaciones. El uso de estos aparatos permite a los personajes demostrar el poder de la fe católica frente a la idolatría de índole demoníaca, según la concepción maniquea de la comedia. Por ello, Fray Martín pronuncia el siguiente discurso para convencer a sus oyentes de convertirse al cristianismo:

[...] dad vista a su ceguedad
alumbrad su entendimiento
o comunicadme a mí
algún rayo de luz vuestro
para que pueda alumbrarlos
concededme este deseo. (I, vv. 461-466)

²⁰⁵ La deixis demostrativa para Fernando del Toro se define como “función indicial de relacionar enunciado/ referente de una forma tautológica, pero necesaria para la comprensión del discurso. Cuando un personaje se refiere a un objeto o personas presentes en el escenario, son los adjetivos y pronombres demostrativos (como en el parlamento de Fray Martín) los que apuntan al objeto/ persona ostentado (a)” (*op. cit.*, p. 36).

Enseguida, y para demostrar la veracidad de sus palabras, realiza la siguiente acción maravillosa:

Va subiendo el Santo en la peña (I, v. 466)

Según las indicaciones del dramaturgo, inferimos que las peñas debían ser lo bastante fuertes para soportar el peso de los personajes, pues más adelante Vela indica que la tramoya debe permitir la ejecución de la siguiente proeza:

Sube y baja el santo (I, v. 488)

Para escenificar estas levitaciones, las rocas se colocaban sobre un bastidor²⁰⁶, el cual, por otra parte, permitía que la trama jugara con el simbolismo vertical de los ascensos y descensos de los personajes principales. De este modo, los frailes representaban la unión del mundo celestial con el de los hombres, acentuando así el carácter religioso de la comedia.

Otro elemento decorativo trascendental para las escenas de índole religiosa es el monte, que tenía como las peñas una doble función en el tablado: se empleaba como signo del espacio rústico y permitía a los personajes realizar la acción de ascenso hacia el espacio divino, que se encontraba en un nivel superior del tablado. En realidad el monte disfrazaba al “palenque” como refiere la siguiente didascalia:

Tocan, y van subiendo por el palenque Fray Martín de Valencia, Fray Antonio Ortiz; Mendrugo, de donado: y por el tablado los que hubiere de indios, son súchiles y sartas de rosas, que darán a los frailes... (I, v. 142)

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término palenque designaba al “camino de tablas que desde el suelo se elevaba hasta el tablado del teatro, cuando había entrada de torneo u otra función semejante” (s. v. palenque). En este caso, el dramaturgo solicita también este “camino de tablas”, es decir una rampa con escalones que permitía a los personajes subir o descender con facilidad del primer corredor del teatro al tablado, como lo confirma la expresión del dramaturgo “*van subiendo*”. Este decorado era

²⁰⁶ Según el Diccionario de la Real Academia Española, un bastidor es una “armazón de listones o maderos, sobre el cual se extiende o fija un lienzo o papel pintados; y especialmente cada uno de los que dando frente al público, se ponen a un lado y otro del escenario y forman parte de la decoración teatral”. Estos bastidores actuaban como parte del decorado rústico, ya que funcionan como signos del espacio, hasta el momento en que la tramoya se activaba para que los personajes realizaran sus vuelos fantásticos.

altamente funcional para la representación de este tipo de comedias, pues en la cima del monte generalmente se colocaban los altares, espacios en donde generalmente irrumpía lo fantástico. En la jornada segunda, mientras los personajes realizan su ascenso por el monte, hacen referencia a su punto de llegada, es decir a un altar, mediante una anáfora intra-referencial²⁰⁷:

Juan: vamos que ya lo deseo,
que aunque los brazos me duelen
de tenerlos tan abiertos,
en cesando de rezar
siento en el alma consuelo.
Cristóbal: ¿Descubrid el altar?
Fr. Martín: Sí, hijo.
Cristóbal: Ya, padre mío, está abierto” (II, vv. 408-414)

Enseguida aparece la réplica, es decir la didascalia explícita que menciona la importancia de colocar este ornamento en escena:

Descúbrese un altar con un Santo Cristo. Arrodillanse (II, v. 414)

En suma, la función del monte en las representaciones permitía a los escenógrafos impresionar a su público por el efecto visual que provocaba el ascenso de los frailes. Pero además, dicha acción permitía subrayar la jerarquía de estos personajes sobre los indígenas y conquistadores y, asimismo, tipificarlos como los únicos actores que en la comedia pueden contactar a los mensajeros divinos.

El jardín

Si bien el jardín no es un sitio recurrente en la comedia, pues sólo aparece en la jornada segunda, es importante referirlo por las connotaciones simbólicas que poseía. La didascalia explícita que indica su aparición reza de la siguiente forma:

Sale Izcohuatl, Demonio. Jardín.

²⁰⁷ Sobre la anáfora intra-referencial o endofórica Fernando de Toro consigna: “es una referencia a un aspecto del discurso inmediatamente procedente del diálogo mismo. Su función es conectar enunciados, lo cual permite una tensión y dinamismo en el discurso teatral y, a su vez, es este tipo de anáfora la que da la impresión de que el lenguaje dramático es algo que se desarrolla y genera automáticamente en el escenario” (*op. cit.*, p. 30). Para lograr esta conexión entre discurso y actuación que menciona el investigador, los personajes anticipan la aparición del altar, lo cual permite crear una apariencia de realidad desde el discurso teatral.

Como puede apreciarse, nuevamente Vela no especifica la manera como debe decorarse este espacio. Creemos que ello responde a que el jardín debía estar lo bastante generalizado en el teatro, al grado de que por convención sólo requería de algunas ramas o piedras, así como de un lienzo pintado para representarse.

Sin embargo, como antes se advirtió, la importancia de este espacio escénico radicaba en el valor simbólico que poseía en la comedias áureas y, en consecuencia, en el teatro de Vela. Según la cosmovisión barroca, el jardín representa “el lugar donde la naturaleza ha sido subyugada y dominada: es también un símbolo del consciente, al contrario del bosque que representa el subconsciente...”²⁰⁸. Por consiguiente, en el *Apostolado en indias* dicho lugar se presta para que los personajes que deben ser dominados por los conquistadores, es decir los indígenas según el maniqueísmo temático de la comedia, dialoguen, como se aprecia en los siguientes versos:

Izco. Ya mis astucias se logran,
pues Axotencalt airado,
provocado de mi saña
a Cristóbal apartando
del comercio de la casa,
a este jardín viene entrando
con él, a donde pretende
que de adoración postrado
a sus dioses, o si no
en una hoguera irritado

(III, vv. 534-543)

De esta forma, en dicho espacio Izcohuatl, uno de los personajes antagónicos más importantes de la trama, resuelve que la manera más sencilla de vencer a sus enemigos los frailes es evitando que Cristóbal y otros jóvenes indígenas se convierta al cristianismo y se rebelen contra sus propias creencias. Asimismo, su monólogo dirige la interpretación de los signos en escena y ubica espacialmente a los receptores.

La Laguna

En la jornada tercera de la comedia se descubre una extensa didascalía, que tiene como fin preparar el tablado para la representación de una de las escenas más importantes de toda la comedia; nos referimos a la batalla final que entablan los indígenas sublevados contra los conquistadores. Con tal propósito Vela indica, después del v. 953, que en el escenario:

²⁰⁸ José María Ruano de la Haza y John J. Allen., *op. cit.*, p. 181.

Va subiendo la elevación a un lado y se descubrirá todo el fondo del teatro, imitando la laguna, toda agua el suelo, los bastidores imitando las orillas cubiertas de tulares y cañas, al fondo horizonte, y en disminución varias canoas y barcos, todos moviéndose; los de atrás más altos, porque se vean, y en unas canoas los indios, y en barcos y en otras los españoles; y Mendrugo con una mecha que pegará fuego a las piezas imitadas (III, v. 953).

A diferencia de las didascalias explícitas antes referidas, ésta describe con gran minuciosidad la manera como debe estar dispuesto el tablado, pues en este importante sitio se lleva a cabo el momento climático y más espectacular de toda la comedia. Como indica el dramaturgo, debe representarse una laguna, que por convención sinecdótica sólo requería de un poco de agua en el suelo del tablado para sugerir a los espectadores que se trataba en efecto de un espacio ribereño.

Por consiguiente, al desenvolverse la batalla en una laguna son indispensables barcos y canoas como signos privativos de dicho lugar, los cuales, por supuesto, tampoco eran representados en su totalidad o al menos no los que aparecían al fondo del tablado y lejos de la mirada del público. En esta misma didascalia el dramaturgo indica la manera como deben presentarse dichos adornos:

los barcos de atrás más altos porque se vean y en unas canoas los indios y en unos barcos y en otras los españoles.

Respecto a los materiales con que se construían dichas embarcaciones es claro que, por el tipo de escena, no todos podían ser representados únicamente por medio de bastidores pintados. Algunos barcos eran máquinas disfrazadas, pues algunas didascalias implícitas y explícitas enfatizan, sobre todo en las escenas bélicas, que éstos deben ser manipulados por los personajes:

Como que zozobra la canoa de los indios, dicen.

Además, por esta referencia suponemos que la canoa debía ser lo bastante espaciosa para soportar el peso de los personajes y además zozobrar en el tablado. Para dicha escena, seguramente se montó la nave sobre un carro que en el momento indicado les permitía a los personajes manipular la canoa como lo requería la trama.

Después del verso 975, se descubre otra didascalia que supone una nueva complicación en la batalla:

La canoa o barco de Estrada arde con fuego que echarán las de los indios que prenderá en estopas que llevará pegadas y pez que echarán de dentro, y los españoles se pasarán a las de los indios, con los versos. (III, v. 975).

La dificultad para realizar esta incidente en escena es aceptada, incluso, por el mismo dramaturgo, quien acepta sus limitaciones técnicas al indicar que dicha acción debe realizarse con la ayuda de los versos o las didascalias implícitas, como puede apreciarse en el diálogo siguiente:

Español: ¡Que me abraso, que me quemó!
Cortés: Llega a socorrerlos, llega.
Estrada: Pues se quema mi canoa,
 me habrá de servir la vuestra
Fray Martín: Socorredlos vos, Señor.
Estrada: Arrojadlos en el fuego (vv. 977-982)

Echan a los indios donde se queman

A partir de lo anterior podemos concluir que los dramaturgos del Siglo de Oro o los imitadores de la estética barroca, como Eusebio Vela, podían presentar en el tablado cualquier tipo de decoración por más complicado que ésta fuera, ya que la finalidad esencial de los adornos consistía simplemente en imitar los objetos representados. Por ello, Vela no ofrece más detalles técnicos respecto a la presentación de los barcos y las canoas, a menos que fueran tramoyas disfrazadas, que, por lo tanto, cumplen una función especializada, que debe hacerse notar en las didascalias.

Por otra parte, dado el carácter espectacular de la batalla y su importancia simbólica en la trama –pues representa el triunfo del Bien sobre el Mal– el dramaturgo incluye elementos sobrenaturales para hacer más atractiva la contienda; como la aparición del demonio sobre un dragón. No conforme, sin embargo, con la escenificación de esta aparatosa disputa, Vela indica que ésta debe acompañarse con efectos sonoros:

Truenos y rayos, y se encienden las embarcaciones de los españoles (III, v. 999).

El sonido de los truenos y rayos, además de armonizar con la escena bélica, permitía disimular el ruido que provocaban las tramoyas con su funcionamiento.

B) ESPACIOS INTERIORES

Existen otros espacios que, sin embargo, no son tan espectaculares como los anteriores y más bien podríamos denominarlos lugares convencionales, ya que en ellos ocurren situaciones habituales, como pueden ser una charla, una escena cómica o una breve discusión entre los personajes, pero nunca una escena de índole fantástico. Entre estos sitios destacan la sala de palacio, en la que se reúne Cortés con los suyos para dialogar sobre las acciones emprendidas por el Apostolado, y el “jacal” de Axotécatl, en donde los indígenas reflexionan sobre las difíciles circunstancias que deben enfrentar. Este tipo de escenas difiere notablemente con las que se representan en los espacios abiertos, en donde predomina la acción dramática. Además, a diferencia de los sitios convencionales, los espacios abiertos están vinculados con la aparición de personajes específicos.

4.1.2 Tramoyas y otros recursos escenográficos

En el apartado anterior se realizó un primer acercamiento al carácter espectacular, al menos en lo que respecta a los decorados, de la representación *Apostolado en indias*. No obstante, una revisión sucinta de las didascalias presentes en la comedia indica que ésta requiere además del uso constante de apariencias y tramoyas para su escenificación. Tales recursos permitieron la recreación en escena de distintos eventos fantásticos que persisten a lo largo de la trama. Por ello, en el capítulo siguiente analizaremos las diferentes tramoyas que se requieren en la fase de la representación de este texto dramático.

A) Las apariencias

Para crear en el tablado la ilusión del espacio de ficción, Vela asimiló la mayoría de los procedimientos técnicos utilizados en la representación de las comedias de tema religioso. Entre éstos destaca el uso de apariencias, que eran lienzos, cuadros, o bien, en el caso de los más espectaculares, *tableau vivants*, que funcionaban también como elementos decorativos²⁰⁹. En esencia, las apariencias servían para despertar el asombro del público con la presentación de imágenes asombrosas, que se distinguían de los decorados precisamente por su espectacularidad. Además, se escondían oportunamente detrás de unas cortinas, causando así la curiosidad de los espectadores mientras se desarrollaba la trama,

²⁰⁹ Cfr. Ruano de la Haza, art. cit., p. 81.

pero en el momento indicado un cortil se corría para mostrar estos cuadros de carácter definitivamente plástico. Por lo tanto, las apariencias no son decorados convencionales que sugieren al espectador la idea de un determinado espacio, sino elaboradas imágenes que buscaban impresionarlo.

Existen varios tipos de apariencias que se aprovechaban en escena. A juicio de José Ruano de la Haza sobresalía aquella que creaba escenas fantásticas, es decir “[la] apropiada para la representación de milagros o escenas que el dramaturgo no puede presentar sobre el tablado pero que desea dejar impresa, con cierto elemento de sorpresa, en la mente del público”²¹⁰. En efecto, estas apariencias eran de gran utilidad en la escenificación de las comedias religiosas, ya que mostraban situaciones ilusorias que eran de especial interés para los espectadores.

El uso de estas apariencias es precisamente el que se descubre de manera recurrente en el *Apostolado en indias*, comedia que trasciende en todo momento la narración histórica para convertirse en relato de ficción. Es frecuente que el dramaturgo incluya imágenes celestiales o devotas cercanas al arte sacro, que seguramente el público acostumbraba contemplar en las iglesias de la Nueva España. Por ello, en la jornada segunda, después de que Cristóbal reafirma su inclinación por la religión cristiana en un breve monólogo, aparece la siguiente imagen portentosa:

descúbrase un altar con una imagen de Nuestra Señora, y a Cristóbal hincado, y a los ángeles a los lados y algunos ídolos arrojados en el suelo (II, v. 714).

Para subrayar el carácter religioso de la escena, la sublime imagen se acompaña con un canto celestial que dos personajes entonan detrás del escenario:

Regocíjense los cielos,
las jerarquías sagradas
celebran risueñas,
festivas aplaudan
a Cristóbal, *que en quebrar los ídolos*
y es traer a María a su misma casa
no puede negarse que ha tenido gracia. (vv. 715-720).

²¹⁰ José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *op. cit.*, p. 85.

Asimismo, la canción funciona como una didascalia implícita que informa a los espectadores, por medio de una anáfora extra-referencial²¹¹, sobre una acción que no se realizó en el tablado, es decir la destrucción de los ídolos de Axotécatl. Cristóbal ha desplazado sus creencias por la religión de los conquistadores, por lo que ahora los ídolos yacen en el suelo y en su lugar se ha colocado esta apariencia del altar, rodeada de ángeles.

La apariencia del altar aparece con frecuencia en las comedias de santos escritas por los dramaturgos áureos. Calderón la aprovechó en su obra dramática *Origen, Pérdida y Restauración de La Virgen del Sagrario*, para mostrar asombrosas y evocadoras imágenes que alimentaban el espíritu religioso de los espectadores. En la jornada primera la fe de los personajes se reafirma con la presentación en escena de la siguiente imagen:

Suenan chirimías, y abriéndose el sepulcro sale Santa Leocadia, con una cinta encarnada en la garganta y una palma.

Para magnificar esta apariencia dice San Ildefonso al ver la imagen de la Santa:

Yo he visto salir la aurora
del mar, cuando Febo intruso
cumbres baña y montes dora,
no de la tierra...

En *La Exaltación de la Cruz*, también de la autoría de Calderón, es necesaria otra apariencia que, como el arte barroco, persigue la decoración exhaustiva del tablado, con la ayuda de estas pinturas vivas:

Abre Zacarías la puerta del muro, y descúbrese dentro de un altar y en él la Cruz, y a los lados Elena, vestida de viuda, y Constantino, de Rey; y éstos, o sea figuras o bultos estén bien adornados...

Es importante recalcar que entre los aspectos que los escenógrafos privilegiaban en la representación de estas comedias destacaba la excesiva ornamentación de los personajes y del espacio, ya que así lo exigía la estética del barroco y los propios espectadores.

Por otra parte, dicho recurso escenográfico se fue estilizando gradualmente hasta alcanzar un alto nivel de complejidad ornamental. Para las apariencias del altar se recurre

²¹¹ Fernando del Toro indica que la anáfora extra-referencial se utilizan para “las referencias que se hacen a cualquier realidad o acontecimiento previo a esta situación inicial [...] También para acontecimientos fuera de escena que son referidos en el diálogo” (*op. cit*, p. 27).

entonces a diversos trucos encaminados, principalmente, a provocar la exaltación de los sentidos y el efecto sorpresa en los espectadores. Muestra de ello son las apariencias que incluye Calderón en *La Virgen del Sagrario*:

Sale un carro triunfal, y rodeada de ángeles, la Virgen, de suerte que quede entre la imagen de bulto y San Ildefonso, y que pueda tocar a uno y otro, y trae casulla.

La aparición de los ángeles era un rasgo característico de las comedias de santos. La imagen de estas celestiales pinturas o cuadros vivos, además de impresionar a los espectadores, también permitía subrayar el carácter eminentemente religioso de estas representaciones.

Por supuesto, existían apariencias más sencillas que se utilizaban para revelar inesperadamente a los personajes con la ayuda de las cortinas del foro. Gracias a éstas era posible entre escenas “mudar el teatro”, es decir cambiar la decoración espacial del tablado de una manera eficaz y rápida. El también denominado “cortil” permitía la transición de un espacio a otro, por ejemplo de una calle al jardín, incluso sin que los personajes se movieran²¹². En lo que se refiere a las entradas o salidas de los actores en escena, el uso del cortil se empleaba por la falta de puertas en los corrales de comedias o en otros improvisados espacios de representación. No obstante, aún cuando posteriormente se incorporan puertas en los escenarios de los teatros comerciales, a juicio de Ruano de la Haza éstas “debían estar cubiertas por cortinas o antepuertas, como se demuestra en una escena de *El Alcalde de Zalamea*, de Lope de Vega: <<Galindo al paño>> Inés, advirtiendo su presencia, dice entonces a Leonor: <<A la puerta está Galindo>>”.²¹³ En algunas indicaciones escénicas de Vela hallamos esta misma precisión, por lo que creemos que el dramaturgo se refería también a una probable antepuerta, la cual, siguiendo las convenciones del teatro áureo, se escondía por medio de una cortina:

Al paño, Cortés, Alonso, Martín y Mendrugo. (I, v. 483)

B) Los escotillones

Uno de los personajes antagonicos más importantes en las comedias de tema religioso, como el *Apostolado en indias*, era el demonio, pues sus intrigas eran esenciales para que se

²¹² Cfr. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *op. cit.*, p. 449.

²¹³ *Ibidem*, p. 448.

llevara a cabo la lucha entre el Bien y el Mal que articula la trama de este tipo de obras. Por ello, la aparición de este personaje es incluso tan espectacular como lo puede ser la entrada de un santo o de los ángeles.

Para lograr que su actuación impresionara al público había un gran despliegue de recursos escenográficos, entre los que intervenía principalmente el escotillón. En el *Apostolado en indias*, cuando aparece por primera vez el demonio en escena, Vela indica que debe abrirse una trampa debajo del tablado para que pudiera emerger Izcohuatl, en una de las escenas más impresionantes de la comedia:

sube el Demonio, de debajo del tablado, por la boca de un dragón, y echará fuego por ella.

En los teatros comerciales, estas aberturas que se situaban en la parte inferior del tablado resultaban altamente funcionales, ya que permitían que los personajes aparecieran sorpresivamente, o bien desaparecieran con gran rapidez. Ahora bien, para que surgiera del escotillón el demonio escondido en un dragón, Ruano de la Haza indica que debajo del escenario existía una especie de máquina que permitía sacar una figura –en este caso el dragón – por medio de contrapesos²¹⁴. De esta forma, Izcohuatl emergía repentinamente dentro de este espectacular monstruo, que además sacaba fuego por el hocico para el sombro de los espectadores.

Calderón también emplea el escotillón en sus obras de tema religioso. En *El Purgatorio de San Patricio*, una didascalía refiere:

Aquí se ha descubierto una boca de una cueva lo más horrible que se pueda imitar, y dentro de ella un escotillón, y poniéndose en él Egerio se hunde con mucho ruido, y suben llamas de abajo, oyéndose muchas voces...

sólo que en este caso, el escotillón sirve para que el personaje desaparezca rápidamente dentro de la horrible cueva.

C) Tramoyas

En la comedia de Vela, para que la santidad de los frailes misioneros resultara congruente con su discurso, éstos debían realizar varios prodigios a lo largo de la trama, tales como los

²¹⁴ *Ibidem*, p. 506

encuentros con personajes celestiales, algunos actos milagrosos, profecías, vuelos peligrosos, etc. En la escenificación de estas escenas se empleaban diferentes recursos técnicos, que se engloban en la categoría de tramoyas, las cuales “eran movidas por cierta maquinaria especializada –poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabestrantes, grúas –y por medio de dos series de contrapesos que descendían a plomo desde el ‘desván de los tornos’, a través de unos escotillones abiertos...”²¹⁵ Analizaremos entonces las tramoyas que fueron necesarias en la representación del *Apostolado en indias*.

La canal

Entre las tramoyas que Vela requiere con mayor frecuencia a lo largo de esta comedia destaca la canal, que también se denominaba pescante simple o doble, y que permitía a los personajes moverse de manera vertical, generalmente desde los balcones del fondo del escenario hasta el tablado o viceversa. En el *Diccionario de Autoridades* a este aparato se le describe como:

Una tramoya que se forma en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enaja otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale bajando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. (s. v. pescante)

Acerca de su uso y ubicación en el escenario, Ruano de la Haza opina que “era la tramoya que se empleaba en las representación para bajar a los ángeles, desde el primer corredor alto al tablado de la representación, en el momento de su aparición”²¹⁶. Seguramente Vela como imitador del teatro áureo y conocedor de las convenciones y procedimientos escenográficos de éste, utilizó este tipo de maquinaria, sobre todo cuando se requería bajar a un personaje de lo alto del escenario y mantenerlo suspendido en el aire. Así lo sugieren algunas didascalias explícitas, en las que se indica que los frailes deben realizar las siguientes acciones fantásticas:

Va subiendo el Santo en la peña, quedando en el aire... (I, v. 466)

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 470-71.

²¹⁶ José María Ruano de la Haza, art. cit., p. 365.

En este caso, el santo puede elevarse sobre el tablado con la ayuda de una canal que lo subía y, más importante aún, lo mantenía en dicha posición para el asombro de los espectadores. Una escena similar aparece en la jornada primera, cuando Fray Martín dialoga con Cortés sobre la necesidad de iniciar la labor evangelizadora y erradicar definitivamente la idolatría. Para demostrar la veracidad de su religión, el fraile realiza la siguiente proeza, que es anticipada a los espectadores por la siguiente referencia del personaje:

sobre esta peña, que está
convidando para ello,
empezará mi ignorancia,
aunque con labio grosero,
a declararos, devota,
de fe los altos misterios. (I, vv. 317-322)

Aparece entonces la réplica: *Se sube en un peñasco, que a su tiempo se eleva* (I, v. 322)

En la representación de esta asombrosa escena seguramente se recurrió a la canal, sólo que esta vez los pies o peanas en los que subían los personajes estaban cubiertos por un cartón que daba la apariencia de ser un peñasco o un simple decorado, pero que en realidad ocultaba el pescante que elevaba al santo. Después del prodigioso vuelo se escucha el canto celestial de los ángeles, lo que señala que los eventos sobrenaturales aún no han concluido. No conforme con la ascensión del personaje, más adelante el dramaturgo indica que *Sube y baja el Santo* (I, v.488), mediante la operación vertical de la tramoya.

La aparición de este tipo de eventos prodigiosos es recurrente en las comedias áureas de tema religioso. En *La Exaltación de la Cruz* de Calderón los personajes principales, también para afirmar su fe religiosa, realizan las siguientes hazañas extraordinarias:

Pone la cruz en el altar con la misma música y representación de todos; vuelven las chirimías y se cierra la montaña, y vuelven los ángeles a dejar en tierra a Anastasio, y ellos vuelven a subir en la nube.

En esta didascalía el dramaturgo señala que esta vez la peana de la canal se disfrace de nube, para adecuarse así al decorado del tablado.

Finalmente encontramos otro uso de la canal en la jornada tercera del *Apostolado en Indias*, concretamente en el momento de la batalla que protagonizan los indígenas

sublevados, capitaneados por Axotécatl y los conquistadores, bajo el mando de Cortés. Para la representación de dicho enfrentamiento, que en todo momento supone un barroquismo visual, la batalla se transforma en un episodio de corte fantástico con la aparición de los siguientes personajes:

baja el Demonio, en un dragón, echando fuego por la boca (III, v. 986)

El demonio montado en un dragón, que probablemente era de cartón, baja en el pescante que lo ubica en un nivel medio, visible a los espectadores. Pero no satisfecho con la complicación escenográfica que implicaba esta escena, más adelante el dramaturgo indica que:

baja Santiago a caballo y queda en el aire haciendo tornos sobre las canoas (III, v. 1014)

La aparición de Santiago resulta aún más impresionante al involucrar un caballo en escena. Según Hildburg Schilling la presencia de animales vivos era común en las representaciones y servía para darle verosimilitud a ciertas escenas²¹⁷. Por lo tanto, si tomamos en cuenta que la espectacularidad visual era el fin primordial que perseguía Vela, al menos en esta comedia, deducimos que en la realización de esta escena se empleó un caballo real y no una apariencia. Ahora bien, debido a que la tramoya en este caso debía soportar el peso del actor y del caballo entonces debió utilizarse una canal doble para bajarlos; es decir un madero horizontal soportado por las peanas de dos canales.²¹⁸

El garabato

Otra tramoya de uso constante en las comedias áureas de tema religioso, y que seguramente Vela asimiló, era el garabato, el cual entre otras cosas permitía escenificar los vuelos de los santos y los ángeles. Sólo que, a diferencia de la canal, con la ayuda de este artefacto los personajes realizaban acrobacias en el aire, por encima incluso de los espectadores o desde el balcón de un aposento en el edificio de la fachada hasta el tablado. Ruano de la Haza señala que estos artefactos “se enganchaban a uno o más garfios de hierro atados a una maroma, la cual, por medio del correspondiente contrapeso elevaba al personaje por los

²¹⁷ Cfr. Hildburg Schilling, *op. cit.*, pp. 52-53.

²¹⁸ Cfr. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *op. cit.*, pp. 480-481.

aires”.²¹⁹ Este recurso se emplearía en el *Apostolado en indias*, sobre todo en las escenas en que los ángeles aparecían desde los alto del tablado para socorrer a los devotos:

...baja un ángel con un rayo en la mano, quedando encima de su cabeza [de Cristóbal], y al fin de la música, se sube.. Bajan dos ángeles, quedándose en el aire, sobre el niño, con palma y corona (III, v. 797)

En casos como el anterior no se utilizaba la canal, ya que, como se advierte en la indicación que hace Vela, los personajes no realizan el descenso montados sobre una nube u otro adorno, que en realidad disfrazaba la peana o pie de la canal. Por lo tanto, para que el personaje disfrazado de ángel descendiera del nivel superior del teatro se le colocaba el garbato que le permitía la soltura necesaria para realizar cualquier movimiento en los aires y quedar incluso encima de la cabeza de Cristóbal.

Finalmente, la escenificación de lo sobrenatural parece ser el aspecto más importante a lo largo de esta comedia religiosa. Sin duda las intervenciones angélicas con desplazamientos aéreos, resplandores y música celestial; las apariciones diabólicas provistas de fuegos artificiales, ruidos, humos infernales y estrepitosas caídas a través de los escotillones, demuestran que el dramaturgo concibió su comedia como un producto comercial, destinado primordialmente al entretenimiento del público novohispano.

4.2 La puesta en escena de *Si el amor excede al arte ni amor ni arte a la prudencia*

Esta obra se incluye dentro de las denominadas comedias mitológicas y como tal requiere de diversos decorados y efectos escenográficos de gran complejidad para su representación. Como el subgénero lo demanda, el hilo argumental es bastante intrincado, por lo que la comedia necesita de una escenografía igualmente sofisticada. Además, la ostentación y el lujo son aspectos medulares en la obra, si tomamos en cuenta que ésta debe escenificar lugares fantásticos, totalmente ajenos a los espacios convencionales y que, asimismo, armonizan con las acciones inverosímiles que acontecen a lo largo de la trama.

En consecuencia, debido a que la puesta en escena de este tipo de comedias resultaba muy costosa Alborg indica en su *Historia de la Literatura Española* que las comedias mitológicas eran destinadas a un público selecto o bien “compuestas para el

²¹⁹ *Ibidem*, p. 483.

recreo de los reyes y la corte, se representaban en palacio o en reales sitios y contaban como componente esencial con todos los recursos escenográficos de la época [...] que en tales circunstancias y ambiente se prodigaban con derroche”²²⁰. En efecto, sólo en este sitio el director podía contar con los recursos económicos y materiales necesarios para su representación.

Una mirada parcial a las indicaciones escénicas que Vela hace a lo largo de *Si el amor excede al arte* sugiere que su representación exigía de medios técnicos y financieros que sólo el teatro cortesano de la ciudad de México podía ofrecerle, sobre todo para adaptar la escenografía italiana de moda que requería de sofisticados adornos, costosas tramoyas, ostentosos vestuarios, además de efectos sonoros y visuales que hacían posible la recreación espectacular de la materia mitológica. Asimismo, esta comedia de Vela prueba que el teatro cortesano aún manejaba un complejo discurso visual, distinto al presentado en otros espacios teatrales, como a continuación demostraremos.

4.2.1 Los decorados

Si el amor excede al arte requiere de un número considerable de cambios escénicos, por lo que son diversos los lugares en los que se desarrolla la trama: el mar, la isla de Calipso, la selva, una sala, el jardín delicioso y el bosque. Tal como sucedía en las comedias mitológicas de Calderón, esta obra dramática evoluciona paulatinamente del caos al orden restaurado, lo cual se refleja asimismo en el espacio escénico que es decorado según el tipo de escena. Por lo tanto se examinarán estos lugares y la manera como pudieron ser representados, así como las acciones que enmarcaban.

El mar y la selva

La trama comienza en la isla de Calipso, por lo que la comedia mantiene para su recreación la proximidad del mar, el linderó de sus playas y las costas abruptas. En este desolado sitio Calipso vive prisionera de su espera perpetua por Ulises. Mientras se lamenta observa a lo lejos un naufragio:

¡Pero, qué oigo y veo, cielos!
una nave combatida
de las dos contrarias fuerzas
de agua y viento se mira,

²²⁰ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 387.

las gavias y antenas rotas,
sin timón que las corrija,
que entre embates fluctuando
a cada vaivén la quilla
descubre desbaratada,
y de la aviada impelida,
en aquellos arrecifes
viene a dar. Si es que movidas
las deidades de mi agravio,
la venganza me encaminan.
¿Y es el cauteloso Ulises?
Mas si no miente la vista,
o mi deseo, el que viene
en la popa, entre fatigas,
clamando a los dioses, es;
acercaréme a la orilla
para enterarme mejor

(I, vv. 49-69).

Como anteriormente se advirtió, en las obras dramáticas los versos acompañan las mutaciones, previniéndolas o describiéndolas, por lo que son inseparables de la música y de cuántos efectos visuales se presenten en escena. En este caso, la poesía suple las limitaciones de algunos efectos visuales, prestándoles dimensión, temporalidad y movimiento escénico, además de permitir que la acción avance. Por medio de su soliloquio Calipso describe el percance de Telémaco, por lo que se realiza fácilmente la transición a la escena del naufragio, sin que se rompa la coherencia argumental. El incidente se representa con la aparición de la nave desbaratada, descubierta repentinamente para el asombro de los asistentes:

Ábrese el foro; y se ve una nave fluctuando, medio desbaratada y en ella, Telémaco, Mentor, Ranacuajo y marineros (I, v. 69)

Por otra parte, el mar en esta comedia es el lugar idóneo para la presentación de lo maravilloso. Entre los elementos decorativos que lo caracterizan figuran las ninfas, sátiros, sirenas, monstruos marinos, etc., como se indica en la siguiente didascalia:

Puéblase el mar de sirenas y de monstruos marinos; y se pondrán encima Telémaco, Mentor y Ranacuajo, a su tiempo (I, v. 100)

Para completar la ilusión del espacio marítimo se utilizaban, por convención sinecdótica, lienzos pintados que representaban la inmensidad del océano, junto con otros decorados

plásticos, como el barco y, por supuesto, los actores disfrazados de sirenas y monstruos marinos. De esta manera, los espectadores infieren que la trama acontece en el mar. Además, las sirenas entonan una melodía a las orillas del mar, creando así la atmósfera de lo marítimo. Cumplida su labor, el dramaturgo señala que estos participantes marinos deben ocultarse para que nuevamente se transforme el escenario.

Después de la tormenta y el naufragio, los aventureros se internan en la misteriosa. Con mucho temor y asombro contemplan el fantástico lugar, un sitio sin duda idílico y asombroso. En su marcha encuentran repentinamente a estos extraños personajes:

Salen sátiros y ninfas con ramos de flores, y quedando en medio los que están fuera, irán formando lazos y diversas labores, haciéndoles sombra, y cantan. (I, v. 567)

La isla se convierte entonces en el escenario propicio para las escenas de carácter fantástico, las celebraciones paganas, los enredos amorosos de los personajes, etc. Todo es diversión y canto hasta que aparece Cupido en una mariposa y complica el asunto.

Ahora bien, para mudar el espacio del mar –donde sucede el naufragio– a la isla se utilizaban bastidores cambiantes que facilitaban la alteración espacial sin sustituir completamente la perspectiva escenográfica. Arroniz acepta la alta funcionalidad de este mecanismo en las representaciones y al respecto señala que “por medio de complicados mecanismos pudieron cambiar el decorado –compuesto a mediados del XVII por bastidores –con una velocidad sorprendente, a grado tal que estos cambios o “mutaciones” acabaron por construir un atractivo en sí”²²¹.

Gracias a este mecanismo el dramaturgo exige que al comienzo de la segunda jornada ocurra un cambio radical en la escenografía:

Múdase el teatro de sala

Los personajes se encuentran ahora en un espacio convencional, que, como ocurre en la comedia del *Apostolado en indias*, es el lugar idóneo para que los personajes dialoguen sobre los distintos acontecimientos que les afectan. En la sala Mentor, en un extenso diálogo, advierte a Telémaco sobre los engaños de Calipso y los peligros que enfrentarán si deciden permanecer más tiempo en la fatídica isla.

²²¹ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 193.

Telémaco intenta huir de los encantamientos y artimañas de Calipso, pero la astuta mujer utiliza a Cupido para retenerlo en su isla. Entonces, pese a las advertencias de Mentor, Telémaco queda prendado de la siguiente imagen, triunfando así la pasión sobre la prudencia:

Descúbrese Eucaris dormida a la margen de una fuente (II, v. 270)

Esta apariencia seguramente se escenificó con la ayuda de un lienzo pintado que mostraba la imagen de la fuente. A los pies de la misma se colocaría Eucaris recostada para completar el cuadro. Enseguida se descubre que la imagen fue colocada por Cupido, quien no contento con el efecto que ésta causa en el joven, le muestra otra apariencia mucho más fascinante que la primera:

Descúbrese un jardín delicioso, adornado de estatuas, que imiten ser de alabastro sobre pedestales de oro; y salen Calipso, Eucaris, Siringa, Leucotoe y damas (II, v. 330)

El jardín, además de representarse pictóricamente en los bastidores al fondo del escenario, es descrito por los personajes, quienes a su vez guían la interpretación de los signos por parte de los espectadores.

Calipso: todo sea dulzura esta confín,
 aves, plantas y flores del jardín,
 unas y otras, canoras y galantes
 se requiebren amantes;
 las fuentes corran néctar amoroso;
 al aire sople suave y delicioso;
 y todo cuanto aqieste espacio incluya
 correspondencia inspire, amor influya, (II, vv. 338-345)

Telémaco: ... Pero, cielos, ¿qué a mirar
 llego? ¿Qué jardín tan delicioso,
 qué paraje tan hermoso
 es éste que suspendido...? (II, vv. 354-357)

Mediante sus versos Calipso y Telémaco designan el contexto de la comunicación, es decir la dimensión imaginativa que no puede recrearse completamente en el tablado. Por lo tanto, y a diferencia de otros géneros literarios, en el teatro se llevan a cabo diferentes procesos

para que el espacio escénico pueda transformarse en espacio ficticio, mismos que **tal** esquematiza de el siguiente orden:

a) realidades objetivas: objetos, seres humanos, procesos ostentados ante los espectadores por medio de los actores, del decorado o a través de lo que [se] llama apercepción; b) las realidades objetivas que se presentan por su presencia en el escenario y por medio de la palabra; c) las realidades objetivas que sólo se presentan por la palabra.²²²

Por lo tanto, los diálogos de los personajes, además de la expresiva, tienen una función de representación, pues hacen referencia a los objetos o lugares que están presentes o ausentes espacio dramático. De esta forma “la palabra tiene una función de apoyo, un rol secundario ante el rol primario y ostentativo del objeto en el espacio escénico”²²³, como puede constatarse en los siguientes versos que pronuncia Calipso:

En eternas y dulce calma
feliz vivirás aquí...
Mira aves, plantas y fuentes,
todas en unión feliz,
dar lecciones de adorar,
en merecer, gorjear y huir;
y aun en esas inanimadas
estatuas haré salir
de las basas en que están... (vv. 422-423)

Al final de su descripción el personaje anuncia que enseguida sucederá un evento fantástico, como el mismo dramaturgo señala en su réplica:

Bajan las estatuas, y hacen un baile, y se abrazan entre las mudanzas.

Las estatuas que adornan el jardín cobran vida repentinamente con las palabras de Calipso, quien de esta manera demuestra sus virtudes de hechicera. Así pues, no sólo Telémaco queda maravillado ante la belleza de la isla y los prodigios diversos que observa; los espectadores también son partícipes de esa atmósfera mágica que envuelve la trama y que tanto agrada a los sentidos.

²²² Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 36.

²²³ *Ibidem*, p. 37.

Finalmente, se descubre que, tal como ocurría en las comedias mitológicas de Calderón, la trama necesariamente se acompaña con los cantos y los bailes que acentúan aún más el carácter idílico del espacio que se representa. Asimismo, éstos le proporcionan al argumento un carácter festivo, que es característico de las comedias mitológicas. Por ello, los actores vestidos de ninfas, monstruos marinos o sirenas, danzan y cantan en casi todas las escenas.

4.2.2 Tramoyas y otros recursos escenográficos

Como anteriormente se advirtió las denominadas comedias mitológicas se caracterizaban por la recreación de un mundo fantástico, onírico, con personajes extraños y acciones inverosímiles, que sólo podían ser representados con el auxilio de un complejo aparato escenográfico. Por ello, el éxito de estas representaciones dependía en gran medida de las tramoyas especializadas que permitían la escenificación de su intrincado argumento. En las comedias mitológicas el texto espectacular es uno de los aspectos más importantes a analizar, ya que, como Maya Ramos señala “proporciona valiosa información sobre el estilo, tendencias y capacidad de la producción teatral”²²⁴. En consecuencia, el análisis del texto espectacular de *Si el amor excede al arte*, demostrará la capacidad escenográfica del Coliseo del Palacio Virreinal donde se representó.

A) Tramoyas en los decorados

Al inicio de la primera jornada Calipso describe el naufragio que sufren Telémaco y sus compañeros. Enseguida, y en otro ángulo del tablado, aparece la nave de los aventureros para completar el cuadro escénico. Pero a diferencia de otros adornos que funcionan sinecdóticamente, es decir sugiriendo al espectador la idea de un objeto por medio de su representación simbólica, la nave además debía alojar en su interior a los actores:

Abrese el foro; y se ve una nave fluctuando, medio desbaratada, y en ella, Telémaco, Mentor, Ranacuaajo y marineros (I, v. 69)

Además, este decorado presenta otra complicación, pues el dramaturgo indica en una didascalia explícita que debe desbaratarse la nave:

²²⁴ Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII, op. cit.*, p. 100.

Despedázase en cuarteles la nave (I, v. 87)

Para conseguir que el mar y la nave, junto con la escena de su destrucción, fueran verosímiles durante la representación, Laurette Godinas opina que posiblemente se utilizaron los siguientes recursos escenográficos: “la ilusión de mar pudo haber sido creada con una tela azul o blanca, tal vez velillo, como se desprende de la lista de gastos para la representación de la comedia *Faetón*, de Calderón, en diciembre de 1679; esta tela quizá estaba colgando del carro en el que iba montada la nave para esconder las ruedas...”²²⁵ En efecto, la nave se habría montado sobre un carro disfrazado por estas telas, para facilitar que se fragmentara en el momento adecuado. Sin embargo, una vez que los personajes emergieran de la misma, seguramente se abría un escotillón para esconder los restos de la barca, quedando únicamente sobre el tablado el decorado de las olas.

B) Tramoyas para los personajes

A lo largo de esta comedia, Vela nuevamente recurre a los vuelos intempestivos de los personajes para asombrar a su exigente público cortesano. Desde la primera jornada, el dramaturgo señala que, en tanto los personajes celebran el arribo de Telémaco a la isla con cantos, baile y música, debe aparecer en lo alto del escenario Cupido: *en una mariposa muy adornada y canta* (I, v. 575), con lo que además se subraya el carácter fantástico de la escena. Para facilitar tan asombrosa aparición se recurre nuevamente a la tramoya de movimiento vertical, la canal o pescante, que permite al personaje mantenerse suspendido en el aire, mientras se lleva a cabo la escena.

Sin embargo, el descenso aéreo de los personajes no era el único artificio que los tramoyistas empleaban en el teatro palaciego para provocar el asombro de los espectadores y eso es precisamente lo que distingue el teatro cortesano de otros espacios teatrales. En la jornada segunda se requiere de un “vuelo”, que además supone otra complicación:

Bajan cuatro águilas, que vienen a caer sobre Telémaco una, otra sobre Narbal, otra sobre Idomeneo, y otra sobre Ranacuaajo; y vuelan por distintas partes con la más prontitud que se pueda]

²²⁵ Laurette Godinas, art. cit., p. 35.

Las águilas serían probablemente máquinas disfrazadas, hechas de cartón, como el demonio que aparece en la comedia del *Apostolado en indias*. Ahora bien, para la ejecución de dicha escena el pescante de movimiento vertical habría sido poco funcional para permitir que descendieran las águilas de distintos ángulos del escenario. Por lo tanto, suponemos que para dicha escena Vela recurrió a una tramoya más sofisticada, que Ruano de la Haza localiza en algunas comedias mitológicas de Calderón. Esta máquina era una tramoya de movimiento diagonal, que tenía las siguientes características:

juego de raíles embebidas por ambos extremos en las paredes o que estuviesen apoyados en andamios contruidos al efecto. Estas tramoyas eran desplazadas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuáles se suspendía, por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya. Aflojando la cuerda, la tramoya podía bajar y subir en diagonal y trasladarse de un lado del escenario al otro; recogiénola, la tramoya recorría el camino inverso. Permutaciones y combinaciones de poleas, cuerdas y contrapesos permitían hacer volar la tramoya en cualquier dirección.²²⁶

Sin duda este sofisticado mecanismo era de gran utilidad para escenificar el vuelo horizontal de personajes u otros decorados desde diferentes direcciones.

Finalmente, el último vuelo espectacular que aparece en la comedia se lleva a cabo en la jornada tercera, cuando los personajes intentan huir de la isla encantada. Casi al final de la comedia Mentor recurre a un último artificio para vencer a la celosa Calipso definitivamente y así lograr que Telémaco despierte de su letargo amoroso. Para ello, el prudente maestro decide revelar su verdadera identidad y ante el asombro de Calipso y el resto de los personajes se transforma repentinamente en la diosa Minerva:

Del lugar donde está Mentor una mujer pasa a Minerva y volará hasta el navío con Telémaco, ocultándose Mentor con la mayor prontitud que pueda, y Minerva se queda en el aire (III, v. 840)

Por supuesto, el artificio no es fácil de realizar pues requiere sustituir al personaje por otro y, más difícil aún, que el suplente quede a su vez suspendido en el aire. Por lo tanto, para ocultar con rapidez a Mentor y colocar en su lugar a Minerva, seguramente se empleó un bofetón. Dicha máquina tenía un dispositivo giratorio que se utilizaba para desaparecer a un personaje en cuestión de segundos y presentar a otro en su lugar, como Ruano de la Haza

²²⁶ José María Ruano de la Haza, art. cit., p. 365.

precisa: “también utilizado en los teatros comerciales, [...] subía y bajaba por canal, girando súbitamente al llegar junto al tablado para mostrar una figura al público”²²⁷.

En conclusión, la puesta en escena de esta comedia resulta incluso más espectacular que la del *Apostolado en indias*, debido a la variedad de espacios escénicos y, sobre todo, a la sofisticada escenografía que sólo la corte podía sufragar. Además son necesarias complejas tramoyas, como la de vuelo horizontal o el bofetón, que complicaban aún más su representación en otros espacios. Sin duda, lo que distingue a este tipo de comedias es la compleja ornamentación del escenario, que se auxiliaba de bastidores cambiantes y apariencias, además de los lujosos vestuarios –pues aparecen a lo largo de la comedia monstruos marinos, tritones, sirenas, ninfas, sátiros, etc.– para crear en escena una atmósfera maravillosa que seguramente impresionó al exigente público de la corte.

4.3 La puesta en escena de *La Pérdida de España*

A diferencia de las comedias de Vela antes analizadas *La pérdida de España*, por su temática, no representa ninguna complejidad escénica. El número de didascalias es escaso y, por supuesto, las indicaciones que hace el dramaturgo no son tan detalladas como las que encontramos en las comedias anteriores. El carácter predominantemente histórico de la trama impide que el dramaturgo incluya episodios de carácter fantástico, ya que para satisfacer el horizonte de expectativas del público Vela debe apegarse a la leyenda original. Las didascalias únicamente señalan la entrada o salida de los personajes, o bien hacen algunas precisiones respecto al vestuario de los personajes o accesorios que completan su caracterización.

Por ello, cuando en la comedia se prepara la batalla entre los conquistadores musulmanes y los defensores del fragmentado reino visigodo, la despechada Florinda, al lado de su padre y los moros invasores, se prepara para enfrentar al traidor rey de la siguiente forma: *Sale Florinda armada* (II, v. 323). Gracias a esta didascalia Vela destaca el carácter bélico de la escena sin tener que recurrir a otros decorados.

En escenas posteriores de esta misma jornada aparece una didascalia de la mima índole: *Sale la cabezuda, vieja labradora* (II, v. 679), aunque esta vez la caracterización del personaje se completa con la descripción de Andali:

²²⁷ *Loc. cit.*

Andali: una vieja es, que corriendo
viene a este real con gran prisa,
con una caña en la mano
que forma una banderilla
con un lienzo blanco.
Ella es figura exquisita (II, vv.74-79).

De este modo, el retrato que hace este actor de la labradora orienta la percepción del espectador. Los signos del vestuario son precisados por la didascalía implícita para delimitar así las características del personaje.

Por otra parte, en cuanto a los espacios escénicos en que se desarrolla la trama, el dramaturgo no pone demasiado énfasis en el decorado o en la presentación de los mismos. En la jornada primera, los personajes aparecen en el palacio del rey Rodrigo, que únicamente requiere para su escenificación de los siguientes elementos:

Salón con trono. Tocan cajas y clarines y se descubre el Rey en un trono; a los lados el Conde, don Pelayo, don Sancho y don Opas.

Nuevamente los escasos adornos pretenden evocar el espacio palaciego, pues con sólo colocar el trono, junto con otros adornos igualmente simbólicos, el espectador comprende que la escena se desarrollará en la fortaleza de Rodrigo. Asimismo, la construcción del espacio escénico puede ser completado por los espectadores gracias a otros recursos escenográficos, entre ellos, la música de *Cajas y clarines, y voces dentro* (I, v. 400), que recrean la atmósfera del espacio regio.

Por otra parte, siendo los adornos estrictamente simbólicos es sencilla la transición entre escenas, por ejemplo del salón regio en que aparecen por primera vez los personajes, a un salón corto, es decir la habitación de Florinda. Es innecesaria una transformación completa del escenario, ya que con cubrir el trono o bien transformarlo en signo de otro objeto se puede continuar con la trama. Además, por su temática, en *La pérdida de España* son innecesarias las transformaciones o las mudanzas asombrosas del espacio.

Los decorados que aparecen en las jornadas restantes no sufren variaciones sobresalientes. Éstos siguen siendo igualmente austeros:

Salón regio. Salen el Rey, don Opas, don Pelayo, Almerique, la reina Eliata y Estrella. Salón con trono (II, v. 63)

Sin embargo, en la jornada segunda se requiere de una ornamentación distinta a la utilizada en escenas anteriores, aunque sigue siendo sobria. Una didascalia indica que sobre el tablado se debe representar una *Torre y selva* (II, v. 312). Para la presentación de la torre seguramente se empleó un lienzo pintado, como se hacía en los teatros comerciales de la Península, que se colocaba en el fondo del escenario. Es utilizada una apariencia y no una tramoya disfrazada, ya que en ningún momento se especifica que los personajes deban entrar a la torre, como sí ocurre por ejemplo en la que aparece en *La vida es sueño* de Calderón, desde la que actúan los personajes. En la comedia de Vela, la torre encantada es un espacio distante de la actuación de los personajes y la única precisión que hace el dramaturgo respecto a este decorado es que debe llevar necesariamente una puerta – seguramente dibujada– que los personajes golpean en la escena siguiente:

a los golpes que dan con los picos en la puerta suenan truenos dentro de la torre u caen ellos (II, v. 802)

Enseguida, ocurre un evento inesperado y que causa el asombro de los temerosos visitantes: *Arruínase la torre* (II, v. 856), que fácilmente se lograría con sólo echar abajo el bastidor que la exhibía.

Finalmente, este breve análisis del texto espectacular en la comedia *La pérdida de España* demuestra que, a diferencia de las comedias antes referidas, ésta es la más austera en su representación, pues sólo requiere de adornos elementales, como el trono que sugiere al espectador la idea del espacio regio o la apariencia de la torre, que funcionan sinecdóticamente. Asimismo, la sobria puesta en escena de esta comedia contrasta notablemente con la espectacular de las anteriores. En *La pérdida de España* Vela no requiere de una costosa maquinaria o de efectos especiales para recrear la trama histórica. Para crear ciertas atmósferas, como la regia o la bélica, el dramaturgo sólo se vale de la música, particularmente del sonido de cajas y clarines o los ruidos de batalla.

No obstante, la austera escenografía de esta comedia seguramente permitió su representación en diversos lugares como corrales, teatros comerciales o en improvisados tablados urbanos, lo cual no ocurre por ejemplo con las comedias anteriores, que como se demostró requieren de un costoso y complicado aparato escenográfico.

VI. CONCLUSIONES

Una de los propósitos centrales al realizar esta investigación fue rescatar la figura de un dramaturgo prácticamente desconocido para la historiografía dramática, Eusebio Vela, quien según los críticos del tema dominó la escena teatral novohispana a principios de 1700. En efecto, en el estado de la cuestión constatamos que prácticamente son nulos los estudios realizados sobre sus tres comedias y que, asimismo, los escasos artículos o libros que lo mencionan se orientan más en su labor como asentista del Coliseo de México.

Por ello, a lo largo de la presente investigación analizamos las tres comedias de Eusebio Vela no sólo desde una perspectiva temática o estilística, sino como textos destinados a la representación y como tales sujetos a las expectativas del público, ya que si esta tesis se hubiera restringido sólo al estudio temático de su obra dramática, la conclusión sería la ya citada por la crítica: que las tres comedias no aportan nada nuevo, ya que imitan, a veces con poco ingenio, la dramaturgia calderoniana.

En este sentido constatamos que si bien Eusebio Vela es heredero indiscutible de la escuela calderoniana, debido a que el texto dramático es diametralmente distinto a otros géneros literarios, tanto en su forma como en sus fines estéticos, además de los temas y tópicos del barroco, era necesario también examinar el texto espectacular de las comedias – en forma de didascalias explícitas e implícitas–, que le da validez a un texto dramático.

De esta forma, el análisis del texto espectacular permitió confirmar las hipótesis iniciales de esta investigación según las cuales las tres comedias alcanzaron gran popularidad en su época, debido a que nuestro dramaturgo no se conformó sólo con proyectar los modos de la comedia española del XVII a sus representaciones. Por medio de sus propios recursos escenográficos Eusebio Vela creó un espectáculo visualmente atractivo, para satisfacer el gusto del disímil público novohispano en diferentes contextos festivos.

Así, un factor de análisis central fue el denominado horizonte de expectativas, es decir las necesidades o intereses del público que guían al dramaturgo en la elección de sus historias y, por supuesto, en la manera de escenificarlas. Ello nos permitió confirmar que la sociedad novohispana en la época de Vela aún estaba inmersa en la estética del barroco, que se manifestaba sobre todo en las numerosas fiestas tanto civiles como religiosas que se realizaban periódicamente como una de las principales formas de esparcimiento. Al

respecto advertimos que la experiencia estética del público que asistía a los teatros comerciales u otros espacios de representación teatral estaba determinada en muchos sentidos por estas conmemoraciones que integraban grandiosos espectáculos. El resultado obtenido en el apartado sobre la fiesta novohispana fue que Vela explota aún el barroco para adecuarse a lo que agradaba a los espectadores.

Del mismo modo, al admitir que el teatro era uno de los principales medios de entretenimiento de la sociedad novohispana, se demostró que Eusebio Vela orientó su creatividad hacia la puesta en escena, aunque ello significó la falta de originalidad en sus comedias. Así concluimos que las obras de Vela, al igual que numerosas piezas teatrales de su época, empleaban la refundición de antiguos argumentos para asegurar el éxito en taquilla de sus representaciones y que, asimismo, se ocupan más en el aspecto visual y el dinamismo en la representación teatral.

Por otra parte, a lo largo de esta investigación constatamos que la figura del dramaturgo que escribía bajo el auspicio de la corte sin otra preocupación que la de crear ha desaparecido en el siglo XVIII. Además de escribir sus comedias, Eusebio Vela tuvo que administrar y organizar el Coliseo de México, por lo que se convirtió, al mismo tiempo, en autor narrativo que refunde estereotipos de la época para construir tramas atractivas para su público, y en autor dramático que debe someterse a las limitaciones materiales, dictadas por las posibilidades o imposibilidades inherentes a una representación teatral.

Así, en el apartado relativo a la actividad de Vela como administrador del Coliseo de México se advirtió que debido a la secularización del espectáculo teatral, la necesidad de atraer al público no era ya meramente didáctica. Si bien las representaciones del siglo XVIII novohispano poseen aún una función aleccionadora, el objetivo principal de los empresarios del teatro, entre ellos Vela, era obtener una buena ganancia económica para sufragar la extensa nómina teatral de la que dependían numerosas familias. Por ello, Eusebio Vela explotó la estética del barroco que aún gustaban al público y que, en consecuencia, aseguraba el éxito comercial de la representación.

Asimismo, esta conciencia de su público lo llevó a buscar la manera idónea para convertir sus comedias en obras populares y atractivas para el público novohispano de su tiempo, el cual seguramente le exigía continuar aún con la tradición áurea en la selección de los argumentos y en la tramoya empleada para la representación. Al frente de la compañía

teatral del Coliseo de México, y a pesar de los escasos recursos económicos, como estrategia comercial el dramaturgo procuró incluir dentro de su repertorio actores profesionales a los que buscó tanto en la Nueva España como en la península, así como presentar obras de calidad ajustándose a las normas generales de composición vigentes en España.

Lo anterior respecto a los factores externos que repercutieron en la elaboración de las tres comedias. No obstante, sobre la dramaturgia dieciochesca quedó de manifiesto que las comedias de santos, de enredos y las mitológicas, entre otras, aún gozaban de aceptación por parte del público, así como los temas y tópicos característicos de la comedia áurea. Para demostrarlo realizamos el análisis temático de las tres comedias, que manifestó, sobre todo, el apego de los comediógrafos novohispanos a los procedimientos dramáticos calderonianos. Principalmente se demostró que la aparición de lo sobrenatural se convirtió en herramienta constante de la que se valieron los dramaturgos novohispanos de la primera mitad del siglo XVIII para sorprender a sus espectadores. Parece ser que la incorporación de lo fantástico, junto con un imaginario mundo heroico, nutrieron la experiencia estética del público por un periodo de tiempo amplio, pues a pesar de los reclamos de los preceptistas neoclásicos, aún se mantenía este canon en las comedias de la época representadas en los teatros comerciales. Por lo tanto, el gusto neoclásico, al menos en el teatro, no se introdujo en Nueva España sino hasta finales del siglo XVIII. Las comedias de Vela y sus contemporáneos así lo demuestran.

Finalmente, corroboramos que sin el antecedente del teatro áureo no podría interpretarse la estética de Eusebio Vela. El dramaturgo traslada tópicos barrocos a su teatro, tales como el juego complicado de las pasiones, la perpetua controversia entre virtudes y vicios, la incorporación del personaje gracioso etc., y los proyectó en la escena local. Como imitador de Calderón, Vela explotó el concepto del *decoro*, es decir logró que sus personajes actuaran conforme a las normas religiosas y morales que los miembros de su sociedad consideraban como ideales para cada ser humano.

La falta de lo que ahora llamamos “originalidad” se debe a múltiples factores externos a las comedias, que considero importante analizar como determinantes en la elección de las obras a representarse. El valor literario de Vela no reside sólo en el texto, se encuentra en todos los aspectos que intervienen en la puesta en escena. Si bien la lectura de

las comedias no está vedada, recordemos que no fueron escritas para ese fin. La intención del dramaturgo era recrear una historia y convertirla en espectáculo atractivo para su público. Por lo tanto, Eusebio Vela, escribió sus comedias en función de sus espectadores, siempre atento a los gustos de su época

VII. BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Gredos, 1970.

ANDERSON Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 89), 1965.

ANDIOC, René, “El Teatro del Siglo de Oro en el siglo XVII: leyenda y realidad”, en *Teatro y sociedad en Madrid del siglo XVII*, Valencia, Fundación Juan March/ Castalia, 1976.

-----, *Teatro y sociedad en el Madrid de siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

ARELLANO, Ignacio, *Convención y Recepción. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

ARGUDÍN, Yolanda, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1985.

ARROM, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonia*, 2ª ed, México, De Andrea, 1971.

ARRONIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (Estudios y Ensayos, 260), 1977.

BOBES Naves, María del Carmen, “Introducción a la teoría del teatro”, en *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/ Libros, 1997, pp. 19-34.

----- *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

BOLAÑOS, Piedad, “Eusebio Vela: padre y patrono de cómicos (1713-1737)”, en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *Congreso Iberoamericano de teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro –Universidad de Cádiz, 1998, pp. 101-117.

BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1988.

CABRERA Quintero, Cayetano Javier de, *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, ed. crítica, introd. y notas de Claudia Parodi, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ UNAM, 1976.

CALDERÓN de la Barca, *La vida es sueño*, ed., introd. y notas de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2001.

----- *Teatro mitológico. Autos sacramentales*, Madrid, Castalia, 2001.

CANCELLIERE, Enrica, “Espacio y tiempo en el teatro clásico de Calderón”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gemma Gómez (eds.), *Actas de las II jornadas del teatro clásico de Toledo*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro (Corral de comedias, 17), 2005, pp. 17-21.

CARRILLA, Emilia, *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972.

CHECA BELTRÁN, José, “Los clásicos en las preceptivas dramáticas del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990).

DAVIS, Charles y J. E. Varey, “Las compañías de actores en los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719”, en *Entorno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas I-VI*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1991.

DIEZ Borque, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 9), 1988.

----- *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991.

----- *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986.

----- *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Madrid, Ministerio de Cultura (Cuadernos de Teatro Clásico, 10), 1998.

EGIDO, Aurora, “*La fiera, el rayo y la piedra*. Su puesta en escena según la edición de 1664”, en Aurora Egido (ed.), *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberg, 1995.

ESCAMILLA, Iván, “La Corte de Virreyes”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo 2: *La ciudad barroca*, Antonio Rubial García (coord.), México, Fondo de Cultura Económica /El Colegio de México, 2005.

FERNÁNDEZ de Moratín, Leandro, *La comedia nueva y El sí de las niñas*, ed., introd. y notas de John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia, 2001.

FLORESCANO, Enrique e Isabel Gil Sánchez, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico. 1750-1808”, en *Historia General de México*, vol. 1, México, El Colegio de México, 1986.

GEMELLI Carreri, Joan Francisco, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, México, Xóchitl, 1946.

GODINAS, Laurette, “Si el amor excede al arte ni amor ni arte a la prudencia”, en *Literatura Mexicana*, Vol. XII, núm. 2, 2001, 38 pp.

GONZÁLEZ, Alejandro, “El festejo novohispano en el poema heroico a Nuestra Señora de Guadalupe (inédito del siglo XVIII)”, en *La Cultura Literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, México, UNAM, 1996, p. 330.

GONZÁLEZ, Aurelio, “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en *Coloquio: 400 años de Calderón*, México, UNAM, 2001.

GONZÁLEZ POLO, Ignacio, *El palacio de los Condes de Santiago de Calimaya*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM (Cuadernos de Historia del Arte, 3), 1973.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, “El teatro en la América española en la época colonial”, en *Cuadernos de Cultura Teatral*, num. 3, Buenos Aires, 1936.

JANSEN, Steen, “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, en *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/ Libros, 1997.

KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro”, en *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/ Libros, 1997.

LAFERL, Christopher, “América en el teatro español del Siglo de Oro”, en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria*, Madrid, Mapfre, 1992.

LÓPEZ Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.

LYNCH, John, “El siglo XVIII”, en *Historia de España*, trad. de Juan Faci, Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

MACGOWAN, K... y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, trad. de Carlos Villegas, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 54), 1980.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, *Breve historia del teatro mexicano*, México, De Andrea, 1958.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, México, Ediciones Populares, 1944.

----- *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI y XVII)*, México, Costa Amic, 1959.

NEUMEISTER, Sebastián, “Mitología”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.

OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del teatro en México. 1538-1911*, México, Porrúa, 1961.

PALACIOS Fernández, Emilio, “Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas de Zorrilla en el siglo XVIII”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (eds.), *Actas de las jornadas del teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro (Corral de Comedias, 10), 2000, pp. 349-378.

PARKER, Alexander, *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, trad. de Maria Coy, Madrid, Cátedra, 1999.

PENAS, María Azucena, “Aplicación de la tricotomía sígnica de Peirce a la comedia nacional”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds.), *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1996.

PIERRE, H., *¿Qué es el clasicismo?*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 73), 1953.

RAMOS SMITH, Maya, *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822)*, Maya Ramos Smith (dir.), *Ensayos y antología de documentos*, México, CONACULTA/ INBA/ Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.

----- *El actor en el siglo XVIII*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994,

REA Spell, J. y F. Monterde (eds.), *Tres comedias de Eusebio Vela, Apostolado en las Indias y martirio de un cacique. Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia. La pérdida de España*, México, UNAM, 1948.

RECCHIA, Giovanna, *Espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVII*, México, INBA/ Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.

ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables*, prologado por Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1946.

RUANO de la Haza, José María, “Espectáculo teatral. Siglos de Oro”, en *Historia de los espectáculos en España*, A. Amorós y J. M. Diez Borque (eds.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 17-68.

----- *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

----- *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

SARRAILH, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

SHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España [fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*, México, Imprenta Universitaria, 1958

SOMMER, Andrea, et al., *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria*, Madrid, Mapfre, 1992.

SOUTO Alabarce, Arturo, *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, México, Editorial Trillas, 1998.

TAPIE, Víctor, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1991.

TORDERA Sáez, A., “La semiología del teatro”, *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, XXXIII, 1988.

TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del contexto a la puesta en escena*, 2ª ed., Buenos Aires, Galerna, 1987.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.

VAREY, John E. *Cosmovisión y escenografía, el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

----- “El castigo sin venganza en las tablas de los corrales de comedias”, en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 225-239.

----- “Espacios teatrales y puesta en escena”, en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, J. M. Díez Borque (ed.), Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 349-373.

----- “La dama duende, de Calderón: símbolos y escenografía”, en *Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, C.S.I.C, 1983, pp. 165-183.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

VENTURA Crespo, Concha María, “El teatro español y novohispano”, en *La Cultura Literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, México, UNAM, 1996.

VIVEROS, Germán, “El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura y la práctica”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo 2: *La ciudad barroca*, Antonio Rubial García (coord.), México, FCE /El Colegio de México, 2005.

----- “Escenario novo hispano a fines del setecientos”, en *Tres siglos. Memoria del Primer Coloquio “Letras de la Nueva España”*, José Quiñones Melgoza, México, UNAM, 2000.

----- *Teatro dieciochesco de Nueva España*, ed., introducción, notas y apéndices de, México, UNAM (col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), 1990

----- *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (Anejos de Novahispania, 3), 1996

----- *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX, Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, México, CONACULTA, 1993.