

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS ORIGENES DEL TEATRO ESPAÑOL Y
SUS PRIMERAS MANIFESTACIONES EN LA
NUEVA ESPAÑA



TESIS

QUE PRESENTA EL SEÑOR

Rex Edward Ballinger

PARA OPTAR EL GRADO
DE DOCTOR EN LETRAS

MEXICO, D. F.

1951

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Con profunda estimación, dedico esta tesis a mis maestros de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Nacional de Madrid, que me han infundido un gran cariño y aprecio por la literatura española.

A D V E R T E N C I A

Las páginas que siguen no tienen la pretensión de ser una historia completa del teatro de España y de la Nueva España. En la primera parte de este estudio, nuestro propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con el desarrollo del teatro español desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta las obras de Gil Vicente. Sólo trataremos del teatro escrito en lengua castellana, aunque nos damos cuenta de la existencia de un teatro latino en España, como, por ejemplo, el de Séneca. Los nombres de autores y obras citados los hemos escogido como ejemplos de corrientes, pero no con la pretensión de que sean los únicos que podrían representarlas.

En la segunda parte de nuestra investigación, hemos querido recoger las personalidades y obras representativas entre los pocos ejemplares que nos quedan del teatro de la Nueva España en el siglo XVI. Nuestro propósito ha sido dar al lector un panorama o una visión general de lo que fué el teatro en aquellos tiempos, y llegar a algunas conclusiones sobre las semejanzas e influencias del teatro español en la Nueva España.

PRIMERA PARTE

EL TEATRO ESPAÑOL DESDE EL *AUTO DE*
LOS REYES MAGOS HASTA LAS OBRAS DE GIL
VICENTE

Se notará de cuando en cuando que algunas citas son bastante largas; pero juzgamos pertinente reproducirlas, por las dificultades que hemos tenido para encontrar fuentes de información.

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a todas las personas que nos han favorecido en cualquier forma, en la presente tarea. Quisiéramos expresar agradecimiento especial a nuestro maestro y consejero, Francisco Monterde, por su manera tan agradable de ofrecer sugerencias y consejos, en el desarrollo de este estudio. Tampoco podemos prescindir de repetir la gratitud al señor Federico Gómez de Orozco, nuestro maestro de paleografía, y al distinguido filólogo, Ignacio Dávila Garibi, que nos han ayudado con la transcripción del manuscrito de la loa, hasta hoy inédita, incluida en el apéndice de este estudio.

México, D. F., octubre de 1951.

Rex Edward Ballinger.

CAPITULO I

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL TEATRO EN LENGUA CASTELLANA EN ESPAÑA

Los orígenes del drama castellano son múltiples. La fuente más importante tuvo su origen en la liturgia de la iglesia. El servicio religioso contenía muchas manifestaciones dramáticas, y los oficios, especialmente los celebrados en la Pascua y en la Navidad, se alargaron gradualmente, convirtiéndose en pequeñas obras que vinieron a ser los misterios, los milagros y las moralidades.

En ciertas épocas del año, retablos de escenas bíblicas se presentaban al público, costumbre que todavía subsiste en la representación de la Natividad en la iglesia católica actual. La inserción de la música y la actuación en estos retablos es de fácil comprensión, en vista del elemento dramático presente en la celebración de la misa y en varios ritos para determinadas ocasiones.

Los pasos en el desarrollo de esta clase de drama antiguo no se pueden trazar con exactitud cronológica. Sin embargo, el proceso fué de secularización, sustrayendo las obras de los servicios de la iglesia misma de las manos de los actores pertenecientes al clero, e introduciendo la lengua vernácula en vez del latín.

La institución de la Fiesta de Corpus Christi en honor de la Santa Eucaristía, establecida por el Papa Urbano IV en 1264, dió un nuevo sostén a estas obras. Durante el siglo trece su popularidad fué enorme, a pesar de las protestas de la iglesia que comenzó a mirar con desdén la manera tan realista del tratamiento de las Sagradas Escrituras. El mismo clero introdujo ciertas bufonadas que dieron origen a las leyes de Alfonso X de Castilla, publicadas entre 1252-1257. Preocupado por los abusos en las representaciones, el Rey Sabio en la primera de las *Siete Partidas*, proclama "que los clérigos, e los otros omes non deuen fazer juegos de escarnio con hábito de religión". (1) Prohibía a los clérigos, no solamente hacer juegos de escarnio sino hasta presenciárselos. También negaba a las villas el derecho de representarlos con fines pecuniarios. Además declaró que las representaciones tenían que estar bajo de la supervisión de un arzobispo, obispo o personas propiamente designadas por éstos. Estas leyes promulgadas por Alfonso X indican que el teatro todavía vivía bajo de la rigurosa censura de la iglesia y que también comenzaban a florecer las representaciones profanas.

La muestra más antigua que se conserva del teatro

(1) Alfonso X. *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alfonso*.—Partida I, título VI, ley XXXVI, p. 61.

en lengua castellana corresponde a la fiesta de la Epifanía dentro de la Pascua de Navidad. Esta representación para la celebración del seis de enero se conoce como el *Auto de los Reyes Magos*. Fué descubierta en un códice a fines del siglo XVIII por el canónigo de Toledo, don Felipe Fernández Vallejo, más tarde Arzobispo de Santiago de Compostela. Según la letra del manuscrito, que actualmente se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, el *Auto* data de la primera mitad del siglo XIII. Se conservan en el fragmento sólo 147 versos. La obra es de origen indudablemente francés, oficios latinos de Limoges, Rouen, Nevers, y se caracteriza por manifestar una notable contribución en el movimiento dramático. Está formada, en la parte que se conserva, por los monólogos de los tres reyes, que caminan hacia Belén; su reunión para visitar al Mesías anunciado por la estrella de Oriente; su llegada al palacio de Herodes; los temores de éste ante la noticia del nacimiento de un nuevo rey; su entrevista con los sabios sobre la exactitud de las nuevas y la discusión de los rabinos sobre las profecías de Jeremías, es cuando la obra se interrumpe. Por falta de la parte final hay que conjeturar la terminación de la pieza, pero haciendo comparaciones con semejantes representaciones de la misma época, es probable que terminara con la llegada de los tres Reyes Magos a Belén para la escena de la Adoración del Niño, acompañados de pastores que celebraron una fiesta con algún villancico.

"Escrito el *Auto* en la lengua ruda de la época (debió componerse a fines del siglo XII o principios del XIII), posee un gran valor histórico y literario. Todo el encanto de lo primitivo se halla en aquellos versos

f
de tan variadas formas. Vida dramática, rapidez de acción caracterizan a este diseño conciso y jugoso. Suelto, denso y sobrio a la vez, muy distinto del diálogo rudimentario de la simple declamación de frases de la liturgia en sus modelos. Con toques realistas, muy castellanos, que casan bien con la localización toledana del texto. Sin religiosidad mística. Antes razonada, bastante cerca de la tierra. El detalle de Baltasar, el rey negro, que no quiere creer en la estrella milagrosa si no brilla tres noches seguidas, se ha tratado de explicar como intento de caracterización:

*Por tres noches me lo ueré
y más de uero lo sabré.*

Es éste un rasgo de espíritu crítico que no falta en las manifestaciones primitivas de nuestro arte". (1)

Cada uno de los reyes interpreta la aparición a su modo, con el mayor escepticismo. Gaspar tampoco es fácil de convencer:

*Non es uerdad, non sé que digo;
todo esto non uale uno figo.*

La desconfianza de Melchor se manifiesta en estos versos:

*¿Es? Non es?
Cudo que uerdad es.
Ueer lo é otra uegada
si es uertad o si es nada.*

Aún Herodes, lleno de miedo porque se dice que ha nacido el Rey, nos proporciona un monólogo que se

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. p. 11.

puede considerar como un precedente de los soliloquios del teatro del siglo XVII:

*Quin uió numquas tal mal,
sobre rei otro tall
Aun non só io morto
ni só la tierra pu(o)sto!
Rei orto sobre mí?
Numquas atal non uí!
El seglo ua a çaga,
io non sé que me faga.
Por uertad no lo creo
ata que io lo veo.*

En cuanto a la variedad de versos en esta primera pieza del teatro español, Menéndez Pelayo comenta: "Es de notar en época tan ruda e incipiente el instinto dramático con que el poeta procura acomodar los versos a las situaciones, iniciando la tendencia polimétrica que siempre ha caracterizado al teatro español". (1) La mayoría de los versos son de nueve sílabas, pero hay algunos cortos, de cuatro, y otros más largos de doce y catorce sílabas. Generalmente, los versos son pareados aunque hay algunos monorrimos.

Después de dicha producción hay una gran laguna en la bibliografía dramática española. De la existencia de obras desaparecidas no hay la menor duda, por la multitud de leyes y edictos conservados, referentes a los espectáculos de la época. Que la actividad teatral existía es un hecho comprobado, pero casi todos los monumentos literarios han desaparecido. Sin embargo, se conservan todavía de los siglos trece y catorce algunas pie-

(1) Menéndez Pelayo. *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Tomo I, p. 154.

zas didácticas que contienen algunos elementos dramáticos.

Lo Libre dels tres Reys d'Orient, un fragmento de unos 240 versos, de autor desconocido, es una adaptación de un original francés o provenzal. Narra la adoración de los Reyes Magos en Belén, el degüello de los Inocentes, y el relato en que se mezcla la huída de la Sagrada Familia a Egipto y la leyenda del buen y del mal ladrón que acompañan al Señor en la Cruz.

Dentro de este mismo grupo hemos de colocar la pieza más extensa llamada la *Danza de lá Muerte*. El manuscrito, de letra antigua, está actualmente en la Biblioteca del Escorial, en un tomo en cuarto. De autor anónimo se cree que sea de mediados del siglo XIV. El tema de la obra, venida de Francia y de Alemania, tuvo gran boga en los principales países de Europa durante la Edad Media. Los críticos no pueden decidir si la obra está destinada a cantarse o representarse, pero en su origen [era indudablemente representada y danzada.] La Muerte entra para proclamar su poder universal y la brevedad de la vida y para invitar a todos los hombres a participar en su danza:

*Yo só la Muerte cierta á todas criaturas
Que son y serán en el mundo durante;
Demando, é digo: ¡Oh home! ¿por qué curas
De vida tan breve en punto pasante?
Pues no hay tan fuerte nin recio gigante
Que deste mi arco se pueda amparar,
Conviene que mueras, quando lo tirar
Con esta mi frecha crüel traspasante.*

Siguen otras octavas de versos dodecasílabos con la rima de *ababbccb* que introducen a un predicador que avisa a todos la necesidad de morir:

*A la danza mortal venit los nacidos
Quo en el mundo sois de cualquier estado;
El que non quisiere, á fuerza é amidos
Facerle he venir muy toste parado.
Pues que ya el frayre vos ha predicado
Que todos ayades á facer penitencia;
El que non quisiere poner diligencia,
Non puedo ya ser ya mas esperado.*

Luego hay un verdadero desfile de personajes, treinta y tres en total. Cada uno representa una distinta profesión o clase social: el Padre Santo, el emperador, el cardenal, el rey, el patriarca, el duque, el arzobispo, el condestable, el obispo, el caballero, el abad, el escudero, el deán, el mercader, el arcediano, el abogado, el canónigo, el médico, el cura, el labrador, el monje, el usure-ro, el fraile, el portero, el ermitaño, el contador, el diácono, el recaudador, el subdiácono, el sacristán, el rabí, el alfaquí y el santero. La Muerte llama a cada uno de ellos, ricos y pobres, para que dejen de existir sus vidas terrestres. Aunque el tema alegórico de la Muerte era de importación extranjera, tanto floreció este género teatral que sus imitaciones se extendieron hasta muy adentro de la literatura renacentista. Se encuentran otras formas de la danza de la Muerte en el teatro posterior de Gil Vicente, de Pedraza, de Carvajal, de Sancho de Badajoz, de Horozco y aun de Calderón.

Tales fueron las primeras manifestaciones del teatro en España, reconstruídas sobre los escasos datos auténticos en documentos que marcan posteriormente el desarrollo del teatro de Gómez Manrique, que se considera como el enlace del teatro antiguo con el de Juan del Encina, "padre de la comedia española".

CAPITULO II

EL ESCENARIO Y LA REPRESENTACION ESCENICA DEL TEATRO PRIMITIVO EN ESPAÑA

El drama litúrgico se representaba primero ante el altar o debajo del coro, por sacerdotes y coros de niños con acompañamiento musical. Como ya hemos dicho fué recitado en latín, y no era más que una especie de oratoria ejecutada por el clero, cuyo principal fin era interesar e instruir al pueblo. Para facilitar la comprensión del auditorio, se efectuaba una sencilla escena con el altar como fondo y con una fila de sillones para indicar los varios lugares de la acción de la pieza. Muchas veces el Paraíso se situaba en el coro alto, y los medios de simular la acción de la escena eran muy ingeniosos; por ejemplo, un cayado simulaba el asno que llevaba el Señor. Los espectadores permanecían de pie o arrodillados en la semioscuridad de la nave, con el coro cantando en la lejanía.

Tan populares llegaron a ser estas representaciones tanto por su carácter profano como por la gran asistencia de público, que fué necesario representarlas en el atrio de las iglesias, o en cualquier lugar exterior al templo. Debido al gran número de personas que asistían a estas representaciones se causaba mucho daño en los alrededores de las iglesias y entonces pasaron a representarse en la plaza del pueblo o en llanos convenientemente situados cerca de los pueblos. Toda la vida urbana se suspendía durante la representación y no hay duda de que el pueblo asistió en masa.

Hay indicios de que se construía un número de compartimientos o *mansiones* en línea recta, dentro o fuera de la iglesia. Los actores pasaban de una u otra, según el desarrollo de la obra. Si el Cielo quedaba en un extremo, casi siempre al lado derecho del crucifijo, el Infierno estaba al lado opuesto. Y entre éstos, se encontraban la Puerta Dorada el Palacio de los Obispos, la Casa de Pilatos, Jerusalén, el Templo, Belén y otros puntos de acuerdo con la obra. Esta distribución siempre resultaba de efecto cuando la representación se hacía afuera.

El más común y extendido tipo de lugar de la acción fué el de la escena simultánea, levantada sobre un andamio o catafalco, construido en la plaza de la ciudad, en el cual se mostraban los diversos lugares de la acción en una disposición simultánea. Estos escenarios, que llegaron a alcanzar una longitud hasta de cien metros, estaban rematados en sus dos extremos por dos grandes torres, representando el Paraíso y el Infierno. En los casos en que era imposible disponer de un espacio suficiente para contener la gran extensión de estos tablados,

"no hubo más remedio que construir una escena superior, pero esta necesidad pocas veces llegó, tal como se ha pretendido, a montar construcciones escénicas de tres y hasta seis pisos, en las cuales aparecían representados de arriba a abajo Cielo, Tierra e Infierno/ En todo caso se construyó siempre para el Paraíso un tablado situado encima de las escenas que representaban, por ejemplo, la Cena o el Monte de los Olivos; pero exceptuando el conocido escenario de Alenzón, que se construyó de varios pisos para acondicionarlo a la estrechez del local, la Edad Media se valió usualmente de los escenarios simultáneos contiguos hasta la época del Renacimiento." (1)

Un investigador del teatro medieval nos da el siguiente dibujo de la planta del escenario popular, desde fines del siglo quince hasta todo el siglo diez y seis, en Europa: (2)

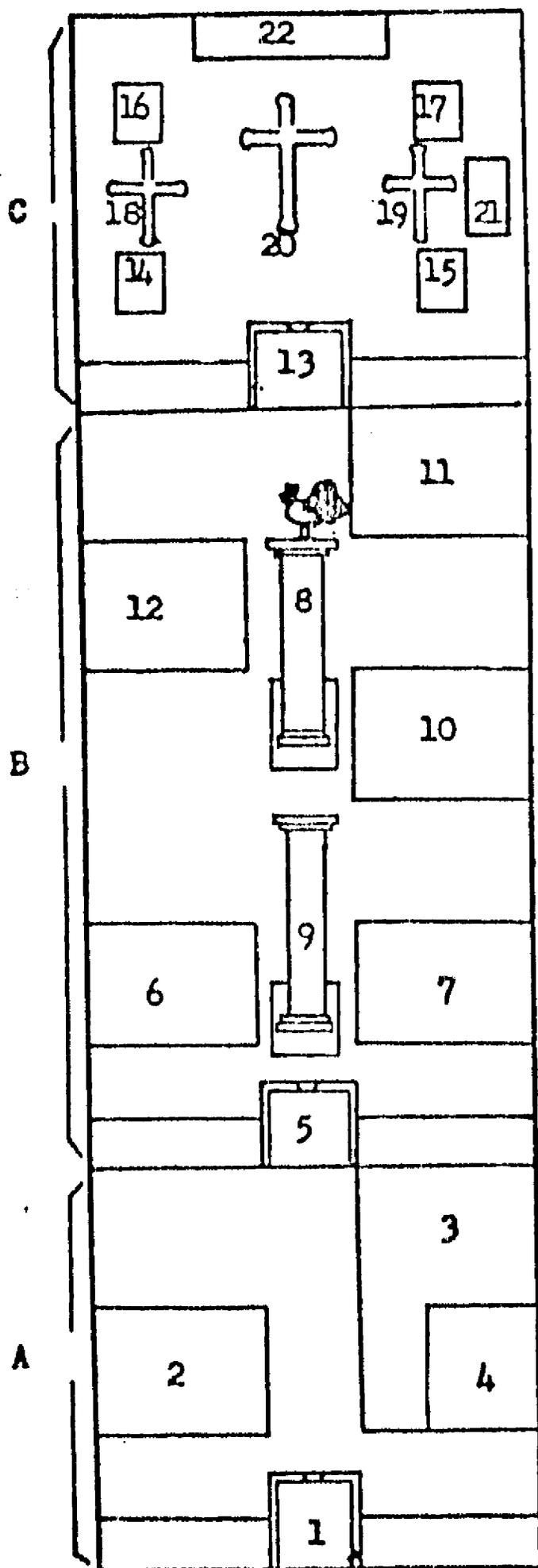
El Infierno, en forma de la boca de un monstruo, muchas veces era de gran importancia para el auditorio medieval y sobrepasaba al Paraíso en interés. La boca se abría y cerraba sin descanso, para mostrar los demonios que habitaban el lugar. Era en esta escena donde el técnico de teatro hacía el mejor uso de su arte. Dicen que no menos de diez y siete personas eran necesarias para llevar a cabo los efectos escénicos del Infierno. Toda clase de tretas mecánicas se usaban para hacer que sus enormes quijadas se abriesen y cerrasen. Humo y llamas se emitían cuando los malvados eran empujados dentro de éste por los puntiagudos tridentes de los diablos. Cuan-

(1) Gaehde. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. pp. 24-25.

(2) Chambers. *The Mediaeval Stage*. Tomo II, p. 42.

ESCENARIO SIMULTANEO MEDIEVAL

(Esquema de la planta)



- 1) Puerta inicial.
- 2) Lugar del Infierno.
- 3) Huerto de Gethsemani.
- 4) Monte de los Olivos.
- 5) Puerta que da paso al segundo compartimiento.
- 6) Casa de Herodes.
- 7) Casa de Pilatos.
- 8) Columna con el gallo que cantó las tres veces.
- 9) Columna de la flagelación.
- 10) Casa de Caifás.
- 11) Casa de Annás.
- 12) Lugar de la última cena.
- 13) Puerta de acceso al tercer compartimiento.
- 14, 15, 16, 17) Sepulcros.
- 18, 19) Cruces de los ladrones.
- 20) Cruz de Jesús.
- 21) El Santo Sepulcro.
- 22) Lugar del cielo.

A...Corresponde al coro de la iglesia.

B...Corresponde a la nave de la iglesia.

C...Corresponde al santuario de la iglesia.

do los demonios iniciaban una de sus correrías, las quijadas se abrían y los gritos de los condenados se oían. Luego los diablos con cabezas de animales se paseaban entre los espectadores para distraerlos, y amonestarlos. Fué en estas escenas donde muchos de los episodios jocosos y obscenos se introdujeron dando motivo a la protesta de los sacerdotes más severos.

El Paraíso, en forma de una gran torre, se representaba con verdadera grandeza también. Los apuntes de un administrador escénico, según la brillante obra de Lee Simonson, *The Stage is Set*, revelan detalles tan curiosos que los traducimos y copiamos aquí: "Diversos árboles, manzanas, cerezas, hojas de higuera y diversos frutos reales o imitados: para ser colocados en los árboles del Paraíso; instrumentos flamígeros, para el Infierno; un cuerpo imitado de San Juan; una espada para Herodes; una polea, para que Judas se ahorque; varas blandas, para la flagelación de Jesús; raíces de árboles, para adornar el Infierno."

La escenificación en todas estas representaciones estaba muy lejos de ser sencilla. Tempestades, terremotos, edificios en llamas, luces momentáneas, apariciones milagrosas desde arriba, misteriosas o sagradas desapariciones eran cosa común. Hay un relato sobre el juego escénico, recomendando a quien hace el ruido de los truenos, *cesar en cuanto suene la palabra de Dios*.

Los accesorios eran a veces del mayor realismo. Baty y Chavance en su estudio de los orígenes teatrales dicen: "Se agita una multitud de actores, vestidos con espléndidos trajes que nada tienen que ver con la exactitud histórica, y entre los cuales figuran ornamentos litúrgicos. Muebles suntuosos y lujosas tapicerías adornan los ta-

blados. Y así como los bufones se codean con los santos, pueden verse también sobre el tinglado, unos junto a otros, los relicarios venidos de los santuarios y los trucos de teatro inventados por el *maestro de los secretos*." (1) Los decorados son tan minuciosamente realistas que "hay verdadera agua en el estanque, el buey y el asno están realmente atados en el establo, y se han trasplantado algunos árboles verdaderos al huerto." (2) Los fragmentos de manuscritos y los cuadros y retablos de pintores prerrenacentistas nos prueban este mismo carácter de los decorados medievales.

Con el tiempo, los actores son generalmente laicos. Por el gran número de personajes en las representaciones, el clero no podía estar exclusivamente a cargo de los papeles. Sin embargo, un piadoso sacerdote sigue representando el papel de Jesús. Se formaban cofradías de sacerdotes, instituídas especialmente para representar misterios. Los clérigos jóvenes representaron los papeles de mujer hasta fines del siglo XV. La dirección del espectáculo estaba en las manos del "maestro de la representación", que hacía construir los tablados, señalaba los papeles, dirigía los ensayos y realizaba el conjunto de la representación. Según los datos que nos han llegado, había directores profesionales que viajaban por las ciudades donde querían representar una pieza. Los servicios de los artesanos se encuentran detallados con todo rigor. En un libro de cuentas todavía conservado, un carpintero recibe pago "por cinco días y medio de su tiempo en colocar tubos dentro de las serpientes para que éstas pue-

(1) Baty y Chavance. *El arte teatral*. p. 79.

(2) *Ibid.*, p. 77.

dan escupir fuego". Entre otros datos que aparecen, hay mención de pagos "por alimentar ciertas aves de todas clases para usarse en la Creación", "por conejos vivos para la Creación de las Bestias y Aves", "por las ovejas vivas, para la antes mencionada Creación y por el Sacrificio de Abel y Abraham". A los actores se les pagaba de acuerdo con la importancia de su papel: "a cada uno de los dos ángeles sólo se les pagaba cuatro centavos". (1)

Así nacieron el escenario medieval y la representación escénica del teatro litúrgico. "Largos meses han sido necesarios para preparar las representaciones, largos meses y enormes capitales. La fiesta dura una semana, pero se hablará de ella durante años enteros; se trata de una etapa capital en la historia de la ciudad. Todos han cooperado al éxito de la función: el clero y la nobleza, los magistrados y los artesanos. Sacerdotes, gentileshombres y desarrapados están confundidos entre los actores. Todos participan con el mismo fervor, puesto que todos comulgan en la misma fe. Ella es la que unifica las reacciones individuales, compensa las diferencias de carácter, de sensibilidad y de cultura, y hace del conjunto de espectadores un único ser". (2)

(1) Farías. *Historia del teatro*. p. 46.

(2) Baty y Chavance. *El arte teatral*. pp. 79-80.

CAPITULO III

EL TEATRO DE GOMEZ MANRIQUE (1412-1490?)

Gómez Manrique (1412-1490?), poeta subjetivo y predecesor del teatro castellano, fué también político y guerrero de su tiempo. Su actividad política se extendió en tres reinados de España, los de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Participó en las facciones que se rebelaron contra el gobierno de Juan II y contra Enrique IV. También figuró entre los partidarios en favor de la Infanta, que más tarde llevó la corona de Castilla con el nombre de Isabel la Católica. Se sabe que en Avila, sus hermanos Rodrigo, el Conde de Paredes y otro llamado Iñigo, también participaron en las luchas interiores de la época. Cuando Manrique fué corregidor de Toledo, ordenó la restauración del puente de Alcántara y la grabación en el Consejo del bien conocido lema: "Nobles, discretos varones".

Además de su actividad política, se aficionó a las letras. Sus poesías de carácter didáctico y amatorio se conservan en un *Cancionero* y en varios manuscritos aislados. Sin embargo, no es nuestro motivo discutirle aquí como poeta. Para nosotros tienen mayor importancia sus obras dramáticas, en las que figuran dos representaciones sacras.

Su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* fué compuesta para un monasterio de monjas, a ruego de su hermana doña María Manrique que era vicaria en el Monasterio de Calabañanos. Los personajes principales de la pieza son la Virgen, San José, San Rafael, San Gabriel, San Miguel, el Angel y varios pastores. Al sospechar de la Virgen María, los celos de José se ponen de manifiesto en una de las primeras escenas:

*¡Oh, viejo desventurado!
negra fué la suerte mía
en casarme con María
por quien fuesse deshonrado.*

*Yo la veo bien preñada;
non se de quien nin de quanto.
Dizen que de Espir (i) tu Santo,
mas yo desto non se nada.*

La obra continúa con el anuncio del misterio de la Encarnación por el Angel, según San Mateo, I, 20-23, primera manifestación del elemento histórico. La próxima escena es la anunciación del Angel a los pastores, y mientras los pastores hablan entre sí y adoran al Niño Divino, los ángeles cantan:

*Gloria al Dios Soberano
que reina sobre los cielos,
e paz al linaje humano.*

La escena culminante es aquélla en que los ángeles presentan al infante los emblemas de la Pasión: los azotes, el estelo o la columna, la corona de espinas, la cruz, los clavos y la lanza. El gran contraste entre la alegría juvenil del Niño Jesús y la muerte trágica del Redentor, nos da una contraposición fuerte de la tristeza de la Edad Media con la alegría del Renacimiento. La obra termina con el siguiente villancico que las monjas cantan desde el coro para arrullar al recién nacido:

Canción de cuna para callar al Niño

Callad, fijo mío chiquito.

*Callad, Vos Señor,
nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.*

*Angeles del Cielo,
venir dar consuelo
a este moçuelo,
Jesús tan bonito.*

*Este fué reparo,
aunque él costó caro,
de aquel pueblo amaro
cativo en Egito.*

*Este santo dino,
Niño tan benino,
Por redimir vino
al linaje aflito.*

*Cantemos gozosas,
hermanas graciosas,
pues somos esposas
del Jesu bendito.*

Esta delicada canción de cuna tiene todo el arte fino y detallista de un cuadro de Botticelli o de un Murillo.

"Esta obra brevísima, diáfana y emotiva tiene todo el encanto del lienzo devoto de un prerrafaelista. Su trama escénica es una sencilla yuxtaposición de cuadros, más breves, rápidos y diversos que los del *Misterio* o *Auto de los Reyes Magos*. Estampas superpuestas, elementales primero (José solo, María en oración, María adorando al Niño), más movidas y complejas después (anunciación del ángel a los tres pastores y diálogo de éstos, adoración de cada uno de estos tres pastores, coro de ángeles y homenaje de los tres arcángeles: Gabriel, Miguel y Rafael), hasta resolverse la acción en el contraste entre los martirios que los espíritus celestes anuncian al Niño (coro general y seis ángeles con distintos instrumentos de tortura) y el villancico o canción de cuna que consta de un lema y cinco estrofas. Por lo tanto, dentro de una simple agrupación primitiva, la sabia adivinación del poeta va construyendo una obra perfectamente organizada, en orden de menos a más, en una hábil combinación de personajes: (a) José, María + María y Niño, (b) Ángel anunciador + tres pastores, (c) José, María y Niño — presentes, no hablan — y los tres pastores adorando, (d) Id. + coro de ángeles + tres arcángeles adorando, (e) Id. + coro + seis ángeles con las insignias de la Pasión, (f) Adoración y villancico final. La solución, por lo tanto, de la alegría del Nacimiento está, como en el claroscuro incipiente de un primitivo, en la tristeza presentida de la Pasión y la de la acción dramática en emoción lírica, musical". (1)

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. pp. 19-20.

La segunda representación sacra de Gómez Manrique se intitula *Fechas para la Semana Santa*, al que comúnmente se suele anteponer la palabra *Lamentaciones*. Es una serie de lamentos en la que figuran la Virgen, San Juan y la Magdalena, pero esta última no habla. El estribillo "Ay, dolor!" se repite al fin de cada estrofa:

*La Virgen: Ay, dolor, dolor,
por mi Fijo y mi Señor.
Yo soy aquella María
del linaje de David;
oyd, mortales, oyd
la gran desventura mía.
Ay, dolor!*

La forma del diálogo en esta pieza es sencilla, como se puede ver en las anotaciones siguientes: "Hablando con la Magdalena dize", "Hablando con Santa María dize", "Responde Nuestra Señora Santa María y dize", y "Responde San Juan y dize".

"La manera gradual de enterar el discípulo a María de las tristes nuevas de la Pasión, nos hace pensar en la técnica de nuestras procesiones del Encuentro, que suelen tener lugar el Martes Santo, aunque en éstas se refieren a la llegada de Jesús, con la cruz a cuestas, a la calle de la Amargura, y en las Lamentaciones de Manrique a la muerte, ya, y sepultura del Redentor. Pero los pasos de María, San Juan y Magdalena, como en las procesiones que se celebraban en Huesca, equivalen sin duda a estas figuras dramáticas". (1)

De las dos representaciones sacras antes citadas, de importancia para la historia dramática, hay además dos

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. p. 20.

piezas profanas de brevedad sencilla. En la obra intitulada: *En nombre de las Virtudes que iban Momos, al nacimiento de un sobrino suyo*, los protagonistas son personajes alegóricos que nos hacen pensar en las *Moralités*. Las cuatro Virtudes Cardenales: Fortaleza, Justicia, Prudencia y Tempranza, y las tres Teologales: Fe, Esperanza y Caridad recitan las estrofas de la pieza.

La segunda obra profana de nuestro autor se llama *Un breve tratado que fizo Gómez Manrique, a mandamiento de la muy yllustre señora infante doña Ysabel, para unos momos que su excelencia fizo con los fados siguientes*. Los personajes que "llevaron fados" son las damas: Mencía de la Torre, doña Elvira de Castro, doña Beatriz de Sosa, Isabel Castaña, doña Juana de Valencia, doña Leonor de Luján, Bouadilla y la misma Señora Infante, la futura Isabel la Católica. Por la brevedad de las dos piezas profanas ya mencionadas, no es posible que podamos considerarlas propiamente como teatro.

Sin embargo, por no encontrar nada en el campo del teatro litúrgico de España desde el *Misterio* o *Auto de los Reyes Magos*, aunque hay algunos testimonios de su existencia, el tío del inmortal Jorge Manrique llena un hueco considerable en la historia del teatro español y debe colocarse como uno de los predecesores más importantes.

CAPITULO IV

JUAN DEL ENCINA (1469-1529), EL PADRE DE LA COMEDIA ESPAÑOLA"

Nacido en 1469, en Salamanca o en un pueblo cercano llamado la Encina, Juan del Encina asistió a la famosa Universidad salmantina, en la que estudió con gran aplicación. Empezó, según sus propias palabras, a escribir poesías a los catorce años. Todavía joven sirvió como director de fiestas y espectáculos, en el castillo de Alba de Tormes. Fué muy diestro en la música, y por su talento fué nombrado maestro de la capilla pontificia, en tiempo del pontífice León X, cuando estuvo en Roma. Fué representada una de sus obras, la *Egloga de Plácida y Vitoriano*, en el palacio del Cardenal de Arboorea, durante su estancia en Roma. Volvió poco después a España, donde desempeñó el cargo de racionero de la catedral de Salamanca. Luego pasó a Málaga donde obtuvo el puesto de arcediano de dicha ciudad, aun-

que no se había ordenado. Más tarde se propuso cambiar su modo de vivir y a los cincuenta años decidió hacerse sacerdote. Realizó en 1519 una peregrinación a Tierra Santa. Algunos años más tarde escribió una relación de este viaje, en la obra llamada *Trivagia*.

Durante su vida fueron llevadas al público la mayor parte de las catorce églogas dramáticas escritas por el "patriarca del teatro español". Es un hecho que unas fueron representadas en el palacio de Alba de Tormes para el Duque de Alba y don Fadrique Alvarez de Toledo. Se cree que una égloga fué representada ante el príncipe don Juan. Lo interesante es que ninguna de sus obras teatrales tuvo por escenario la iglesia y ninguna fué representada en público.

En su *Cancionero* (1496) aparecieron ocho églogas. La primera y la segunda: *Eglogas representadas en la Noche de Navidad* (1492) tienen carácter profano aunque fueron escritas para celebrar una fiesta religiosa. La primera es "simplemente una especie de loa para la representación siguiente. En ella, en el diálogo de los pastores Juan y Mateo, se hace, ante los duques de Alba, la defensa de los méritos de Juan del Encina contra los ataques de los detractores y maldicientes. Es una manera típica del autor para comenzar el auto propiamente dicho". (1) En la segunda aparecen los pastores ya mencionados. Entran otros dos pastores llamados Lucas y Marco, y los cuatro comienzan a razonar sobre la Natividad de Cristo. La pieza termina con el canto de un villancico. En las dos églogas la técnica de la búsqueda del portal de Belén es la misma. Son típicas del género

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. p. 27.

pastoril en forma de coloquios entre dos, tres o cuatro pastores.

La égloga tercera y cuarta también tienen carácter sacro y son: *Representaciones de la Pasión y de la Resurrección*. Se sospecha que estas églogas son anteriores a las de Navidad. La acción es semejante a las antes citadas. Dos pastores dialogan cerca del sepulcro de Cristo. Hay más personajes, entre los que se encuentra la Verónica que les muestra el lienzo con la imagen del rostro de Jesús. Al dirigirse al sepulcro, un ángel les anuncia la próxima resurrección del Señor. Como en el caso de las églogas del Nacimiento, las dos terminan con un villancico que da fin a la acción.

Las dos *Eglogas representadas en la Noche de Carnavales*, la quinta y la sexta, del año 1494, son obras profanas. Los personajes, también pastores, hacen alusiones a varios hechos de la época, en un lugar diciendo que "el Duque (de Alba) se había de partir a la guerra de Francia". En otro caso expresan la alegría del vivir en los días renacentistas de esta época:

*Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.*

*Por honra de San Antruejo
parémonos hoy bien anchos;
embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo.
Que costumbre es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.*

En todos los casos, excepto los de tema sacro, las conversaciones son semejantes a las de las piezas de la Navidad.

La séptima égloga, intitulada *Egloga amorosa*, tiene un tono enteramente aristocrático, y la octava es una continuación de la anterior.

El *Cancionero* de Juan del Encina fué aumentado, de ocho églogas de la primera edición de 1496 hasta doce, en la edición de Salamanca de 1509.

En la número nueve, que es una *Egloga de Navidad* como la primera y segunda égloga citada, hay una combinación de elementos cómicos y religiosos. Es la égloga llamada la "de las grandes lluvias", porque los pastores que se llaman Juan, Miguellejo, Rodrigacho y Antón hablan de este suceso. No se encuentra en el texto el villancico final como en el caso de las dos primeras églogas de Navidad.

La décima égloga, *Representación del Amor*, algunas veces lleva el título de *Triunfo de Amor*. La pieza está dedicada al infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos, en la ocasión de sus bodas con doña Margarita de Austria. En esta obra alegórica, el Amor aparece desafiando a los hombres:

*Ninguno tenga osadía
de tomar fuerzas conmigo
si no quiere estar conmigo
cada día
en revuelta e en porfía.
¿Quién podrá de mi poder
defender
su libertad e albedrío,
pues puede mi poderío
herir, matar e aprender?*

Pero se proclaman las fuerzas por uno de los pastores contra el Amor. Este lo hiere con una de sus flechas y todos celebran el triunfo del amor.

La égloga undécima: *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* revela una intriga más compleja. Tal vez *La Celestina* fué la fuente de inspiración para esta pieza y como en la famosa *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, se plantean las actitudes ante la vida de los últimos años de la Edad Media y de los principios del Renacimiento. Fileno se mata por amor de la pastora Cefira. El diálogo consta de las lamentaciones del protagonista con otros dos pastores, Zambardo y Cardonio, hasta el suicidio de Fileno. Hay un buen ejemplo del amor cumplido por el suicidio, lleno de desdén ante el pontífice:

Cardonio: Cozgamos sus ropas, Zambardo, porque con ellas hagamos sus honras y canto.

Zambardo: No rueguen por él, Cardonio, que es sancto y así lo debemos nos de tener. Pues vamos llamar los dos sin carcoma al muy santo crego que lo canonice; aquel que en vulgar romance se dice allá entre groseros el Papa de Roma.

La duodécima es la égloga profana llamado el *Aucto del Repelón*. En realidad es de un género dramático del "teatro escolar" que fué muy popular por toda Europa en la Edad Media. Es una farsa sencilla que tiene por argumento las bromas y burlas que algunos estudiantes de la Universidad de Salamanca hacen a dos pastores que van al mercado de dicha ciudad. "El lenguaje más parece parodia que imitación del habla rústica y por lo rudo y plebeyo del estilo, por la enérgica grosería de las burlas, anuncia, aunque toscamente, los futuros entremeses, a los cuales hasta se parece en acabar a palos". (1)

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. p. 30.

Este lenguaje extremadamente grosero y rústico puede verse en el pasaje siguiente:

Estudiante:

*Pues que ya te lo he jurado.
Ven acá, dímelo tú.*

Johán:

*¿Quieres saber lo que hū?
Engañónos, mal pecado,
Que stavamos nel mercado
Na aquella praza denantes
Un rebaño de estudiantes
Nos hizón un mal recado.
Aqueste, yo os dó la fe
Que bonico lo paroren.*

Piernicurto:

¿Y á mí ño me repeloren?

Johán:

Así, hizón te, ño sé qué.

Piernicurto:

No, que yo bien me guardé.

Johán:

*Bien que el rabo lo pagó.
¿Cuidas que ño lo sé yo?*

Piernicurto:

Cocorrón que te daré.

Hay dos obras más que no están incluidas en las dos ediciones del *Cancionero* ya citadas: la *Egloga de Plácida Vitoriano* y la *de Cristino y Febea*. Hemos dicho antes que la primera fué representada en Roma en 1513 en

casa del Cardenal de Arborea. Es una de las obras más extensas de Encina y muestra algo de influencia italiana, tal vez debida a la residencia del dramaturgo en Italia. En esta pieza se encuentra el choque dramático entre el amor trágico de la Edad Media y el amor vital y triunfal conforme al concepto renacentista. Al principio la trama es semejante a la de *Fileno, Zambardo y Cardonio* porque Plácida, herida por el desdén de Vitoriano, se da muerte. Vitoriano va a suicidarse también; pero en una oración a Venus, éste lo detiene y ordena a Mercurio que resucite a Plácida. Entonces los dos amantes pueden proclamar su alegría del vivir felizmente:

*¡Oh, mi amor,
pues que se secó el dolor
florezca nuestra beldad!*

Hay una gran riqueza de sentimientos amorosos en los monólogos de Plácida y particularmente en el de su vuelta a la vida:

*Desde del mundo partí
y al infierno me llevaron,
¡oh, cuántas cosas que ví!
mas de tal agua bebí
que todas se me olvidaron.
No me queda
cosa que acordar que pueda
sino a ti que allá nombraron,*

Calderón de la Barca más tarde va a repetir la idea, en el despertar de Segismundo:

*Sólo a una mujer amaba.
Que fué verdad creo yo,
en que todo se acabó
y esto sólo no se acaba.*

En la *Egloga de Cristino y Febea* se encuentra el pastor Cristino que se ha vuelto ermitaño para servir a Dios. Aparece muy pronto el dios del Amor que está enojado porque el pastor se ha retraído sin su licencia. Para tentarle, Cupido envía una ninfa que le fuerza a quitarse los hábitos religiosos. En toda la obra florece el triunfo de la juventud sobre la ancianidad ascética. Cristino como joven expresa la significación renacentista cuando reza:

*Las vidas de los hermitas
son benditas,
mas nunca son hermitaños
sino viejos de cient años,
personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene cachondez;
porque, mía fe, la vejez
es de terruño muy frío.*

Febea, la ninfa bella, es una pastora encantadora que ofrece los placeres del amor en forma de tentación, y propone:

*Vivir bien es gran consuelo,
con buen celo,
como santos gloriosos.
No todos los religiosos
son los que suben al cielo.
También servirás a Dios
entre nos;
que más de buenos pastores
hay que frailes y mejores,
y en tu tierra más de dos.*

Todas estas églogas de Encina no son más que bocetos teatrales escritos con mucha sencillez. A pesar de

su brevedad, se caracterizan por una viveza del diálogo y un sentido estrictamente teatral. Juan del Encina representa el espíritu del Renacimiento y como secularizador y emancipador del teatro, de la iglesia, merece el título de "padre de la comedia española" que la historia dramática le ha confirmado.

CAPITULO V

LA RELIGIOSIDAD FERVIENTE DEL TEATRO DE LUCAS FERNANDEZ (1474?-1542)

No se sabe gran cosa de Lucas Fernández, discípulo de Juan del Encina. Nació hacia 1474 en Salamanca, también la ciudad natal de Encina, donde fué cantor de la catedral y más tarde profesor de música en la Universidad salmantina. Murió en 1542 en dicha ciudad, sin salir nunca de ella.

Se encuentran en Fernández, sobretodo, una religiosidad ferviente y un lenguaje castizo, menos el aspecto humanístico que se halla en Encina. Casi con devoción fervorosa Fernández sigue la Edad Media cristiana, todavía muy popular en su tiempo. Encina influye a Fernández y seguramente a él se debe la repercusión renacentista que encontramos en sus primeras obras, dos *far-sas* o *cuasicomedias*.

En la primera *cuasicomedia* Fernández no les da

nombres a los personajes: "una Doncella, un Pastor, y un Caballero, cuyos nombres ignoramos e no los conocemos más de cuanto Naturaleza nos las muestra por la disposición de sus personas". (1) Nuestro dramaturgo trata de contraponer el carácter de un caballero al de un pastor. El contraste entre el pastor rústico y el cortesano se destaca en las frases siguientes, cuando los dos enamorados hablan en la presencia de su doncella.

Caballero:

*Don villano, avillanado,
¿no queréis hoy vos callar?*

Pastor:

*Don hidalgoto pelado,
llacerado,
mas, ¿no me queréis dejar?*

Al fin de la breve obra encontramos la reconciliación del Pastor con los novios que está expresada en el villancico final:

*Pastorcico lastimado
descordoja tus dolores.—
¡Ay, que me muero de amores!*

La farsa tiene el mismo tema de la *Egloga de Mingo, Pascuala y el escudero* de Juan del Encina y según los críticos la obra de Fernández la supera.

La segunda *cuasicomedia* también es una pieza pastoril. Se contraponen el amor de un soldado joven y de un pastor viejo por una doncella. La acción acaba con

(1) Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*. Tomo I, p. 368.

el triunfo del joven, en la competencia. Se encuentran villancicos líricos al medio y al fin de la farsa.

Entre las representaciones sacras hay dos obras breves dentro del ciclo de Navidad, una *Egloga* y el *Auto del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*. Estas farsas pastoriles muestran también la influencia de Encina. Tienen elementos costumbristas de esta clase de piezas teatrales y las dos terminan con villancicos finales, llenos de belleza lírica.

La obra muestra de Lucas Fernández es el *Auto de la Pasión*, obra de intensidad religiosa y de excelente poesía. A diferencia de las obras sacras de Encina, esta pieza fué representada en la iglesia. Hay mención en la obra misma de las imágenes de los altares, del órgano y del Monumento del Jueves y Viernes Santo. Según la edición de Cañete, *Farsas y églogas por Lucas Fernández*, se encuentra la acotación siguiente en la obra: "Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del órgano, cantando esta canción y villancico en canto de órgano".

Nuestro autor mismo nos da el argumento de la obra: "Representación de la Pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por Lucas Fernández, en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro e Sant Dionisio e Sant Mateo e Jeremías e las tres Marías. Y el primer introductor es Sant Pedro, el cual se va lamentando a facer penitencia por la negación de Cristo como en la Pasión se toca. s. *Exiit foras et flevit amare*. E el poeta finge toparse con Sant Dionisio el cual venía espantado de ver eclipsar el sol, e turbarse los elementos e temblar la tierra e quebrantarse las piedras sin poder alcanzar la causa por sus reglas de as-

tronomía. E después entra Sant Mateo recontando la Pasión con algunas meditaciones. E después Jeremías. E finalmente las tres Marías". (1) Lo interesante es que el Redentor nunca aparece en escena, como en las *Eglogas de la Pasión de Encina*. Los que toman parte en el diálogo, para describir la Pasión son: San Pedro, San Dionisio, San Mateo, Jeremías y las tres Marías.

En este *Auto de la Pasión*, encontramos todos los elementos de cualquier paso de procesión, escritos dentro de la tradición ortodoxa del teatro litúrgico. La descripción vigorosa en la escena de la calle de la Amargura llega a inspirar posteriormente a autores como Miguel Unamuno, Antonio Machado y Rafael Alberti en sus imágenes del Cristo:

*Con la cara ensangrentada,
con la voz enronquecida,
rompidas todas las venas,
y la lengua enmudecida,
con la oolor denegrida,
cargado todo de penas...
Los ojos todos sangrientos...
Lastimados
los labios con los tormentos!
Lágrimas, sangre y sudor
era el matiz de su gesto.*

Como otras piezas del mismo género, termina con una canción y villancico:

*Di ¿por qué mueres en cruz,
universal Redentor?
¡Ay, que por ti, pecador!*

(1) Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*. Tomo I. p. 369.

Lucas Fernández, como sus contemporáneos del período preliminar del teatro español, llega en el momento de la cristalización nacional del Renacimiento en España. Es el momento de la incorporación del humanismo a la tradición nacional; pero en Fernández predomina todavía un afán a la ideología medieval. Sin embargo, hay que contarle como uno de los primitivos más importantes de la dramática peninsular.

CAPITULO VI

LA CELESTINA COMO OBRA DRAMATICA, ENTRE LA FRONTERA DE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Apareció en la época que Colón descubrió el Nuevo Mundo, en el instante de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, un producto de un valor literario superior a todos los anteriores. Nos referimos a la famosa *Celestina* que se publicó, en su edición príncipe, en 1499 en Burgos, bajo del título de *Comedia de Calisto y Melibea*, aunque hay algunos que suponen que existió una edición anterior, entre 1492 y 1497. En la de 1502 apareció en Sevilla con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y finalmente con las reimpressiones posteriores a la de 1519 en Venecia se cambió el nombre por el de *La Celestina*, título con que hoy se conoce.

Uno de los problemas que plantea *La Celestina*, además del cambio de título, es la cuestión de estructura. En la impresión de 1499, hay diez y seis actos, y en la reimpresión sevillana la obra consta de veintiuno. Sobre los cinco actos añadidos, dice César Barja: "Aparecen interpolados entre los 14 y 15 de la edición de Burgos, cuyos actos 15 y 16 vienen a ser, en la nueva edición, los números 20 y 21. Item: en una edición toledana de 1526 se añadió aún otro acto, que hacía el número 22. Dado que nadie admite la autenticidad de este último acto, resulta tener la obra realmente los veintiuno de la edición sevillana, y así es como generalmente se la halla impresa". (1)

Hemos de entrar aquí también en la muy discutida controversia sobre el autor de esta obra, clasificada como novela dramática. En unos versos acrósticos que preceden la edición sevillana se dan a conocer el nombre y la patria del autor: "EL BACHJLLER FERNANDO DE ROIAS ACABO LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYBEA E FUE NASCJDO EN LA PUEBLA DE MONTALVAN". Esta declaración afirma que el autor que *acabó* la obra fué de Montalbán, cerca de Toledo. Respecto a la cuestión de pluralidad de autores, el problema nos presenta varios aspectos: el de si Rojas fué autor del primer acto, y el de si fué autor de las interpolaciones de los cinco actos añadidos. Tenemos que darnos cuenta de la carta de *El autor a un amigo*, que aparece antes de los versos acrósticos de la obra, en que se declara que el primer acto de la comedia se halló sin firma y que le movió a acabar la obra que el des-

(1) Barja. *Libros y autores clásicos*. p. 139.

conocido autor había dejado en su primer acto. En una de las redacciones del proemio algunos atribuyen el acto primero a Juan de Mena y otros a Rodrigo Cota. Según el insigne investigador Valbuena Prat, estos problemas bibliográficos tan intrincados son:

"a) ¿Es el mismo autor del acto primero el de los otros 15? b) ¿Lo es de los otros cinco actos interpolados? c) ¿Tiene apoyo la atribución a Rojas? Empezando por este apartado (c), que es el único resuelto definitivamente, está hoy fuera de toda duda, al parecer, no sólo la existencia de Fernando de Rojas sino su relación de paternidad con *Melibea*. Debió nacer este personaje hacia 1465 en la Puebla de Montalbán, cerca de Toledo, y era hijo de judíos. El, converso, estudió leyes en la Universidad de Salamanca, haciéndose bachiller, y fué alcalde mayor de Talavera. En un proceso de la Inquisición de Toledo de 1525, Alvaro de Montalbán declara ser padre de Leonor Alvarez, muger del Bachiller Rojas, que compuso a *Melibea*. Actualmente se ha publicado un inventario de la biblioteca de Rojas. Por lo tanto, tenemos a un personaje rigurosamente histórico en relación con *La Celestina*. Ahora bien: al ser, claro está, el autor de los actos 2 a 15, ¿lo es también del acto I y de los cinco interpolados? a) Durante mucho tiempo se descartó la posibilidad de dos autores en la primera redacción de la obra. Mena, por su estilo, no pudo escribir el acto I, y en cuanto a Cota, tampoco la lógica estaba a su favor. Hoy, sin embargo, nos encontramos con que en uno de los estudios más eruditos sobre la tragicomedia: *Las fuentes de la Celestina*, por Castro Guisasola, sin insistir sobre el detalle, se señalan diferentes influencias que en el acto I en los otros 15. b)

La cuestión de las interpolaciones es otro tema, para nosotros no resuelto. El espíritu, los sentimientos, el tratamiento de los caracteres, especialmente el de Areusa, completamente desvirtuado en las interpolaciones; que prescinden del capital de la protagonista, muerta en el *auto doceno*, nos inducen a admitir otra mano distinta de Rojas, de no ser que hubiera completamente cambiado con los años. Mientras un riguroso cotejo filológico y estilístico no lleve a una situación definitiva en lo que se refiere al tema de la unidad o pluralidad de autores, preferimos inclinarnos a ver en esta obra maestra un ejemplo más de la tesis menendezpidalina de la *impersonalidad* de la literatura española al producirse esta importantísima comedia con la colaboración semianónima popular de dos o tres coautores". (1)

El argumento de *La Celestina* es extraordinariamente sencillo y romántico. El joven Calisto va al jardín de Melibea en busca de un halcón que se le ha escapado. Ve a la hermosa Melibea de quien se enamora, pero ella le desdeña. Al llegar a su casa, Calisto da a conocer su pena a Sempronio, uno de sus criados, y éste propone los servicios diabólicos de la vieja alcahueta, Celestina. Ella logra convencer a Melibea que acepte una cita del enamorado. Mientras siguen las entrevistas entre los dos jóvenes, la codiciosa Celestina es muerta a manos de los criados Sempronio y Pármeneo por no repartirles la ganancia convenida. Por su delito los dos mueren degollados y los cómplices y amigas de la alcahueta deciden vengar el asesinato de Celestina. Llegan una noche en la cual los dos enamorados tienen una entrevista amorosa.

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. pp. 39-40.

Al oír el ruido, Calisto pone el pie en la escala para bajar del cuarto y saltar la pared, pero cae y se mata. La comedia acaba con una tragedia más: Melibea, profundamente triste por el trágico fin de su amante, sube a la azotea, y en presencia de sus padres, se arroja de lo alto de la casa, dándose muerte.

Las fuentes literarias de esta obra, que no se ha representado nunca íntegramente por su gran extensión y por su estructura compleja, son varais según el erudito investigador Menéndez Pelayo. Algunas de las fuentes seguras son las siguientes: 1) las obras de Petrarca, tales como *De remediis utriusque fortunae* y las *Epístolas familiares*; 2) el pasaje del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita que trata de los amores de don Melón de la Huerta y doña Endrina de Calatayud, en el que figura Trotaconventos; 3) la obra *De casibus Principum* de Boccaccio; 4) el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; 5) las obras de Juan de Mena; 6) un fragmento de *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro; 7) el teatro de Terencio y de Plauto.

Nuestra obra es de un valor dramático tan grande en la historia del teatro español, que Menéndez Pelayo comenta: "Si Cervantes no hubiera existido, *La Celestina* ocuparía el primer lugar entre las obras de imaginación compuestas en España". (1) Cada uno de los personajes está admirablemente dibujado con una individualidad notable. La figura de la vieja alcahueta Celestina, "con todo el vivo y repulsivo realismo con que está trazada, tiene la trascendencia de un símbolo universal; es el instrumento diabólico de ese genio maléfico

(1) Menéndez Pelayo. *Orígenes de la novela*. Tomo III (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*), p. CXVII.

del amor que envuelve en sus redes y arrastra al abismo, cuando así se le antoja, a los seres más ponderados y razonables". (2)

Y los dos jóvenes enamorados, Calisto y Melibea, tienen su personalidad, individual y realista. Fernando de Rojas los creó con la misma perfección con que Shakespeare creó los caracteres de Romeo y Julieta. Melibea representa la personificación de la mujer, carne e ideal, la concepción del tipo renacentista. Realmente éste provoca el conflicto de la obra: la concepción contradictoria entre el cristianismo medieval y la sensualidad renacentista. "Desde las primeras palabras de Calisto, en el primer acto, hasta el trágico fin de Melibea, hay en las palabras y las acciones de los dos enamorados, una especie de furia sorda que les empuja irresistiblemente, a ellos y al mundo que les rodea, a la sima tenebrosa del anadamiento. Ya desde el principio el ambiente del drama está, por decirlo así, preñado de fatalidad trágica, y el fin miserable que tienen todos los personajes de la obra no sorprende, antes al contrario, da como una sensación de liberación espiritual; el lector sabía ya desde el principio que el destino blandía su rayo vengador sobre la cabeza de aquellas personas. Es el mismo placer, la misma embriaguez de la posesión amorosa la que lleva el germen del dolor, del desengaño, de la trágica catástrofe final. Y ésta es la lección universal que se desprende de la acción de la obra y que el autor ha querido ejemplificar en el caso vulgar de dos amantes que irreflexiva y arrebatadamente se arrojan al postrer delirio de la pasión apartando todos los obstáculos que la vida

(2) Montoliu. *Manual de historia de la literatura castellana*. p. 238.

civilizada pueda levantar entre uno y otro *quemando las etapas* del camino más o menos largo que el imperativo moral y social les impone para el logro de la consumación final del deseo amoroso". (1)

Hasta los personajes secundarios —los criados Sempronio y Pármeno; las amigas de la bruja, Elicia y Areusa; los padres de Melibea y su criada Lucrecia— son tipos con una individualidad precisa e inconfundible. Todos los creó Fernando de Rojas con la misma profundidad analítica de un Shakespeare o de un Marlowe.

En el lenguaje y el estilo de la comedia, Rojas logra llegar a un armonioso conjunto entre el lenguaje popular y el culto y retórico. La manera de hablar de algunos de los personajes es popular y refranera, rasgo muy medieval. Los protagonistas, Calisto y Melibea, emplean un lenguaje elegante y pulido; todo tiene un aliento renacentista.

Claro está que la comedia ejerció una gran influencia en el teatro posterior. Se ha señalado ya que Juan del Encina se inspiró en ella en su *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. Imitaron Torres Naharro y Gil Vicente algunos personajes y escenas de *La Celestina*. El gran Lope, entre otros dramaturgos de los Siglos de Oro, va a inspirarse en el libro popular de Rojas, y Cervantes, ferviente admirador de nuestro autor, va a mostrar su influencia en las *Novelas Ejemplares*.

(1) Montoliu. *Manual de historia de la literatura castellana*. pp. 238-239.

CAPITULO VII

EL TEATRO DE BARTOLOME DE TORRES NAHARRO (— 1530?), EL "FUNDADOR DE LA COMEDIA DE INTRIGA"

No se sabe la fecha del nacimiento de Bartolomé de Torres Naharro, pero se cree que nació en la Torre de Miguel Sexmero, provincia de Badajoz. Parece ser que su juventud estuvo llena de emociones y de aventuras; entre ellas, un naufragio. Después de sus experiencias en Argel como cautivo de los piratas moros, se hizo sacerdote y, como Encina, fué a vivir a Roma en donde publicó en 1517, su obra intitulada *Propaladia*, recibiendo la protección del papa León X que le dió el nombre de "dilectus filius". Se prohibió la obra en Roma inmediatamente, por la amarga censura que hizo Naharro, en algunas de sus obras, de los vicios de la corte. Por eso huyó a Nápoles, donde permaneció bajo de la protección de don Fernando Dávalos, marqués de Pescara y

de Fabricio Colona. Además de la edición de 1517, hay noticia de las que se publicaron en Sevilla en los años de 1520, 1533 y 1545, como también de la de Madrid en 1573. Se ignora si volvió a España antes de su muerte, acaecida después de 1530. Estos escasos datos biográficos se encuentran en una carta escrita en latín, incluida en la primera edición de *Propaladia*, fechada en Roma, en 1517 y firmada por Mesinerius Barberius Aureliensis.

Su *Propaladia* incluye algunas epístolas, sátiras, romances y ocho comedias. Hay, además, un prólogo a estas piezas, que tiene importancia por sus teorías sobre la preceptiva dramática un valor histórico-dramático. Torres Naharro establece la definición de la comedia: "Es un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado". (1) Con esta explicación el autor fija la diferencia entre la tragedia y la comedia. A su juicio, hay dos clases de comedia: "Cuanto a los géneros de comedia, a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia *a noticia* y comedia y la fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinelaria*. A fantasía, de cosa fantástica y fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Imenea*", etc. (2) Todos los ejemplos citados por nuestro dramaturgo son sus propias obras. En cuanto a las normas de la composición de la comedia, prefiere la división en cinco actos, que él llama *jornadas*, completamente de acuerdo con la preceptiva clásica.

(1) Barja. *Libros y autores clásicos*. p. 185.

(2) *Ibid.*

Propone que el número de los personajes sea no menor de seis y no mayor de doce, para evitar confusión. El *Introito* y el *Argumento*, los dos en verso, dirigidos al público por un actor, deben considerarse indispensables para preceder la comedia. El *Introito* no tiene necesariamente ninguna relación con la comedia. El recitador, generalmente, cuenta al auditorio un cuento gracioso y pide al público silencio y atención para la representación. El *Argumento* no es más que un breve compendio de la acción de la pieza que va a representarse. El decorado, según Torres Naharro, es tan esencial "como el gobernalle en la nao. Es decoro una justa y decente continuación de la materia. conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, y é *converso*; y el lugar triste entristecillo, y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligencia y modo posibles". (1) En cuanto a las formas métricas, las comedias están escritas casi siempre en versos octosílabos, alternados a veces con versos de pie quebrado, con combinaciones de rimas frecuentemente ingeniosas.

Todas las comedias de Torres Naharro fueron representadas en Italia, en casas particulares de aristócratas. No se sabe si llegaron a ser representadas en España. Es cierto, sin embargo, que las comedias fueron leídas en España, lo que parece confirmado por las numerosas ediciones que aparecieron y por el gran número de imitaciones que las siguieron. En 1545, la Inquisición prohibió la *Propaladia*; pero en 1573 apareció una edición

(1) Barja. *Libros y autores clásicos*. p. 186.

reformada que, sin duda, tuvo gran efecto en el desarrollo del arte dramático español.

Las ocho comedias de la *Propaladia* son las siguientes: *Imenea*, *Aquilana*, *Calamita*, *Jacinta*, *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca* y *Tinelaria*. Las obras *Soldadesca* y *Tinelaria* son comedias "a noticia" y se caracterizan por el gran número de tipos cómicos y picarescos. Tienen tramas sencillas y son nada más que entremeses ampliados. Como todas las obras de Naharro, están escritas en verso y divididas en cinco jornadas. *Serafina* es una comedia "a fantasía", llena de elementos novelescos y, a veces, caricaturescos. El fraile Teodoro en esta comedia "es un ente ridículo, siempre hablando en latín macarrónico, siempre echando sentencias, estropeando la Escritura, y corriendo de una a otra parte muy diligente sin hacer nada. La variedad de idiomas, que hay en esta comedia produce la más extravagante confusión que puede imaginarse. Serafina y Dorosia hablan en valenciano, el fraile y su lego les responden en latín, Orfea y Bruneta su criada se quejan en italiano, y Floristán las consuela en castellano". (1) El estilo conciso del autor se ve en el pasaje siguiente de esta comedia, que nos parece ser un eco anticipado de Sor Juana Inés de la Cruz.

Floristán:

*De mujeres blasfemamos
los que malos las hacemos;
un error suyo diremos
y dos mil nuestros callamos.*

*Nosotros las engañamos
con palabras y argumentos,
y nunca estamos contentos
sino cuando las burlamos.*

(1) Fernández de Moratín. *Orígenes del teatro español*. p. 69.

Jacinta es una pieza corta que parece ser un precedente de la *Imenea*. No hay duda de que la *Aquilana* anuncia la comedia de intriga, de la misma manera que la *Imenea* precede a las comedias de capa y espada de la época siguiente del teatro español. La *Imenea* se considera como la obra más perfecta de nuestro autor y es la comedia "más delicada... regular... caballeresca y afectuosa de Torres Naharro y la que da más simpática y ventajosa idea de su talento como pintor de costumbres urbanas". (1) Tomamos este sinopsis de la comedia, de la obra del conde de Schack:

"Comienza la comedia *Imenea* con una de esas escenas de nocturna galantería, tan del agrado de los dramáticos españoles. Imeneo ronda la casa de la bella Febea, y encarga a sus criados que la celen, mientras él hace sus preparativos para darle una serenata. Los criados vuelven temblando y llenos de miedo, huyendo del marqués, hermano de Febea, y éste, que defiende el honor de su hermana, intenta penetrar en la casa, aunque después cede en su propósito a ruego de sus pajes. En la segunda jornada aparece Imeneo acompañado de cantores y comienza la serenata; la bella sale al balcón, y los dos amantes entablan un diálogo apasionado y tierno, que concluye con una cita para la noche siguiente. Viene el día en estos coloquios, y aparece el marqués, que observa a los de la ronda y quiere perseguirlos, pero al fin retarda su venganza hasta la noche inmediata, por creerla más segura. La jornada tercera es como un intermedio y parodia de la acción principal, y representa

(1) Menéndez Pelayo. "Estudio preliminar de la *Propaladia*", *Libros de Antaño*, X, p. CXXIX.

los amoríos y querellas de los criados de uno y otro sexos, que son semejantes a los de sus amos. En la jornada cuarta llega al fin la deseada noche: Imeneo entra en casa de su amada; sus criados, que guardan la puerta, se dejan dominar por el miedo, y huyen en tropel cuando aparece el marqués con sus pajes. El hermano de Febea ve confirmadas sus sospechas, al tropezar con una capa de los fugitivos, y penetra iracundo en el aposento de su hermana. En la jornada quinta aparece Febea suplicante, y tras ella el marqués con la espada en la mano; le ruega que perdone a su amante, confiesa su amor, y protesta de su inocencia. El marqués jura lavar con sangre su afrenta, exhorta a su hermana a cuidar de la salud de su alma, e intenta también sacrificarla, cuando se muestra Imeneo, que estaba oculto; se descubre a sí mismo, y la clase a que pertenece, y se esfuerza en aplacar al marqués, pidiéndole la mano de Febea, que al fin consigue. La comedia acaba con un villancico, como casi todas las de Torres Naharro".(1)

Nuestro primitivo o, mejor dicho, prelopista, merece el título del "fundador de la comedia de intriga". Nos presenta una gran variedad de tipos que pertenecen a todas las clase sociales: pastores, frailes, soldados, camareros, damas, marqueses y hasta príncipes. Sin embargo, un examen de la sencillez de sus enredos nos indica que el interés de la comedia está en la acción misma y no en el desarrollo de los personajes. Lo que se propone el dramaturgo es simplemente crear la evolución de una serie de situaciones dramáticas, enlazadas

(1) Adolfo Federico, conde de Schack. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. pp. 308-310.

por la unidad del enredo, en la que los caracteres son nada más que instrumentos de la acción. Es la misma técnica que Lope de Vega va a adoptar posteriormente. Aunque siguió los preceptos del antiguo teatro clásico, expresados en el prólogo de su *Propaladia*, este ingenio renacentista sembró, inconscientemente, los gérmenes del drama nacional castellano.

CAPITULO VIII

EL TEATRO VICENTINO

Gil Vicente (1465?-1539?) está considerado por muchos como el dramaturgo más importante de los primitivos peninsulares. Muy discutida ha sido la cuestión de la patria y de la fecha del nacimiento de nuestro autor. Nació alrededor de 1465, aunque algunos investigadores prefieren las fechas de 1469 ó 1470. Sabemos que nació en Portugal; pero tres ciudades portuguesas se disputan esa honra: Barcellos, Guimaraes y Lisboa. Era de familia distinguida y estudió la carrera de jurisprudencia, que abandonó muy pronto por su gran afición literaria. Estuvo en relación con la corte de los reyes de Portugal, y en 1502 fué presentada en la corte su primera pieza teatral. Aquélla fué un monólogo de un pastor que fué representado delante del rey don Manuel y de la reina doña María, con el propósito de celebrar el nacimiento del príncipe, el futuro rey Juan III. Tuvo un éxito tan grande con esta representación y

con otras piezas, que casi inmediatamente se extendió su fama por toda Europa. Se dice que Damián de Goes dió a conocer a Erasmo, las obras de Gil Vicente, y que el gran humanista aprendió el portugués para conocer en su original las obras de nuestro autor. Aunque hubo nacido y vivido en Portugal toda su vida, nuestro escritor bilingüe escribió en portugués y en castellano. Es curioso que haya cultivado el castellano más que su lengua natal. De sus cuarenta y dos piezas teatrales, solamente siete están escritas exclusivamente en portugués. Las otras treinta y cinco están compuestas en castellano, total o parcialmente. Se supone que murió hacia 1539.

El hijo de nuestro poeta bilingüe, Luis Vicente, hizo en 1562 en Lisboa la primera edición de las obras completas de su padre, clasificándolas en la forma siguiente:

OBRAS DE DEVOCION:

Visitação, Auto pastoril castellano, Auto dos Reis Magos, Auto da sibila Cassandra, Auto da Fe, Auto dos quatro Tempos, Auto da Mofina Mendes, Auto pastoril portuguez, Auto da Feira, Auto de Alma, Auto da Barca do Purgatorio, Auto da Barca da Gloria, Dialogo sobre a Resurreição, Auto da Cananea, Auto de S. Martinho.

COMEDIAS:

Comedia de Rubena, Comedia do viuvo, Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra.

TRAGICOMEDIAS:

Dom Duardos, Amadis de Gaula, Nao d'amores, Fragoa d'Amor, Exhortação da Guerra, Templo d'Apollo, Cortes de Jupiter, Serra da Estrella, Triumpho de Inverno, Romagem de Aggravados.

FARSAS:

Farça de Quem tem farelos. Farça chamada Auto da India. Farça chamada Auto da Fama. Farça do velho da Horta. Farça chamada Auto das Fadas. Farça do Juez Pereira. Farça do Juiz de Beira. Farça das Ciganas. Farça dos Almocreves. Farça do clerigo da Beira. Farça chamada Auto da Lusitania. Farça dos Fisicos.

VARIAS OBRAS:

Poesías, epístolas, romances . . .

No es posible analizar, en este breve estudio, todas las obras ya citadas. Nos parece mejor sacar unos cuantos ejemplos de cada género para nuestra investigación con el motivo de mostrar cómo es la producción teatral de Gil Vicente. Entre las obras de devoción, son notables el *Auto dos quatro Tempos* y la pieza intitulada *Auto da sibila Cassandra*, ambos escritos en castellano.

El primero pertenece al ciclo de Navidad. De trama sencilla, encontramos elementos cristianos y paganos. Alegóricos son los personajes que intervienen en personificación de las cuatro estaciones o Tiempos del año. En la primera escena encontramos, además del arcángel, el Serafín, y dos ángeles. Al principio, el arcángel está tratando de inducirles a ir al pesebre a adorar al Niño. Los dos ángeles consienten, y los encontramos, en la próxima escena, en el portal cantando un villancico. Luego las cuatro estaciones llegan por este orden: Invierno, Verano, Estío y Otoño. Todos recitan estrofas en las que hay cantares muy bellos.

*Mal haya quien los envuelve
los mis amores.
Mal haya quien los envuelve.*

.....

*En Sevilla quedan presos
por cordón de mis cabellos
los mis amores;
mal haya quien los envuelve.*

.....

*En la huerta nace la rosa;
quiéromo ir allá
para ver al rui señor
como cantaba.*

Júpiter llega, para invitar a los Tiempos a adorar al Niño Jesús, y la representación acaba con unos versos cantados por David, en el pesebre.

La segunda obra de devoción, el *Auto da sibila Cassandra*, también pertenece al ciclo de Navidad. Intervienen varios personajes del Antiguo Testamento y nos ofrecen un simple diálogo. La heroína es la sibila Cassandra, sobrina de Moisés y Abraham. Una de las cantigas más bellas de la pieza, que está dedicada a Cassandra, es la siguiente que muestra muy bien el empleo de la lengua castellana:

*Muy graciosa es la doncella!
Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella.*

Termina la obra con una tierna canción de cuna, cantada por los ángeles en el portal: "Ro, ro, ro, — nuestro Dios y Redentor...". La representación se carac-

teriza por su folklore, su gracia popular, su simbolismo y su sentimiento exquisito de la naturaleza, y contiene toda la delicadeza de los autos de Navidad de Gómez Manrique.

Dentro de la clasificación de las obras vicentinas del hijo, Luis Vicente, es digna de mención la *Comedia de Rubena*, como buen ejemplo de la categoría que él denomina *comedia*. La *Rubena* es de un plan extravagante, y tiene mucho interés por sus elementos mágicos. Está llena de asuntos folklóricos de auténtico sabor popular. Menéndez Pelayo, hablando de esta obra y otras de Gil Vicente, dice que con ellas "sería hacedero un inventario de oraciones supersticiosas, de ensalmos y conjuros, de prácticas misteriosas y vitandas, de todas las formas y manifestaciones de lo sobrenatural diabólico en la mitología del pueblo peninsular. Es claro que un espíritu tan culto, tan maligno y aun escéptico como el de Gil Vicente no había de participar de la credulidad del vulgo, pero se complace en las supersticiones como curioso y como artista, las recoge con pasión de coleccionador, las explota como un elemento poético—fantástico, y parece que su poderoso instinto le hace penetrar hasta el fondo de esas reliquias del paganismo ibérico, y sentir como hierven confusamente en el alma popular".

En el género de *tragicomedia* encontramos las mejores obras escritas en castellano por nuestro autor. Representativas de esta agrupación son la comedia *Amadís de Gaula* y la de *Dom Duardos*. Las dos muestran la influencia de los famosos libros caballerescos, en el drama. En la primera, Vicente realiza una acción escénica basada en los amores de Amadís con Oriana. Es una pieza cuyo argumento es sencillo: los celos de Ori-

na, la penitencia de Amadís y al fin el triunfo de la verdad. *Dom Duardos* trata de los amores entre Don Eduardo, el príncipe de Inglaterra, con la infanta Flérida, hija del emperador de Constantinopla. Vicente se inspira en otro libro de caballerías, el *Primaleón* o el *Libro segundo de Palmerín de Oliva*. Dignos de ser tomados en cuenta son los dos soliloquios del héroe, escritos en el molde de las famosas coplas de Jorge Manrique:

*¡Oh palacio consagrado,
pues que tienes en tu mano
tal tesoro
debieras de ser lavrado
de oro metal más ufano
que no oro.*

Y más tarde el protagonista, en el coro final, dice:

*En el mes era de Abril,
de Mayo antes un día,
cuando los lirios y rosas
muestran más su alegría
en la noche más serena
que el cielo hacer podía...*

En las dos tragicomedias citadas se encuentran toques de ironía y elementos de humorismo en el tratamiento de los temas medievales; todo con un espíritu crítico verdaderamente renacentista.

El último género en la clasificación de las obras de nuestro poeta bilingüe es el de las farsas, comedias breves, que según los críticos son las piezas de mayor originalidad y mérito. La mayoría están compuestas en portugués, y son notables por su sátira social y su abundancia y riqueza de tipos burlescos y graciosos. Una de las más

conocidas es la *Farsa de Inez Pereira* que tiene como argumento la situación invertida de la comedia popular de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*. Por el contrario, en la obra de Vicente, el marido es el domado. Animado y lleno de color es el diálogo de la pieza, que debiera ser muy divertida para el público de la época.

El arte dramático de Gil Vicente señala una etapa importante en la evolución del drama castellano. Es el primer precursor que no se atrevió a sembrar los gérmenes del teatro de Encina en un campo mucho más amplio que muy pronto va a marcar el nacimiento del gran teatro del Siglo de Oro. Dice Valbuena Prat de esta figura eminente: "En el momento en que quedaban vivas en España las tradiciones del medievo y triunfaba la alegría del renacentista, el gran ironista y poeta crea un mundo ligero, gracioso, lleno de ideas y de belleza, como los últimos grandes primitivos de la pintura italiana. Misterios de Edad Media y crítica erasmista; poesía popular, castellana y portuguesa, seleccionada e incorporada al teatro con máxima oportunidad; tipos llenos de vida de todas las clases sociales; maravillas de hadas y buenaventuras gitanescas; caballeros orgullosos, y *parvos* rústicos y socarrones; mitología seria y burlona; villancicos y romances; supersticiones y devoción, todo se agita vivo y luminoso en el mundo integral poético de Gil Vicente". (1)

(1) Valbuena Prat. *Literatura dramática española*. p. 51.

S E G U N D A P A R T E

EL TEATRO DEL SIGLO XVI EN LA NUEVA
ESPAÑA

CAPITULO I

LAS REPRESENTACIONES INDIGENAS ANTERIORES A LA CONQUISTA

Uno de los grandes obstáculos con los que hemos tropezado en las investigaciones de las piezas indígenas precortesianas es la escasez de datos. A pesar de esto, antes de entrar en el estudio del teatro misionero de la Nueva España, será necesario decir algo sobre el teatro anterior a la Conquista, por ser naturalmente el antecesor directo del teatro misionero del siglo XVI.

Encontramos los primeros datos de una tendencia dramática entre los indígenas, en varias crónicas todavía conservadas. Parece que toda función teatral de los indios, incluía danzas, máscaras, himnos, farsas y pantomimas. todos precursores de una comedia que nunca llegó a realizarse. Sabemos por los misioneros y los cronistas que la poesía, el canto, la música y la danza, frecuentemente combinados, ocupaban un lugar indispensable en las ceremonias de los templos y en los palacios

de los magnates. Fray Juan de Torquemada nos dice que "una de las cosas principales, que en esta Tierra había, eran los Cantos y Bailes, así para solemnizar las Fiestas de sus Demonios, que por Dioses honraban, con los quales pensaban, que les hacían gran servicio, como para regocijo, y solaz propio; y por esta causa, y por ser cosa de que hacían mucha cuenta, en cada Pueblo, y cada Señor, en su Casa tenía Capilla, con sus Cantores, componedores de Danças, y Cantares... El Día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la Plaza, adonde se habían de poner los Atabales". (1)

Según Rodolfo Usigli no es posible citar más que el *Himno a Tláloc* como muestra de la tendencia dramática teatral de los indígenas. El está de acuerdo con la teoría del señor Francisco Monterde que el himno tiene verdadero aspecto de diálogo. Los siguientes versos del *Himno a Tláloc* indican la posibilidad de un diálogo entre el dios y sus adoradores:

1. *El dios aparece en México;
tu bandera se despliega en todas
direcciones y nadie llora.*
2. *Yo, el dios, he vuelto otra vez;
he vuelto otra vez al lugar
que abunda en sacrificios de sangre;
allí cuando el día envejece,
yo soy visto como un dios.*
3. *Tu obra es la de un noble mágico;
tú te has hecho de verdad ser de nuestra carne;
tú te has hecho a tí mismo;
y ¿quién se atreve a provocarte?*

(1) Torquemada. *Monarquía indiana*. Capítulo XI; libro 14.

4. *Ciertamente, aquél que me provoca
no se encuentra bien conmigo;
mis padres tomaban por la cabeza
a los tigres y a las serpientes.*

Usigli añade que "puede suponerse, sin embargo, que si estas composiciones han llegado a la actualidad con pasaporte de himnos es porque en *el canto entonaban dos un verso y les respondían todos*, y porque tal vez, al suprimirse las grandes ceremonias nativas, siguieran siendo recitadas en forma de monólogos para su conservación a través de los tiempos". (1)

No hay duda de que los indígenas tenían un teatro en el cual representaron sus festejos, según afirma Hernán Cortés en su Tercera Carta de Relación al Emperador Carlos V al hablar del teatro en la plaza del mercado de Tlaxcala: "Como teníamos muy poca pólvora, habíamos puesto en plática, mas había de quince días, de hacer un trabuco; y aunque no había maestros que supiesen hacerle, unos carpinteros se profirieron de hacer uno pequeño, y aunque yo tuve pensamiento que no habíamos de salir con esta obra, consentí que lo siguiesen; y en aquellos días que teníamos, tan arrinconados los indios acabóse de hacer, y llevóse a la plaza del mercado para lo *asentar en uno como teatro que está en medio della, fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos*; el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los *representadores* dellos se ponían allí porque toda gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los *portales* pudiesen ver

(1) Usigli. *México en el teatro*. p. 17.

lo que se hacía, y traído allí, tardaron en lo asentar tres o cuatro días; y los indios nuestros amigos amenazaban con él a los de la ciudad, diciéndoles que con aquel ingenio les habíamos de matar a todos". (1)

Es de igual importancia, en prueba de la existencia de vestigios teatrales anteriores a la Conquista, la descripción de las fiestas en honor de Quetzalcoatl en Cholula, que el Padre Acosta nos dejó: "Había en el patio de este templo un pequeño teatro de 30 pies en cuadro curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la policia posible, cercándolo todo de arcos hechos de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adesios, los arromadizos tosiendo y los cojos cojeando decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas; unos venían como escarabajos y otros como sapos y otros como lagartijas, etc.; y encontrándose allí referían sus oficios, volviendo cada uno por sí, tocaban algunas flautillas de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosos; fingían así mismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en aquellas formas; los cuales subiendo en una arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les disparaban con cerbatanas, donde había en defensa de los unos y ofensa

(1) *Cartas de Relación de la Conquista de América*. pp. 375-376.

de los otros graciosos dichos con que entretenían a los circunstantes, lo cual concluído hacían un baile con todos estos personajes y se concluía la fiesta y esto acostumbraban hacer en las más principales fiestas". (1)

Estas descripciones de Cortés y del Padre Acosta nos afirman que en Tlaxcala y en Cholula había un verdadero teatro y con representantes. Es lástima que no tengamos más datos para dar una interpretación más amplia del teatro primitivo de la Nueva España. Sin embargo, los primeros misioneros, viendo a los indios tan inclinados al canto y a la poesía, comenzaron inmediatamente la instrucción religiosa de las masas, por medio de las representaciones teatrales.

(1) Clavigero. *Historia Antigua de México*. Tomo II, pp. 299-300.

CAPITULO II

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL TEATRO MISIONERO EN LA NUEVA ESPAÑA

Por el celo religioso tan ferviente de los conquistadores católicos, ellos no podían menos que continuar en la Nueva España las fiestas religiosas de su patria. La religión tenía gran importancia para el pueblo indígena. Hemos visto como fué la causa o motivo de todas las actividades individuales y colectivas, tales como los deportes, los juegos, la política y la guerra. Sustituyendo la violencia por el amor, los primeros misioneros trataron de imponer la nueva civilización. Inmediatamente los misioneros comenzaron a utilizar la inclinación de los indios a las representaciones teatrales. Se apoderaron de las fiestas populares o "mitotes", danzas, disfraces y máscaras, tan gustados por el pueblo indígena. Comenzaron los frailes a ampliar estas funciones con procesiones, desfiles de imágenes y breves repre-

sentaciones. Adaptaron los autos españoles compuestos por los poetas castellanos, y compusieron nuevas piezas, para la enseñanza espiritual de los indios. Ardua fué la tarea lingüística de los misioneros, por la gran diversidad de idiomas, pero la conversión al cristianismo de tantos millones en la Nueva España, por medio de instrucción religiosa con representaciones, muestra uno de los fenómenos más singulares en la historia del espíritu humano.

Rojas Garcidueñas expresa muy bien la ventaja de las representaciones como vehículo de evangelización, cuando dice: "Emplearon así el teatro en sus trabajos de evangelización, seguramente con muy buenos resultados, pues aquellas sencillas almas deben haber encontrado más fuerza emotiva, incomparablemente, en la representación del ángel expulsando del Paraíso Terrenal a Adán y Eva, o la precipitación entre las llamas infernales de los réprobos en el Juicio Final, que en todos los sermones que pudieran oír sobre el dogma del pecado original o las Postrimerías del hombre". (1)

Según el muy conocido bibliógrafo don Joaquín García Icazbalceta, en la Introducción a los Coloquios de González de Eslava, las primeras representaciones en la Nueva España se hicieron en 1538 en Tlaxcala. Para celebrar la fiesta de San Juan Bautista el día 24 de junio, se llevaron al cabo cuatro piezas de carácter religioso. El Padre Motolinía nos dice que los cuatro autos estuvieron compuestos en prosa y que los indios que los representaron los habían aprendido de memoria en

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. p. 42.

sólo dos días. Las piezas que hicieron los tlaxcaltecas fueron: *La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista*, *La Anunciación de Nuestra Señora*, *La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* y *la Natividad de San Juan Bautista*. En el último, fué sustituido por la circuncisión de San Juan, el bautismo de un niño indio de ocho años llamado Juan.

En el mismo año de 1538, continúa diciendo García Icazbalceta, se representó el día de la Encarnación en Tlaxcala, cerca de la puerta del Hospital de los Cofrades de la Encarnación, un auto que fué *La Caída de Nuestros Primeros Padres*. Fué representado tan bien por los indios en su propia lengua, que muchos de ellos lloraban y mostraban gran sentimiento. Fr. Toribio de Motolinía nos da estos datos preciosos sobre la obra: "Llegada la procesión, comenzóse luego el auto; tardóse en el gran rato, porque antes que Eva comiese y Adán consintiese, fué y vino Eva, de la serpiente a su marido y de su marido a la serpiente, tres o cuatro veces, siempre Adán resistiendo, y como indignado alanzaba de sí a Eva; ella rogándole y molestándole decía, que bien parecía el poco amor que le tenía, y que más le amaba ella a él que no él a ella, y echándole en su regazo tanto le importunó, que fué con ella al árbol vedado, y Eva en presencia de Adán comió y dióle a él también que comiese; y en comiendo luego conocieron el mal que habían hecho y aunque ellos se escondían cuanto podían, no pudieron hacer tanto que Dios no los viese, y vino con gran majestad acompañado de muchos ángeles; y después que hubo llamado a Adán, él se excusó con su mujer, y ella echó la culpa a la serpiente, maldiciéndolos Dios y dando a cada uno su penitencia. Trajeron los ángeles dos ves-

tiduras bien contrahechas, como de pieles de animales, y vistieron a Adán y a Eva. Lo que más fué de notar fué el verlos salir desterrados y llorando: llevaban a Adán tres ángeles y a Eva otros tres, e iban cantando en canto de órgano, *Circumdederunt me*. Esto fué tan bien representado, que nadie lo vió que no llorase muy recio: quedó un querubín guardando la puerta del paraíso con su espada en la mano. Luego allí estaba el mundo, otra tierra cierto bien diferente de la que dejaban, porque estaba llena de cardos y de espinas, y muchas culebras; también había conejos y liebres. Llegados allí los recién moradores del mundo, los ángeles mostraron a Adán como había de labrar y cultivar la tierra, y a Eva diéronle husos para hilar y hacer ropa para su marido e hijos, y consolando a los que quedaban muy desconsolados, se fueron cantando por derechas en canto de órgano un villancico". (1) Gracias a Motolinía que conservó en su memoria este villancico, nos queda hoy esta muestra que es la única y más antigua reliquia que conocemos del teatro colonial:

*Para qué comió
La primer casada,
Para qué comió
La fruta vedada.*

*La primer casada,
Ella y su marido
A Dios han traído
En pobre posada,
Por haber comido
La fruta vedada.*

(1) Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España*. pp. 95-96.

Este villancico, de sencillez pintoresca, dió fin al auto de *La Caída de Nuestros Primeros Padres*.

Al año siguiente, en 1539, los mismos indios de Tlaxcala celebraron el día de Corpus Christi las paces de 1538 hechas entre el Emperador Carlos V y Francisco I, rey de Francia. Se representaron cuatro piezas cuyos asuntos fueron *La Tentación de Cristo*, *La Predicación de San Francisco a las Aves*, *El Sacrificio de Abraham* y *La Conquista de Jerasulén*. Esta última, que se supone la del Padre Motolinía, fué la principal obra de la fiesta del 5 de junio. Debió de ser una representación muy emocionante, por el gran número de personas que participaron en ella. "Entró por la parte contraria el ejército de la Nueva España repartido en diez capitanías, cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra; éstos fueron muy de ver", dice Fr. Toribio de Motolinía. Además, "sabida la necesidad en que Jerasulén estaba, vínole gran socorro de la gente de Galilea, Judea, Samaria, Damasco y de toda la Siria, con mucha provisión y munición, con lo cual los de Jerasulén se alegraron mucho". (1) La batalla comenzó, y con la ayuda del Apóstol Santiago, Patrón de España, ganaron al fin los españoles y entraron triunfalmente en Jerasulén.

[*La Conquista de Jerasulén* en Tlaxcala no fué la única pieza en celebridad de las paces entre España y Francia.] Según las Actas del Ayuntamiento, los españoles de la Ciudad de México habían representado *La Conquista de Rodas* en igual ocasión. Dicen las Actas que "el 27 de marzo de 1539 se mandaron librar a Alonso de

(1) Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España*. p. 98.

Avila ciento cuatro pesos y medio de oro que demostró haber gastado en nueve varas de damasco y nueve de tafetán y paño, y una gorra de terciopelo y *naguas* y camisas y otras cosas que se le mandaron comprar para el palio y las fiestas, y en la madera y clavazón que se emplearon en los tablados". (1)

Hay otros datos que comprueban que había otras representaciones de asuntos sagrados en la capital de México en esta época. Entre 1535 y 1548, según Fr. Jerónimo Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana*, fué muy célebre el *Auto del Juicio Final*, compuesto en lengua mexicana por el famoso poligloto Fr. Andrés de Olmos, y se representó en la capilla de San José de Naturales, en presencia de un gran concūso de gente, incluyendo el primer virrey D. Antonio de Mendoza y el obispo D. Fr. Juan de Zumárraga.

Entre las piezas para instruir a los indios en la fe durante esta época, parece que hay una, hasta hoy desconocida, mencionada por don Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía del Siglo XVI*, que sigue aumentando las sospechas y dudas de los investigadores. Dice Icazbalceta que él había tomado el título de la obra de una copia fotolitográfica de una papeleta ológrafa del Sr. Francisco González de Vera, bibliófilo español. El título del libro en cuestión es el siguiente:

"Cancionero Spiritual: e q se cōtiene obras muy puechosas e edificates: en paticular unas coplas muy deuotas e loor de ñtro señor Iesu Christo y d la sacratissima virge María su madre: con una farsa intitulada el judi-

(1) Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. p. 9.

cio final: copuesto por el reueredo padre Las cassas indigno religioso dsta nueva España: y dedicado al illmo. y reuerendissimo señor do fray Iuan de Cumarraga pmero obispo meritissimo arcebispo d la gra cibdad de Tenuxtitlan, mexico d la nueva España. Año de 1546". Al final dice así: "Fue ipressa la presente obra por Jua pablos Lobardo primero impressor en esta isigne y leal ciudad de Mexico de la nueva España a 20 dias de deziebre, año de la encarnacion de nuestro señor Iesu Xpto. d mill e quiniotos e quareta e seis años". (1)

Hay varias cosas en el título y colofón citado, que aumentan las dudas de la existencia de tal obra, según Rojas Garcidueñas que comenta: "El llamar a don Fray Juan de Zumárraga *arzobispo de México*, en 1546, cuando la Bula del Palio no fué dada sino hasta julio de 1547 y llegó aquí en mayo de 48 no puede ser sino, como dice García Icazbalceta, *un anacronismo o una profecía*. Esto, unido al desusado estilo del colofón, así como también el hacer constar el título de primer impresor de Juan Pablos Lombardo, cuando no se encuentra cosa parecida en ninguna de las obras que de su imprenta salieron y a otros varios detalles igualmente significativos, hacen que la autenticidad de la obra, si es que realmente existe, no pueda aceptarse sino con grandes reservas". (2)

En Etna, Oaxaca, el día de Corpus de 1575, hubo una representación de la Sagrada Escritura compuesta por Fr. Alonso de la Anunciación, que terminó trágica-

(1) García Icazbalceta. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. pp. 19-20.

(2) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. pp. 48-49.

mente. Se había improvisado muy mal una galería para la función, y por el peso de los concurrentes sobre la estructura, se desplomó. El mismo Fr. Alonso perdió la vida, con otros ciento veinte más.

Entre las obras que se llevaron a la escena en lengua mexicana debemos mencionar el auto de la *Adoración de los Reyes Magos*, de autor anónimo, que D. Francisco del Paso y Troncoso tradujo del náhuatl al castellano el año de 1900. El franciscano Fr. Alonso Ponce menciona la pieza en conexión con las fiestas de la Epifanía del pueblo de Tlaxomulco, cerca de Guádalajara, celebradas hacia 1587. La pieza tiene trece personajes: el Niño Jesús, la Virgen María, San José, los Tres Reyes, su Mensajero, un Ángel, el rey Herodes, su Mayordomo y tres Sacerdotes Judíos. De estos los tres primeros no hablan en el auto. Del Paso y Troncoso nos dice: "Aunque la escritura del manuscrito donde se halla copiado el auto sea de 1760, y la fiesta de *Tlaxomulco* se hiciera con anterioridad de dos siglos, en 1587, la primera ejecución de la pieza en Nueva España es todavía muy anterior a esta última fecha". (1) El Padre Motolinía ratifica esto cuando comenta: "La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece fiesta propia suya; y muchas veces este día representan el auto del *Ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús*, y traen la estrella de muy lejos, porque para hacer cordeles y tirarla no han menester ir a buscar maestros, que todos estos Indios, chicos y grandes, saber torcer cordel". (2) No hay duda de que el manuscrito publicado por Del Pa-

(1) Del Paso y Troncoso. *Adoración de los Reyes*. p. 38.

(2) Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España*. p. 80.

so y Troncoso es uno de las primeras muestras del teatro religioso de la Nueva España.

Otra pieza de esta época es el *Auto de la Destrucción de Jerusalén*, también de autor anónimo. Don Francisco del Paso y Troncoso encontró primero el manuscrito, escrito en mexicano con letra de fines del siglo XVII, y más tarde descubrió una versión castellana que debe ser anterior. A pesar de proceder de una obra de origen medieval en lengua lemosina, fué tan popular en el teatro de la Nueva España, que nos parece preciso incluir aquí algunos comentarios sobre ella. Intervienen en el auto los personajes siguientes: Emperador Vespasiano, dos Pajes, un Senescal, un Judío, la Mujer Verónica, Pilatos, el Rey Arquelao, un Criado, Clemente, dos Dueñas y algunos Soldados. Encontramos el argumento en los primeros versos de la pieza:

*Devoto pueblo cristiano,
este misterio notad:
cómo el gran Vespasiano,
siendo Emperador Romano,
tuvo grave enfermedad,
que jamás salud halló
en los sus dioses vacíos
hasta que Dios lo sanó,
cuya muerte prometió
de vengarla en los judíos,
y salió con grande armada
y militar aparato,
y por él fué derribada
Jerusalén, y asolada
la Sinagoga y Pilato.*

Hay que advertir que este auto [no debe confundirse con] *La Conquista de Jerusalén* que hemos mencionado anteriormente.

Entre las numerosas representaciones que se llevaron al cabo en los Colegios de la Compañía de Jesús en México, la más importante indudablemente fué una tragedia de cinco actos, escrita en castellano, llamada *El Triunfo de los Santos*. Se representó en noviembre de 1578, con motivo de haberse recibido muchas reliquias que regaló el Papa Gregorio XIII a los jesuítas de la provincia de México. De autor anónimo, se supone que fué escrita por varios colaboradores. Aparecen en escena los personajes siguientes: San Silvestre, Constantino, Daciano, "adelantado", Cromacio, presidente; San Pedro, San Doroteo, San Juan y San Gorgonio; dos caballeros llamados Albino y Olimpio; un Nuncio y su secretario; dos alguaciles; la Iglesia; La Fe; la Esperanza; la Caridad; la Gentilidad; la Idolatría, y la Crueldad. El tantas veces citado Lic. Garcidueñas nos da el siguiente resumen de la pieza:

"En el prólogo, como era costumbre, se da cuenta del argumento de la obra. Los tres primeros actos versan sobre la persecución ordenada por Diocleciano y todavía en la primera escena del cuarto acto, Cromacio y Daciano informan al Emperador de como han ejecutado sus órdenes, pero confiesan no haber logrado la apostasía de ningún cristiano. En la siguiente escena dos caballeros cristianos se lamentan de que el Emperador Constantino no sea cristiano, pero confían en que cesará la persecución. Sale luego Constantino empuñando el lábaro y cuenta el prodigio obrado en la batalla de Maxencio, pidiendo que alguien le explique lo que tal señal significa, lo cual hacen los interrogados y el Emperador promete revocar los edictos de persecución. En el acto quinto, el Papa San Silvestre es conducido a presencia de

Constantino quien, convertido al cristianismo, ofrece reparar los estragos causados por las persecuciones. En la última escena quéjense la Gentilidad, la Idolatría y la Crueldad de su derrota y canta la Iglesia su triunfo con la Fe, la Esperanza y la Caridad. Finalmente, la Iglesia, la Fe y la Esperanza se dirigen al Pueblo Mexicano y la Caridad termina, diciendo la siguiente octava:

*Amor hizo que tanto padeciesen
Por su fe, por su Dios y por su gloria;
Amor les dió valor con que venciesen,
Amor les dió en la mano la victoria,
Amor también les hizo que viniesen
Y en México pusiesen su memoria:
Amor piden por paga, y yo lo pido,
Y perdón por las faltas que haya habido,*

terminándose la obra con un villancico cantado por el coro". (1) El auto debe considerarse como un auto histórico por su argumento, y a pesar de su título como hemos visto en los datos citados, no es una tragedia.

A fines del siglo XVI, el franciscano Gamboa hizo representar en la capilla de San José de México algunos actos mímicos sobre la Pasión que acompañaban sus sermones. Estos ejemplos, y los llamados *neixcuitilli*, compuestos por Fr. Juan de Torquemada, son los "cuadros plásticos" o las escenas inmóviles y mudas que han perdurado hasta hoy.

Es de suponerse que estas piezas del teatro misionero del siglo XVI son de estilo descuidado, de lenguaje tosco, y de una abundancia de errores de tiempo y de lugar. Sin embargo, hay que recordar que los misioneros

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. pp. 61-62.

escribieron las piezas con fines de evangelización y no con motivo artístico.

No hay duda de que el teatro misionero cumplió su misión. Robert Ricard nos dice, en su *Conquista Espiritual de México*: "Conviene hacer notar que el teatro creado por los misioneros para la edificación de los indios ha podido sobrevivir a mil tempestades. Todavía en los últimos años del siglo XIX mexicanos e indios en Texas, lo mismo que en Nuevo México, representaban autos de la adoración de los pastores. Cerca de 1900 los tarascos en Michoacán llevaban a la escena coloquios de tema religioso (Adán y Eva, nacimiento del Mesías), representados, ya en lengua indígena, ya en castellano. El Dr. León dió a la prensa el texto de una de estas piezas donde él cree ver la mano de los misioneros y que debió transmitirse de generación en generación. Y en diversos lugares de México, particularmente en Tzintzuntzan junto al lago de Pátzcuaro, se representaron hoy día durante la Semana Santa episodios de la Pasión. ¿Podría darse mejor prueba del valor pedagógico de este teatro?" (1)

(1) Ricard. *La Conquista Espiritual de México*. p. 372.

CAPITULO III

EL ESCENARIO Y LA REPRESENTACION ESCENICA DEL TEATRO MISIONERO EN LA NUEVA ESPAÑA

Como hemos visto, los indios tenían teatros al aire libre, antes de la Conquista. Los misioneros, al principio, celebraron sus dramas religiosos en los templos o en los atrios de las mismas iglesias. Más tarde, por la grandiosidad de la fiesta, por el elemento profano y por la muchedumbre que asistía a las funciones, van saliendo de ahí a los cadalsos o tablados, en las calles, las plazas, o en pleno campo, con un fondo natural de piedras y vegetación. El investigador Olavarría y Ferrari, al examinar el cómo y por quién se representaban los autos sacramentales, supone que su primer asilo fueron los templos y sus actores personas eclesiásticas. En prueba de su declaración, añade: "Así lo indica González Eslava, haciendo, en uno de sus coloquios, decir a la

Presunción 'que iba a la iglesia a ver a los monacillos que recitaban el *Esgrima*', título de ese coloquio". (1)

En cuanto al empleo de los famosos carros tan usados en España, hay testimonios que nos quedan en varias Actas de Cabildo y en una acotación de un coloquio de González de Eslava. El Cabildo el día 21 de abril de 1600 en una de sus Actas declaró que "...esta ciudad está en costumbre de hazer la fiesta del Santísimo Sacramento con mucha solemnidad y autoridad como tal fiesta requiere gastando en ella sus carros, farzas, danzas e ynvenciones muy galanas y muy buenas..." (2) Eslava dice en su coloquio que "Rendidos los vicios, les atan las manos las Virtudes, y así presos y quitada la presa, los llevan ante un carro triunfal, hecho en la misma forma y traza que está el cercado divino". (3) Sin embargo, tal uso de carros no parece ser de mucha importancia en la Nueva España durante el siglo XVI.

La llegada de un virrey, arzobispo, o personaje de alta jerarquía, la traslación de las reliquias de algún santo o las ceremonias de su beatificación, eran motivos para la representación de una comedia. Estas piezas formaban solamente una parte de la fiesta religiosa porque casi siempre había una procesión o desfile como parte de la celebración. González Peña nos dice que, "Los sacerdotes llevaban bajo palio al Santísimo Sacramento, y en lujosas andas, conducían los fieles a las imágenes. Por dondequiera se veían cruces y banderas, y las velas encendidas en millares de manos. El camino estaba re-

(1) Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. p. 13.

(2) *Ibid.*, p. 17.

(3) *Ibid.*

gado de flores; flores caían, en lluvia de pétalos, sobre los circunstantes; y de flores estaban henchidos y muy gentilmente compuestos los arcos triunfales que se alzaban aquí y allá. Había de trecho en trecho capillas con sus altares y retablos bien aderezados, donde se hacía descansar al Santísimo, en tanto que cantores y bailarines lo honraban con cánticos y danzas. Reanudaba la procesión su marcha, y el propio día —si alcanzaba tiempo— o en alguno de los siguientes en que volvía a sacársele, representábanse en tablados o *cadalsos* escenas mudas, verdaderas pantomimas en que se reproducían episodios sacros, o autos en mexicano que tenían por asunto algún episodio devoto”. (1)

Los actores eran gente de iglesia, monaguillos e indios. No había actrices, encomendándose esos papeles a muchachos disfrazados.

Los misioneros tomaban las mayores precauciones para impedir desorden o escándalo durante el desarrollo de las obras. En el auto de la *Destrucción de Jerusalén*, ya discutido en el capítulo anterior, hay una escena en que las madres judías devoran por hambre a sus propios hijos. El episodio no aparece en la versión mexicana. Robert Ricard comenta: “Peligroso, a la verdad, hubiera sido ponerlo en escena ante espectadores, entre quienes los sacrificios humanos y la antropofagia ritual eran demasiado recientes”. (2) Al principio las mujeres estaban excluidas de la asistencia a las funciones. No encontramos datos respecto a la abolición de esta costumbre, hasta fines del siglo XVI. Las Actas de Cabildo del día

(1) González Peña. *Historia de la literatura mexicana*. p. 82.

(2) Ricard. *La Conquista Espiritual de México*. p. 367.

19 de agosto de 1594 dicen "que se hagan los tablados para la ciudad y *damas*, para ver la comedia de la compañía, atento que es fiesta de ciudad...", y al año siguiente de 1595, se encuentra dos actas, la del 5 y la del 11 de agosto, en que se ordena hacer los tablados ante el Cabildo de manera que "haya lugar para *damas*", para asistir a la comedia el día de San Roque, es decir, el 16 del mismo mes. En 1597, se ordenó al carpintero Juan de Saucedo "hazer todos los tablados para la fiesta del Corpus y tablado de virrey y audiencia y *damas*...".(1)

Como vimos en la escenificación de España, el Infierno era de tanta importancia para el auditorio como en México. Debemos estar muy agradecidos al Padre Motolinía, por algunos datos que nos dejó sobre este asunto en sus crónicas. Al hablar del auto llamado *La Tentación de Cristo* que fué representado en Tlaxcala en 1539, dice así: "Fué de ver la consulta que los demonios tuvieron para ver de tentar a Cristo, y quién sería el tentador; ya que se determinó que fuese Lucifer, iba muy contrahecho ermitaño; sino que dos cosas no pudo encubrir, que fueron los cuernos y las uñas que de cada dedo, así de las manos como de los pies, le salían unas uñas de hueso tan largas como medio palmo"; más tarde escribe, "El santo comenzó su sermón diciendo: que mirasen cómo aquel bravo animal obedecía la palabra de Dios, y que ellos que tenían razón, y muy grande obligación de guardar los mandamientos de Dios... y estando diciendo esto salió uno fingiendo que venía beodo, cantando muy al propio que los Indios cantaban cuan-

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*.
/ pp. 100-101.

do se embeodaban; y como no quisiese de dejar de cantar y estorbase el sermón, amonestándole que callase, si no que se iría al infierno, y él perseverase en su cantar. llamó San Francisco a los demonios de un fiero y espantoso infierno que cerca a él estaba, y vinieron muy feos, y con mucho estruendo asieron del beodo y daban con él en el infierno. Tornaba luego el santo a proceder en el sermón, y salían unas hechiceras muy bien contrahechas, que con bebedizos en esta tierra muy fácilmente hacen malparir a las preñadas, y como también estorbasen la predicación y no cesasen, venían también los demonios y poníanlas en el infierno. De esta manera fueron representados y reprendidos algunos vicios en este auto. El infierno tenía una puerta falsa por donde salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios; lo cual ponía mucha grima y espanto aún a los que sabían que nadie se quemaba".(1)

Algunos datos valiosos del mismo Motolinía, testigo ocular de las primeras manifestaciones dramáticas en la Nueva España, nos permiten reconstruir la descripción del escenario de la pieza tlaxcalteca llamada *La Caída de Nuestros Primeros Padres* de que se supone Motolinía fué director y acaso autor. Es cierto que el escenario debe de haber sido muy singular, como veremos, porque nada faltaba a la fauna y flora del Paraíso, y el texto era verdaderamente fiel a la versión bíblica.

(1) Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España*. pp. 105-107.

Motolinía nos ha guardado su recuerdo, en el siguiente trozo famoso: "Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves, desde buho y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muy muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación; yo conté en un solo árbol catorce papagayos entre pequeños y grandes. Había también aves contrahechas de oro y pluma, que era cosa muy de mirar. Los conejos y liebres eran tantos, que todo estaba lleno de ellos, y otros muchos animalejos que yo nunca hasta allí los había visto. Estaban dos *ocelotles* atados, que son bravísimos, que ni son bien gato ni bien onza; y una vez descuidóse Eva y fué a dar en él uno de ellos, y él de bien criado desvióse; esto era antes del pecado, que si fuera después, tan en hora buena ella no se hubiera llegado. Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos muchachos; estos andaban domésticos y jugaban y burlaban con ellos Adán y Eva. Había cuatro ríos o fuentes que salían del paraíso, con sus rótulos que decían Phiron, Gheon, Tigris, Euphrates; y el árbol de la vida en medio del paraíso, y cerca de él el árbol de la ciencia del bien y del mal, con muchas y muy hermosas frutas contrahechas de oro y pluma.

"Estaban en el redondo del paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fresca montaña; y todas las particularidades que en Abril y Mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural es-

tos Indios tienen gracia singular, pues aves no faltaban ni chicas ni grandes, en especial de los papagayos grandes, que son tan grandes como gallos de España, de estos había muchos, y dos gallos y una gallina de las monteses, que cierto son las más hermosas aves que yo he visto en parte ninguna; tendría un gallo de aquellos tanta carne como dos pavos de Castilla. A estos gallos les sale del papo una guedeja de cerdas más ásperas que cerdas de caballo, y de algunos gallos viejos son más largos que un palmo; de estas hacen hisopos y duran mucho.

"Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos. En uno de los contrahechos estaba un muchacho vestido como león, y estaba desgarrando y comiendo un venado que tenía muerto; el venado era verdadero y estaba en un risco que se hacía entre unas peñas, y fué cosa muy notada". (1)

¿Qué decoraciones serían aquéllas? Fácil es adivinarlo. La imaginación teatral de los naturales era, sin duda, fantástica.

Además de las citas mencionadas en el capítulo anterior, sobre el asunto de pagos, hay la siguiente que nos muestra cómo a los actores se les pagaba de acuerdo con la importancia o el éxito alcanzado en su papel. En una fiesta de Corpus celebrada el día 17 de junio de 1588, el Cabildo al día siguiente acordó un premio para uno de los representantes, en la siguiente declaración: "Este día aviéndose tratado en la ciudad la solemnidad de la fiesta Del Santísimo Sacramento que ayer se hizo y la rrepresentación que delante del Santísimo Sacramento se

(1) Motolinía. *Historia de los indios de la Nueva España*, pp. 94-95.

rrepresentó, y que por tan buena y costosa de muchos y muy buenos adrezos (sic) que en ella obo fué poca la cantidad que se les dió, de cuya cabsa faltó para dar premio a un mancebo que rrepresentó una figura de ángel, ques hijo de Alonso García y llámase Alonso García, el cual trauajó tanto así en cantar con los cantores como en la rrepresentación, que sin él fuera de ningún efecto todo lo demás, y por ques justo que aviendo trabajado tanto sea gratificado de su trabajo, acordó la Ciudad que por su trauajo se le den cinquenta pesos de oro común en rreales y se le de libranza para que se le pague de los propios desta ciudad". (1)

Debemos mencionar, antes de concluir este capítulo, que a fines del siglo XVI existía ya en México una "Casa de la comedia". Era un edificio, propiedad de Francisco de León, acondicionado para teatro a imitación de los corrales de España. Por algunos documentos fechados a 24 de mayo de 1797, sabemos que la casa de comedias estaba en la Calle del Arco, junto al Hospital de Jesús que fué fundado por Hernán Cortés. "Las representaciones se hacían por las tardes", escribe Luis González Obregón en su libro *México Viejo*, "pero cuando la función se prolongaba después de la oración de la noche, se iluminaba el teatro y el patio del hospital. Los lunes y jueves se daban funciones gratis, a las que asistían toda clase de personas, y a estas funciones *de balde*, se les llamaba *guanajas*; nombre que provenía de que, a los lugares de la ciudad —los barrios— en que se representaban comedias, así se les designaba". (2)

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. pp. 94-95.

(2) González Obregón, *México Viejo*, p. 337.

CAPITULO IV

JUAN PEREZ RAMIREZ, EL PRIMER COME- DIOGRAFO MEXICANO

El presbítero Juan Pérez Ramírez está considerado como el primer autor teatral del Nuevo Mundo. Hijo de conquistador, hablaba la lengua nahua y conocía el latín. Nació hacia 1545 según los datos publicados por Francisco A. de Icaza en sus *Orígenes del teatro en México*. Son muy escasas las fuentes de información sobre nuestro autor. Sin embargo, según el mismo Icaza, el Cabildo Eclesiástico y el Ayuntamiento de México el día 18 de mayo de 1565 establecieron un premio para la mejor pieza sacramental, declarando que cada año regalarían "una joya de oro o plata, de valor hasta de treinta escudos a la mejor representación o letra que se hiciere para representarse el día de Corpus". Debía de haber una superabundancia de candidatos para el premio porque González de Eslava en uno de sus coloquios hace

decir a uno de sus personajes, Doña Murmuración, a otro interlocutor, Remoquete, que "hay más poetas que estiércol", y el gracioso le aconseja, "busca otro oficio: más te valdrá hacer adobes en un día que cuantos sonetos hicieres en un año". Comenta González Peña, "Exageración tal vez la había en cuanto a la descomunal copia de versificadores. Pero, reduciéndola a sus proporciones mínimas, todo hace creer que en la Nueva España, y en la segunda mitad del siglo, habíase llegado a cierto auge poético". (1)

Sabemos que el presbítero Juan Pérez Ramírez recibía cincuenta pesos de minas, cada año, por hacer la lista de las representaciones sagradas, y según una de las listas intitulada *Información sobre las comedias que se representaron en la Catedral de México en la consagración y toma del palio del Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras*, publicada por don Esteban de Portillo, Provisor de la Catedral, y fechada el día 16 de diciembre de 1574, "el racionero Juan Pérez Ramírez, clérigo de treinta y un años de edad, era el autor de la primera de las comedias representadas y que el asunto de ella trataba Del Desposorio espiritual que contrae el prelado con su Iglesia".

En una carta escrita por el Arzobispo Pedro Moya de Contreras al Rey don Felipe II, fechada el 24 de marzo de 1575, un año después de la representación de la pieza mencionada, dice: "Joan Pérez Ramírez, natural de México, de treynta años, hijo de conquistador, lengua mexicana; a oydo canones entiende bien latín, y es

(1) González Peña. *Historia de la literatura mexicana* p. 62.

hombre de buena habilidad y buen poeta en romance, vive bien y honestamente”.

Esta pieza que fué una de las comedias que interpretadas con motivo de la imposición del palio arzobispal al Arzobispo Pedro Moya de Contreras, es el *Desposorio Espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*. Copias manuscritas de esta obra, de carácter alegórico y pastoril, existen actualmente en Madrid y en México. La comedia ha sido publicada tres veces, primero en el año de 1909 por don José María Vigil en su inconclusa y *Reseña histórica de la literatura mexicana*, y por segunda vez, en 1915 por don Francisco A. de Icaza, en el Tomo II, cuaderno VI del Boletín de la Real Academia Española, en Madrid. Fué publicada también, en años recientes, por José Rojas Garcidueñas que incluyó la pieza en su libro intitulado *Autos y Coloquios del Siglo XVI*, que apareció en México en 1939.

Los principales interlocutores son los pastores, Pedro y la Iglesia Mexicana. Salen también los pastores: Prudente, Justillo, Robusto y Modesto, que simbolizan las cuatro virtudes cardinales. Las tres virtudes teológicas: las pastoras, la Fe, la Esperanza y la Caridad, que intervienen con su compañera, la Gracia. Además hay algunos cantores, el Amor Divino y un bobo; éste último, típico del teatro clásico español.

Comienza la comedia con la salida de la Iglesia Mexicana, la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Gracia. Todas cantan la belleza de la Iglesia y del Pastor Pedro. El coro interviene de cuando en cuando, con unos trozos en latín, en loor de esa ocasión. Después de la salida de las pastoras con la Iglesia Mexicana, hay un intermedio

en que llegan las cuatro virtudes, con figura de pastores, y el Pastor Pedro. Todos cantan las virtudes de la Iglesia y de su esposo enamorado. El sacerdote, simbolizado por el Amor Divino, no tarda mucho a llegar, y anuncia:

*Yo soy el Amor constante,
Desta Iglesia militante
Provisor, Vicario y Cura,
Soy el que llevar procura
Las almas a la triunfante;
Por lo cual soy enviado
A hacer el desposorio
Que en el cielo fué ordenado,
Y por Felipe tratado
Con licencia de Gregorio.*

Otra vez los pastores cantan las virtudes de Pedro, y luego comienza la ceremonia del casamiento:

AMOR DIVINO (canta):

*Menga casa y se desposa
Con Pedro que está presente
Y él la toma por su esposa,
Y ambos quieren juntamente;
Digan si hay inconveniente,
So pena de excomuni6n.*

CANTORES:

*Que Dios en uno los tenga,
Pues que para en uno son.*

AMOR DIVINO:

*Si en aqueste casamiento
Que se quiere celebrar
Hay alg6n impedimento,
Vénganlo aquí a declarar:
Si no se pueden casar
Díganlo sin dilaci6n.*

CANTORES:

*Que Dios en uno los tenga.
Pues que para en uno son.*

AMOR DIVINO:

Ego vos in matrimonium coniungo.

CANTORES:

Et quos Deus coniungit, homo non separet.

Después de la celebración de nupcias, Justillo anuncia:

*Pues ya desposado hemos
Al pastor que deseamos,
Todos con placer le demos
Del apéro que tenemos,
Pues él nos ama y le amamos.*

Luego los pastores comienzan a obsequiar a Pedro con algunos regalos que simbolizan varias virtudes. La Caridad ofrece una "cadena de amor muy fuerte —que nadie si no la muerte los pueda ya despartar". La Fe les obsequia "ricos zarcillos pulidos— porque yo que soy la Fe siempre entro por los oídos", y también les presenta "anillos preciados" que son "prendas de aquel afición con que el esposo sagrado en la Cruz por vos ha dado alma, cuerpo y corazón". La Esperanza les regala una "guirnalda muy bella —porque se acuerden en vella de las espinas de aquella que pusieron a Dios". Los regalos de Justillo son un "cayado donde murió nuestra vida" y un "calzado— porque cuando os lo calcéis primero los pies limpéis de los afectos humanos". Prudente les obsequia un "zurrón de piel —porque os acordéis de Aquél que por vos dió sangre y cuero". Regola

la Gracia "aquestos cordeles con que fueron amarradas aquellas manos preciadas". Robusto presenta un "eslabón de fino acero— con que saquéis fuego de amor verdadero del hombre duro y severo" y también una "honda bien torcida— para que, como David, al enemigo en la lid le quitéis luego la vida". Modesto les obsequia "un cinto rico chapado— porque ceñido apretado, no os empezca torpe amor", y también un "rabel sonoro— como David tocaréis, con que al demonio alcancéis del corazón pernicioso". Y por último llega el Bobo, para regalarles "miel y manteca por Aquél que lo malo reprobando, el bien escogió, gustando en la cruz, amarga hiel".

Más tarde, la pastora toca su rabel, mientras todos se alegran, y termina la comedia con una danza.

El estilo de la pieza es suelto, fácil y gracioso, y su versificación es flúida. Su composición es directa y sin exceso de artificios en la lengua poética de su tiempo. Sin embargo, "el drama no suelta aún sus andaderas", comenta Alfonso Reyes, "y queda medio embarrado en el papel. Verdad es que estamos ante una obra de circunstancias, destinadas a la recitación de salón". (1) Del presbítero Juan Pérez Ramírez conocemos solamente esta pieza, pero es de mayor importancia por considerarse como la primera producción teatral de ingenio criollo del Nuevo Mundo.

Entre las comedias hechas para la celebración de la imposición del palio al Excmo. Sr. Arzobispo Moya de Contreras en 1574, se encuentra un coloquio intitulado *De la consagración del señor don Pedro Moya de Con-*

(1) Reyes. *Letras de la Nueva España*. p. 67.

treras, Arzobispo de México que pertenece a Fernán González de Eslava del que vamos a tratar en el capítulo próximo. Debemos decir aquí, sin embargo, que éste, según Alfonso Reyes, "no revela simpatía alguna para Ramírez —su menor en ocho años— y ni parece considerarse un amigo, aunque sin dūda se encontraron en ensayos y fiestas, y juntos se vieron mezclados en la lucha de virrey y arzobispo". (1)

Al mismo tiempo se representó, como parte de los festejos de la ocasión mencionada, un entremés que parece ser el principio de unas protestas fuertes de las autoridades, porque el autor se atrevió a satirizar a los alcabaleros. Hay detalles tan interesantes en una carta del Virrey don Martín Enríquez de Almanza al Presidente del Consejo de Indias, fechada a 9 de diciembre de 1574, que los copiamos aquí:

"Muy Ilustre Señor:

"...Esta carta me dieron miércoles de mañana y el mismo día pasó otra cosa muy buena para la traza y orden que yo he llevado y llevo de que ningún género de ruido, haga este negocio de alcabalas. Y fué que continuando el arzobispo las farsas de su consagración, mandó hacer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al altar mayor, y en presencia de los obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapa y Jalisco y el Audiencia y todo lo principal del pueblo. Y entre otros entremeses representan un cogedor de alcabalas que va a casa de un pobre hombre a cobrallas, y tras estar tratando muchas cosas sobre qué cosa es alcabala, y haciéndose de cosa nueva y

(1) Reyes. *Letras de la Nueva España*. p. 67.

que no entendía que era, llegan a las manos sobre sacalle la prenda, y sale la mujer a ayudar al marido, y tres o cuatro mochachos de cinco o seis años, en camisa, descalzos, que salen de la cama llorando. Los gritos y la plática que sobresto hubo no se acaban tan presto. Todos los demás entremeses le perdonara, mas éste no me hizo buen estómago, aunque ninguno aprobara que no es farsa una consagración y tomar el palio...”

Parece que el entremés desagradó tanto al Virrey que inmediatamente hizo dictar la Real Audiencia de México, el día siguiente, el 10 de diciembre de 1574, un Auto que anunció al Arzobispo y al Cabildo Eclesiástico la noticia siguiente, que reproducimos aquí según la versión de Rojas Garcidueñas: (1)

“En la ciudad de México a diez dias del mes de diciembre de myll y quinientos y setenta y quatro años señores presidente e oydores del Audiencia rreal de la Nueva España dixeron que estando por ella proueido y encargado al muy reverendo Arçobispo que fue desta cibdad y Dean y cavildo de la Iglesia della, que antes y primero que se rrepresenten obras ni comedias ni otros actos en la dicha Iglesia dias de Corpus Cristi y Pasquas y otras se traigan y muestren a esta rreal Audiencia las tales obras para que vistas por ella o por vno de los oydores a quienes se cometiese, auiendo cosa superflua a yndiçente se quitase, por lo dello se podría de tratar, y no auiendo se les diese liçençia para que se rrepresentasen, y auiendose guardado lo susodicho, de pocos dias a esta parte se a tenido descuido en ello, porque sin hazer

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. pp. 81-82.

la dicha diligencia se an rrepresentado y fecho algunas obras en las quales a auido nota en cosas superfluas y que se podian escusar para rremedio de lo qual rrogaron y encargaron al Muy Reverendo Arçobispo que al presente es desta çiuudad y al dicho dean y cavildo, que en el hazer de las dichas rrepresentaciones prouan (sic) (provean) como se guarde y cumpla la dicha orden que de suso se haze mincion y no den lugar que antes que las dichas obras se vean y examinen por esta rreal Audiencia en la forma susodicha se rrepresenten publicamente en la dicha Iglesia porque asi conviene al seruicio de Dios Nuestro Señor y de su Majestad y asi lo proueyeron.— Pasó ante mi, Sancho López de Agurto".

Las prohibiciones de las autoridades siguieron, y apareció fijado en la puerta de la Catedral el 18 de diciembre, un pasquín "en desacato y grande ofensa de la Majestad del Rey Don Felipe", diciendo al Señor Virrey que si el entremés "no le hizo buen estómago" que él podría imaginarse como le gustaría el pasquín. Sucedió que el día 20 del mismo mes, fueron aprehendidos Juan de Victoria, que había representado con un coro de muchachos la comedia, González de Eslava que la había ordenado, y Francisco de Terrazas del que también se creía que fuese el probable autor del entremés. Después de comprobar su inocencia, aunque todos pasaron algunos días de encarcelamiento, fueron puestos en libertad. Pocos días después de sus dificultades con las autoridades, Fernán González de Eslava dirigió la siguiente carta al Ilmo. Sr. Arzobispo. El documento fué publicado por don Francisco A. de Icaza en 1925, y a pesar de su extensión, lo incluimos aquí porque está lleno de datos relacionados

con el encarcelamiento de nuestro autor y a los sucesos de la época.

“Ilustrísimo y Reverendísimo señor: Fernán González Deslava, clérigo de evangelio, digo: que a veinte días del mes de Diciembre del año pasado de mill y quinientos y setenta y cuatro, viniendo yo quieta y pacíficamente conforme al hábito de clérigo que traigo, y sin haber dado ocasión ni hecho ni dicho cosa por que mereciése castigo, el señor doctor Horozco, alcalde de corte por su Majestad en esta cibdad de México, fué a mi casa con alguaciles y otras gentes y me decerrajó el aposento donde duermo y un arca donde tomó todos los papeles y obras que tenía escritas; y este propio día fué el fiscal de Vuestra Ilustrísima Señoría a la dicha mi posada con dos alguaciles de corte enviados por el señor doctor Cárcamo, Oidor por Su Majestad y del señor doctor Horozco, y con sus porquerones y negros, y otras gentes, me prendieron con gran alboroto y escándalo, como si yo hubiera delinquido en crimen contra la Majestad Real del Rey nuestro señor o hecho delito por donde no debiera Vuestra Ilma. Señoría conocer de mi causa, siendo como es mi Prelado, y me llevaron por las calles y plazas desta cibdad enmedio de los dichos alguaciles de corte, quel uno se llama Anaya y el otro Xtóbal Martín, y preguntando yo al fiscal de Vuestra Reverendísima Señoría ¿por qué habían invocado el brazo seglar para prenderme siendo yo clérigo?, me respondió que los alguaciles por mandado de los señores de la Real Audiencia, y de la forma dicha me metieron en la cárcel Arzobispal en un aposento con dos hombres de guarda, cerrada la puerta del dicho aposento con un calnado por fuera. Y así estuve hasta el día siguiente que fué martes

día del bienaventurado Santo Tomás Apóstol, y como a las ocho vino Antequera, portero de la sala del crimen y otras personas con él y con los guardas que tenía y el fiscal, me llevaron por la calle y plaza que va de la cárcel Arzobispal a la Casa Real, y como era día de fiesta había mucha gente que viéndome llevar de tal suerte s'escandalizaron y espantaron y fueron movidos a grandísima compasión por estar satisfechos de mi inocencia, porque los más de los que vían me habían tratado y conversado diez y seis años ha que estó en esta tierra. Y así me metieron en la sala del crimen donde estaban los dichos señores doctor Cárcamo y doctor Horozco los cuales me mandaron entrar en el aposento donde suelen dar tormentos a los que cometen casos feos y atroces; y allí víde el burro de madera con que atormentan los malhechores de lo cual sabe Dios el angustia y tribulación que sentí y allí sólo llamaba a Dios que mostrase al juicio de los hombres cómo estaba yo libre en su divino juicio de lo que estos señores me imputaban. Y donde a poco entró el señor doctor Cárcamo y un hombre con él que no le conozco más de que traía papel y tinta, y díjome el señor doctor si sabía como me podía tomar mi confesión: yo le respondí que puesto me traían ante su merced, cierto era que podía: hizome hacer la señal de la cruz y tomóme juramento cargo del cual prometí decir verdad; luego entró el señor doctor Horozco y preguntando cómo me llamaba y de qué tierra era, me mostraron una obra que yo había compuesto para el día que dieron el palio a Vuestra Reverendísima Señoría, la cual obra tenía yo aprobada y examinada por Fray Domingo de Salazar de la Orden del Señor Sancto Domingo, el cual está señalado por los señores inquisidores para el tal efeto, y

con la obra por ser de santa y loable doctrina se alegró y dió loores a Dios oda la cibdad y movió a grandísima devoción a todos —como lo probaré a su tiempo con todos los letrados de todas las órdenes que la vieron representar—. Y con muchos frailes y clérigos y seglares, y como cosa santa y buena vinieron otro día jueves después que se representó la dicha obra, y cuatro frailes de la orden de San Francisco, a rogar que por amor de Dios se fuese a hacer a su monasterio, donde estaban el comisario y provinciales y guardianes de su orden congregados a capítulo, para que gozasen de obra tan espiritual y provechosa y así se hizo, y las monjas de la Concepción de Nuestra Señora y Reina Celi con gran instancia rogaron se les representase: Prosiguiendo como arriba decía, los dichos señores me hicieron muchas preguntas como se verá por la confesión que ante sus mercedes hice y finalmente me preguntaron si había yo puesto o mandado poner un libelo a la puerta de la Santa Iglesia desta cibdad contra el muy excelente señor don Martín Henríquez visorrey por Su Majestad en esta Nueva España; yo respondí que no era de mi profesión hacer maldad tan inorme ni caso tan abominable y feo, porque yo en todas mis obras había hecho loas a Su Excelencia, y que se llamase a Juan García, boticario, persona a quien yo había dado dos loas para que las representase a Su Excelencia en esta obra y desto y de otras muchas loas daré información. Mandáronme los señores hacer cuatro párrafos en el papel donde escribía mi confesión, yo los hice y al fin firmé lo que había dicho, y mandando quedar los guardas me mandaron traer a la cárcel Arzobispal con grande abatimiento y afrenta del hábito clerical que llevara vestido y muy en deshonra y menosprecio de las sagradas órdenes que

tengo y en gran vituperio y denuedo mío: porque como yo estaba para ordenarme de misa a las primeras órdenes que Vuestra Señoría Ilustrísima había de hacer, no siento modo ni manera con que pueda soldar la infamia que desta prisión se me ha seguido. Yo, señor, estuve preso diez y siete días sin darme causa de mi prisión ni hacerme cargo ni olvidado de las gentes, que no se atrevían mis amigos a venir a visitarme y consolarme por decir que estaba el señor visorrey y los demás señores indignados: yo solo me consolaba con saber y entender quel juez divino había de volver por mí, porque siendo como es suma verdad e yo la sustentaba y defendía en mi negocio, no me daba pena el dicho de las gentes que unos me hacían atormentado —y así se dijo públicamente que me habían dado tormento— otros que me había de azotar, otros hechar en galeras, otros desterrado a España y otros quemados; de todo lo qual daré bastante información. Al cabo de los diez y siete días, que fué miércoles víspera de los bienaventurados Reyes, fué Dios servido de mostrar la estrella de su verdad a estos señores por la cual guiados mandaron que me soltasen y tuviese mi casa por cárcel, y así lo dijo Segura, Secretario del Abdiencia Real, al fiscal de Vuestra Reverendísima. Yo tuve la carcelería que me fué dada por los señores oidores hasta el sábado siguiente, que fueron ocho de Enero, y di petición pidiendo me diesen la cibdad por cárcel, y así se me concedió y en este estado está mi prisión... Hernán González Deslava (rubricado)".

Tales son los datos del encarcelamiento que sufrió, por su participación en las obras llevadas a efecto en México en 1574, el más famoso autor de coloquios del siglo XVI, de quien vamos a tratar en el próximo capítulo.

CAPITULO V

FERNAN GONZALEZ DE ESLAVA Y SUS COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES

El principal escritor de autos en español del siglo XVI en la Nueva España cuyo nombre se conserva, es Fernán González de Eslava. Nació hacia 1535 en España, tal vez en Sevilla o en sus cercanías, según García Icazbalceta, y llegó a México a los veinte y cuatro años de edad. Algunos dicen que llegó a la Nueva España en 1567; sin embargo, en un documento escrito por el autor mismo en 1575, declara que tenía diez y seis años en México, por eso, deducimos que llegó de España en 1558 ó 1559. Se había ordenado sacerdote en España, y siendo muy joven se compenetró fácilmente con el ambiente mexicano. Se supone que entre 1567 y 1660 escribió sus diez y seis piezas de carácter religioso que fueron impresas póstumamente. Después de la muerte de nuestro autor, su amigo el agustino Fray Fernando Bello de Bustamante recogió y sacó a luz sus *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. La obra

fué impresa en la Ciudad de México por López Dávalos, en 1610. El ilustre sabio don Joaquín García Icazbalceta, reimprimió la obra en 1877. Los coloquios son diez y seis, todos en un acto y en verso, menos dos coloquios que aparecen en verso y prosa: el coloquio intitulado *A la consagración del Doctor Don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor desta Nueva España, y Arzobispo desta Santa Iglesia Mexicana* de siete jornadas y el *Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales*, que está dividido en dos actos.

Vamos a examinar estas piezas teatrales del mayor dramaturgo criollo, porque de ningún otro autor del siglo XVI tenemos una producción tan abundante. Pueden considerarse como sacramentales los coloquios siguientes:

1) El cuarto, que se intitula *De los Cuatro Doctores de la Iglesia*. Es una pieza escrita para la celebración de Corpus Christi, de argumento sencillo. No va precedida de una loa. Los dos pastores, Cuestión y Capilla, son los primeros interlocutores. Capilla le pregunta, en la primera escena:

*Cuestión, yo haré una apuesta
Por perder,
Que no alcanzan a saber,
Aunque por sabio te tienen,
Qué es la causa porque vienen
Hoy a hacer esta fiesta.*

Llegan los cuatro doctores de la Iglesia: San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y San Ambrosio, y siguen las preguntas de los dos pastores sobre la Eucaristía y los Misterios. La pieza acaba con estos consejos de San Agustín a los dos pastores:

*Y cesen nuestras cuestiones
Y la historia,
Y tened siempre memoria
De guardar la ley de Dios
Y podréis ambos a dos
Conseguir la eterna gloria.*

2) El coloquio quinto se llama *De los Siete Fuertes que el Virrey D. Martín Enríquez mandó hacer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la Ciudad de México a las minas de Zacatecas, para evitar los daños que los Chichimecos hacían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban*. Se cree que se representó entre 1570 y 1580. Tiene una loa dirigida al Virrey. Los interlocutores por orden de aparición son: el Estado de Gracia, el Ser Humano, el Mundo, el Demonio, la Carne, la Voluntad y el Socorro Divino. Además de tener todas las características de la pieza sacramental, está inspirado en un suceso de la Colonia. García Icazbalceta dice que "los chichimecos, hacían gran daño en los españoles que iban a las minas de Zacatecas, y esto obligó al virrey D. Martín Enríquez a construir, en los lugares más peligrosos, varios fuertes con guarnición de tropas que defendían la tierra y daban escolta a los caminantes". (1) Como dice Eslava, "simbolizó el Autor en este Coloquio al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aplicando los siete fuertes a los siete Sacramentos, que para que los hombres que caminan deste mundo a las minas del Cielo se acojan a ellos, donde estarán seguros de los enemigos del alma". (2)

(1) González de Eslava. *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. p. 299.

(2) *Ibid.*, p. 61.

3) El sexto, intitulado *Que se hizo para la Fiesta del Santísimo Sacramento en la Ciudad de México, en la entrada del Conde de la Coruña, cuando vino por Virrey de esta Nueva España*, puede considerarse como sacramental. Es un hecho que el Conde de la Coruña llegó el 4 de octubre de 1580; por eso, se supone que de entonces data la composición del coloquio. En la pieza dialogan el Don de Fortaleza, la Fe, el Entendimiento, el Concierto, un Doctor y un Simple. En la loa dirigida al Virrey, el Dios Marte canta las virtudes del Conde:

*Por la experiencia tan larga
De vuestro ser y valor,
Nuestro gran Rey y Señor
Estos reinos os encarga,
Por ser el cargo mejor.*

Después de los consejos de los otros interlocutores, Concierto concluye la pieza con:

*Anima que Dios te tiene
Pues llega tu Emperador;
Clama, clama con amor:
¡Bendito sea el que viene
En el nombre del Señor!*

4) El octavo es *Del Testamento Nuevo que hizo Cristo nuestro Bien*, y solamente por la breve loa al Santísimo Sacramento puede llamarse sacramental este coloquio. El tema de la pieza es el siguiente:

*Trata la obra presente,
Gran Príncipe y gran Perlado,
Del Testamento cerrado
Que hizo el Omnipotente
Con siete sellos cerrado;*

*Y de la Caja Real
De las riquezas divinas
Que raca Dios de sus minas,
Y da paga celestial
A las almas que son dignas.*

5) El noveno se intitula *De la Alhóndiga Divina*, y parece destinado expresamente para la festividad del Corpus Christi. Los personajes son: un Labrador Entendido, el Don de Fe, los Cinco Sentidos, la Verdad y la Justicia. El autor presenta en este coloquio a los Cinco Sentidos, para demostrar la supremacía de la Fe, declarando que ninguno de ellos, excepto el Oído, conociera la presencia verdadera de Dios. En la pieza se encuentra un *Entremés entre dos Rufianes*, que el uno había dado al otro un bofetón, y el que le había recibido venía a buscar al otro para vengarse. Es una breve pieza profana que debiera ser muy popular entre el público. Su estructura es muy sencilla. Tiene solamente dos interlocutores: el rufián y el agresor que se ha fingido ahorcado. Buen conocedor del ser humano y sus flaquezas, Eslava ha logrado revestir la situación de gracia espontánea. Encontramos buena prueba del lenguaje y ambiente, en la siguiente amenaza:

*Repartiera como pan
Al hijo de la bellaca,
Los brazos de Cuyoacán,
Y las piernas en Huazaca
Y la panza en Michuacán.*

6) Del coloquio décimo, *De la Esgrima Espiritual*, Eslava indica "que iba a la iglesia a ver a los monacillos que recitaban el *Esgrima*". Los personajes son: la Presunción, la Ignorancia, la Cautela, el Ocio y el Maestro

de la Esgrima, que es el Temor de Dios. La Memoria, el Entendimiento, la Voluntad y el Deseo son los cuatro discípulos. Al final de la pieza, hay una canción que expresa concretamente el asunto principal:

*Y pues Cristo te ha mostrado,
Esgrime tú como diestro
Que el que tuvo tal maestro
Sabrá matar al pecado:
Si eres diestro esgrimidor,
Al demonio en esta fiesta
Le darás toque y respuesta.*

7) El coloquio undécimo es *Del Arrendamiento que hizo el Padre de las Compañas a los labradores de la Viña*, en el que dialogan el Padre, la Aleve, el Rigor, la Cautela, el Llorente, y tres mensajeros: la Discreción, el Divino Saber y el Heredero. El tema es sencillo: el Padre de las Compañas fué enviado a pedir el tributo a los labradores de una viña que les había alquilado. La alusión al Santísimo Sacramento: "Sí, de aqueste Sacramento, Viña de la Trinidad plantó el divino sustento", hace que consideremos este coloquio como sacramental.

8) A pesar del suceso histórico, el duodécimo que se intitula *De la Batalla Naval que el Serenísimo Príncipe Don Juan de Austria tuvo con el Turco*, puede llamarse sacramental, como lo indican los versos:

*En la ciudad Mexicana
Mira como hacen fiesta
A Dios vivo en carne humana:
Mira en la Custodia puesta
La Majestad Soberana.*

Podemos suponer que fué compuesto este coloquio hacia 1571, si tomamos en cuenta que la batalla de Le-

panto ocurrió el 7 de octubre de aquel año. La Muerte, la Vida, un Simple, un Soldado de la casa de la Fama, un Angel y un Soldado Difunto son los interlocutores. Al final de la pieza, el Angel atribuye a la divinidad el triunfo de los cristianos en la famosa batalla, pues dice: "vencieron por ser Cristo de su parte". Y añade:

*Que el Pontífice Romano
Ha sido como Moysén,
Que orando a Dios soberano
Salió con victoria y bien
El ejército cristiano.*

9) El décimotercero se llama *Coloquio Espiritual de la Pobreza y Riqueza que contienden sobre cuál sea la mejor*. Dialogan en esta pieza: la Pobreza, y la Riqueza, un Simple, el Amor Propio (paje de la Riqueza), el Don de Gracia y el pastor Sincero. *La Riqueza* lleva debajo de sus vestiduras un justillo pintado de demonios, y *la Pobreza* lleva debajo de su pobre vestido remendado otro justillo blanco, lleno de estrellas, con un crucifijo pintado en el pecho. Las dos se enfrentan en la plaza y ponen de manifiesto cada una de ellas las virtudes que poseen, y al fin el Conocimiento las juzga así:

*La Pobreza aquí se siente,
Porque ha de triunfar hoy ella.
La corona de consuelo
Lleve de inmortal memoria,
Y esta palma de victoria,
Y así triunfe acá en el suelo
Hasta que triunfe en gloria.*

Puede clasificarse el primer coloquio. *El Obraje Divino*, como una pieza moral, porque no es precisamente en loor del Misterio de la Eucaristía. Está escrito en quin-

tillas y precedido de una loa. No hay mención de ninguna fecha de su composición. El argumento está resumido en la loa que precede al coloquio. La *Nueva España* dice al Virrey:

*Espejo donde se muestra
la verdad que lo acompaña,
Señor, yo soy Nueva España,
que mi alma en verse vuestra
en mar de gloria se baña.*

Y más tarde, añade:

*Lo que a recitar se viene
A todos será consuelo:
Trátase con santo celo
De los Obrajes que tiene
Nuestro Dios en tierra y cielo.*

Además de la Nueva España, los interlocutores son: la Penitencia, un Letrado, el Hombre Mundano, el Favor Divino, el Descuido, el Engaño, la Malicia y la Iglesia Militante.

Cinco de los coloquios pueden clasificarse como obras de circunstancias o históricas:

1) El segundo coloquio, en el que no hay loa, está escrito en quintillas. Llamado *Hecho a la Jornada que hizo a la China el General Miguel López de Legazpi*, cuando se volvió la primera vez de allá a esta Nueva España, el título afirma que fué compuesto para celebrar el regreso del General Miguel López de Legazpi de las Filipinas. Los historiadores están de acuerdo de que el general murió realmente en las Filipinas, en 1572, y nunca volvió a la Nueva España. El título del coloquio puede tener otra interpretación, según García Icazbalce-

ta: "La expresión *cuando se volvió la primera vez de allá*, debe entenderse en el sentido de *cuando volvió de allá por primera vez una expedición*". Entonces implicaría que escribió González de Eslava este coloquio a fines de 1566, cuando el agustino Fray Andrés de Urdañeta llegó a la Nueva España para llevar las noticias del éxito de la expedición hecha por López de Legazpi a las Filipinas. Otra vez trata del triunfo de las armas por la fe en Nuestro Señor. La Paz, al dirigirse al Soldado y al vizcaíno Marinero, dice:

*Teniendo en El confianza,
Los contrarios venceremos;
Con buena vida y templanza
Hacia la gloria marchemos
Al paso de la ordenanza.*

2) El tercer coloquio ya citado es el que dedicó *A la consagración del Doctor Don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor desta Nueva España, y Arzobispo desta Santa Iglesia Mexicana. Trata del Desposorio que entre ella y él contrajeron ese día*. Es análogo a la obra del Pbro. Pérez Ramírez, *Desposorio Espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, que hemos estudiado en el capítulo anterior. Recordamos la obra de Pérez Ramírez al escuchar la canción del Angel al final del coloquio:

*Pedro por el Trino y Uno
Y la Iglesia en una unión
Se juntan de corazón:
Digan si son para en uno.*

Está dividido en siete jornadas, en verso y prosa. Se dió a conocer por primera vez, según Eslava, el 8 de diciem-

bre de 1574, y más tarde se repitió la obra en los conventos de San Francisco y de Regina Coelli.

3) El séptimo, también de carácter circunstancial, va precedido por un entremés y una loa. Se intitula *De cuando Dios Nuestro Señor mandó al Profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción*. Por la loa dirigida al Virrey D. Martín Enríquez, nos enteramos del tema:

*Aquí se ha de recitar
Como a Jonás Dios envía
A Nínive a predicar,
Y como Dios la quería
Por sus culpas asolar.*

*Jonás huye a tierra agena
Guiado por su albedrío;
Más luego el Señor ordena
Que lo lancen del navío
Y lo trague una ballena.*

*Por estar tan estragadas
Las voluntades hoy día,
Damos las cosas sagradas
Cubiertas con alegría,
Como píldoras doradas.*

4) El décimocuarto es el *Coloquio de la Pestilencia que dió sobre los Naturales de México y de las diligencias y remedios que el Virey D. Martín Enríquez hizo*. Los interlocutores son la Pestilencia, el Furor, la Clemencia, un Simple (hijo de la Clemencia), la Salud, el Celo, el Remedio y el Saber. En la pieza, *la Pestilencia* entra y sale vestida de un justillo pintado de muertos, y siempre detrás de ella está su criado el *Furor*, con una cabeza en la mano. La epidemia a que se refiere el coloquio, es la del "matlazáhuatl" que amenazó borrar la población de la

Nueva España en el año de 1576. Dicen los autores que más de dos millones de indios murieron en la epidemia. Muy pocos españoles fueron atacados, y así lo dice *la Pestilencia* en la pieza:

*Tate, que yo y mi cuadrilla
No tenemos comisión
Contra gente de Castilla.*

Remedio proporciona la solución al decir:

*Dadle el Pan vivo que os nuestro
El que el Divino Maestro
Contra la peste de Adán
Nos dió por remedio nuestro.*

*Este, regimiento es
Con que vivirá en el suelo;
Coma del Pan de consuelo,
Porque lo coma después
Como se, come en el cielo.*

5) El décimoquinto, *En el Recebimiento del Excelentísimo Señor Don Luis de Velasco*, cuando vino por Virrey desta Nueva España la primera vez, también es de asunto histórico. Compuesto en 1590, intervienen en la pieza el Contento, el Tiempo, la Esperanza, San Miguel, San Gabriel y San Rafael. Todos cantan las virtudes del Virrey, y el autor da prueba del alto aprecio que D. Luis de Velasco mereció del rey y de la gente que le recibió con tanto entusiasmo.

Hay que considerar aparte el décimosexto coloquio, llamado *Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales*. Hemos dicho ya que está escrito en prosa y verso y que consta de dos jornadas. No es sacramental; carece de loa. En la primera jornada salen cantando las

tes Potencias del Alma, armadas como guardas del Bosque. En la segunda, entran el Príncipe Mundano, la Princesa Halagüeña, la Asechanza y el Espi3n, que vienen a dar cuenta de lo que han visto en el Cercado del Rey Divino. Es una brillante concepci3n aleg3rica que se cree fu3 compuesto en 1578.

Estos diez y seis coloquios son las 3nicas obras conservadas de Gonz3lez de Eslava, aunque hay referencias de la existencia de otras, no publicadas. Seg3n Rojas Garcidueñas, en las Actas de Cabildo de 1588, "Don Luis de Rivera, Tesorero de la Casa de Moneda y comisionado por el Cabildo para el arreglo de las fiestas, dijo que *3l y el doctor Balderrama avían concertado con Hern3n Gonz3lez, cl3rigo, una buena comedia en mill y doscientos pesos de oro com3n*". (1) De los diez y seis coloquios ya mencionados, ninguno de ellos corresponde a 1588 y por eso, parece imposible averiguar a qu3 coloquio se refiere el acta de Cabildo.

El estilo de Eslava es f3cil y gracioso, y su di3logo siempre es la sencillez misma. Su lenguaje es un conjunto de provincialismos mexicanos, modismos espa3oles y nahuatlismos. Por ejemplo, en el *Coloquio de los Cuatro Doctores de la Iglesia*, se encuentran palabras como: "testuzo" (cabeza), "pescudas" (preguntas), "piciete" (tabaco), "tlamama" (indio de carga), "arrepiso" (arrepentido) y "abelencia" (habilidad). Al hablar de nuestro autor, Julio Jim3nez Rueda dice, "Poeta sencillo y ameno, se nos presenta Hern3n Gonz3lez de Eslava en sus Coloquios no exentos de gracia picaresca y no siempre muy pulcra. Explica en alegor3as claras y per-

(1) Rojas Garcidueñas. *El teatro de Nueva Espa3a en el siglo XVI*. pp. 93-94.

fectamente comprensibles para su auditorio los misterios de la religión. No desdeña salpicar su diálogo de modismos andaluces o mexicanos, dando con ello una muestra muy interesante de la conversación familiar en el siglo XVI, ni tampoco referirse a sucesos históricos que nos dan a conocer curiosos episodios de la vida en la Nueva España por aquellos tiempos". (1)

Además del valor lingüístico, hay desde el punto de vista de la historia, una gran riqueza de alusiones a las costumbres, a los sucesos contemporáneos; datos muy importantes para entender el modo de sentir y pensar de los habitantes de la Nueva España. Luis G. Urbina, al escribir sobre la vida literaria del siglo XVI en México, comenta: "Los coloquios de González Eslava contenían asuntos, alusiones, descripciones, tipos o caracteres de la nueva sociedad, y anunciaban una modalidad indecisa todavía, más con rasgos nuevos, con vocablos regionales para nombrar vestimentas, plantas y personajes, con modismos recién adquiridos, y, sobre todo, con un afán de profusión ornamental que intrincaba los conceptismos y culteranismos y que producía la sensación de un matorral compacto por exceso de savia". (2)

"Sus diez y seis *Coloquios espirituales* abarcan temas diversos, siempre con intención religiosa y con giro alegórico, a menudo con imposibilidades escénicas, pero animados, en general, por un espíritu de cambio", dice Rodolfo Usigli. "El más original", en el concepto de Usigli, "y el menos defectuoso, es *El Obraje Divino*. En los demás, aunque el verso es fácil y, con frecuencia, galano, hay cierto olor de encargo, de dependencia no ya

(1) Jiménez Rueda. *Historia de la literatura mexicana*. pp. 63-64.

(2) Urbina. *La vida literaria de México*. p. 31.

de lo divino, sino de lo humano y poderoso. Esto porque no tiene el autor el genio necesario para hacer más de lo que se le pide. Tiene otra rebeldía igualmente estimable: se inclina a las figuras alegóricas que reprobaban con escándalo los críticos del renacentismo de la literatura española; utiliza al bobo o simple, *no más de para reír*, como dice él mismo. Se desliza a menudo en sus obras una crítica de las cosas contemporáneas que a veces alcanza altura de sátira". (1)

Es Fernán González de Eslava, un alto exponente del teatro novohispano, que floreció a fines del siglo XVI, y que a pesar de los defectos de sus *Coloquios*, constituye un monumento muy importante en la literatura mexicana del primer siglo de la civilización cristiana.

(1) Usigli. *El teatro en México*. pp. 27.

CONCLUSIONES

Después del estudio que hemos hecho de los orígenes del teatro español y de sus primeras manifestaciones en la Nueva España, podemos afirmar lo siguiente:

Tanto el teatro español como el de la Nueva España comenzó en la iglesia, sujetando a la ficción escénica los misterios de la religión. Era en la iglesia, y más tarde en los atrios y en las plazas, donde se llevaban al cabo las representaciones de las obras. Las abstracciones teológicas, las personificaciones morales, los vicios y las virtudes eran protagonistas comunes. Los asuntos de las piezas estaban inspirados generalmente en el Antiguo Testamento y en los Evangelios. Poco a poco, se entremezclaron en ellas elementos profanos, acontecimientos históricos y acciones heroicas. El motivo principal para la celebración de la fiesta de Corpus Christi, no fué el tema sino más bien el pretexto u ocasión para que las piezas se escribieran.

En la Nueva España no sólo fué este hecho, ya que también la llegada de un virrey o un personaje de alta jerarquía eclesiástica, eran motivo para las fiestas. En

España, muchas de estas piezas fueron escritas para escenificarlas en iglesias, conventos y casas particulares, y no llegaron a constituir un teatro del pueblo, hasta Lope de Rueda en el siglo posterior.

Recordamos que en España se habían definido las formas de su gran teatro, con la *Propaladia*, y mientras el teatro en la Península tomaba aspectos del Renacimiento a fines del siglo XVI, en cambio, el de la Nueva España todavía era una sombra medieval, principalmente por la limitación en el asunto religioso y por su brevedad. Las loas monologadas, los entremeses, las farsas, los coloquios, los villancicos y las églogas, persistieron, a pesar de la llegada del teatro criollo, ya que el teatro misionero se apoyaba en tales obras, para hacer más atractivos y comprensivos los misterios de la religión, en su enorme tarea de la evangelización de los indios del Nuevo Mundo. Los misioneros tradujeron las obras poéticas españolas a la lengua mexicana, más tarde, las compusieron en lenguaje híbrido, y por último, las llevaron a escena en el idioma original. Suprimieron todo aquello que fuera incomprensible para la mentalidad de los indígenas, haciéndolas claras y sencillas. Por todo esto, y por su carácter moral y docente, las obras criollas carecían de un gran valor literario.

Respecto a los actores, las obras sagradas que se llevaron a escena durante la Edad Media en España, por el clero, en el siglo XVI cayeron en manos de histriones o farsantes. En la Nueva España, además del clero, los indios tomaron parte importante en las funciones, llegando muchas veces a ser ellos los únicos intérpretes. Se supone que interpretaban los papeles de mujer, mucha-

chos o sacerdotes jóvenes, porque existieron en España, hasta fines del siglo XV, leyes que no permitieron la participación teatral de mujeres, en el interior del templo. Tales prohibiciones se extendieron a la Nueva España. Sin embargo, parece que en algunas ocasiones, como la del asunto del entremés representado al impuesto de alcabalas en México, había excepciones, como se indica en la carta del Virrey don Martín Enríquez, del año de 1574.

El teatro de carácter profano en España apareció posteriormente al religioso, y es curioso que, en la Nueva España, los elementos profanos y religiosos sean contemporáneos. El drama profano encontró oposición en España y en el Nuevo Mundo, entre las autoridades eclesiásticas. Alfonso X prohibió ciertos abusos en las representaciones de aquellos tiempos, y estuvieron bajo de la rigurosa supervisión de la iglesia. En la Nueva España, Fr. Juan de Zumárraga prohibió las obras profanas que formaban casi siempre parte de las celebraciones del Corpus. Después de la muerte del obispo en 1548, el gusto teatral fué estimulado y cultivado por las autoridades eclesiásticas y civiles, y no sólo las permitieron, sino que ofrecieron premios a la mejor pieza, como era también costumbre en España.

Es curioso que el teatro religioso, fruto espontáneo de su tiempo, en los dos países llegó a interesar y a conmover aun a la indocta plebe, como nunca lo hizo el drama de carácter profano. La popularidad que alcanzó el teatro religioso se debe, en gran parte, a la solemnidad de la iglesia católica, al lujo y a la pompa de las ceremonias, al atavío escénico y a la fantástica ostentación del arte histriónico.

Tales fueron los humildes principios del arte dramático en España y en México, en aquello que verdaderamente puede llamarse teatro que preparó el camino a los grandes maestros de la comedia.

A P E N D I C E

A D V E R T E N C I A

Encontramos el manuscrito intitulado, *Loa satírica en una comedia en la fiesta del Corpus hecha en Tlayacapa, 1682*, en el Archivo histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Primeramente perteneció al Lic. Faustino Galicia Chimalpopoca, y hoy en día forma parte de una colección intitulada *Documentos históricos*.

El manuscrito inédito, de autor anónimo, consta de cuatro folios, con letra bastante clara, de escasos enlaces y abreviaturas. Está escrito en idioma híbrido español y náhuatl, predominando este último. Por desconocer la lengua náhuatl, volvemos a agradecer su ayuda al maestro, Lic. Ignacio Dávila Garibi, quien hizo la transcripción de los caracteres en aquel idioma.

El lenguaje es rústico a veces, propio de un hombre de pueblo. Tiene faltas de ortografía, en ambos idiomas. Es evidente que el autor puso más atención al verso que al sentido de la obra, ya que podemos observar partes oscuras e ininteligibles. Su estilo parece forzado, por carecer de amplios conocimientos del español; pero, por el contrario, tenemos una buena muestra del castellano en la Nueva España a fines del siglo XVII.

Hemos querido ser fieles a la obra original, y únicamente en los casos indispensables, hemos modernizado la ortografía, para su mejor comprensión. Debemos advertir que se han subrayado las palabras que en el texto están en castellano.

LOA SATIRICA EN UNA COMEDIA EN LA
FIESTA DEL CORPUS HECHA EN TLAYACAPA

1682

*Cuán avergonzado vengo,
Con sobrada desvergüenza,
Sobre aqueste escenario
Donde amilanado estoy.
Ante vosotros pidiendo
Una muy poquita licencia,
Para decir dos palabras
Acerca de la Comedia,
Que en esta fiesta del Corpus
Es cierto representamos,
Y porque no os incomode
El que saquen friones, yo
Os he dado esta disculpa
A favor de nuestra fiesta,
Porque apenados estamos,
Que siempre esta gente de Castilla,
Señores, es digna de compasión.*

Acaso sabes tu papel
Que mañana empezará la fiesta.
¡Alistémonos, pues!
Yo, como pobre, me esmeraré
En hacer bien mi papel,
Porque con tantas arengas
De pronto no es posible hacerlo.
No es posible, aunque uno quiera,
Pero muchos españoles
Cuando quieren salga bien, comienzan
A prepararlo con siete u ocho meses,
Porque todos bien lo sepan,
Y ya bien que lo tal harán,
Pues en previsión se arriesgan;
Mas para y no pocas gracias
Que yo no bien lo hiciera,
Que la cosa se hace difícil
Con este tropel, con estos sustos
Por lo que tanto padecemos,
Que no por eso con piedad
Nos veáis nuestra fiesta,

Y no aquesta borrachera.
Ven acá, negro tizón,
Que tú sabes "cuaralea"
Si no has juntado
Los novillos de la hacienda,
Pues unos "balleros",
Muy filósofos de lenqua.
Muy expertos cazadores,
Se arrodillan en su templo,
Poniendo el "con pie" en la china.
Y el otro, "meca meca",
Como quien le tira a un conejo
Arrodíllanse en la Iglesia.
Estas sófisticas gentes,
Estos doctores de Atenas,
Que ninguna cosa nos cuentan,
Porque sólo con eso comienza,
Y la gente murmura,
Y no más voltea para todas partes
Con desordenada vista,
Mientras la comedia empieza,
Y ya que ha comenzado.

Como siempre os reís
Para ver si bien hablamos,
O si mal decimos la letra.
¡Hagan ustedes lo mismo!
Admiremos la ciencia
Que nos quieren imponer,
Con no muy cierto afecto,
Porque quien obra así,
"Simple" no lo tiene
Mas, que hablen, vaya,
Que son personas necias;
Murmuraciones emplearon,
Y no regalaron la lengua,
Porque todos son discretos.
Con toda su grandeza
Con piedad, nos admiten
Lo que hace nuestra flaqueza.
Que nunca se pierde en vano
Nuestro trabajo, pues ellos
Siempre nos dan disculpa.
Según conviene al que yerra.

Con mil gestos se pasean,
Acaso haciendo admiraciones,
Que marcan con las cejas.
Luego dicen por fuerza:
Más que por gana que tenga,
Vengo yo a esta moledera,
Porque si estuviera en verso,
Fuera de ver más que venga,
Toda la gente a sentarse
Por ver aquesto. Mi abuela
Puede sufrirlo, por cierto,
Que gasta muy linda flema,
Pues esto para nosotros
Es lo mismo que tinieblas.
"Chalantin" que vengan
Quienes a fuerza se ha llamado.
Así os lo estamos diciendo,
Venir a ver esto a ratos.
Hemos ido a convidaros
Para que vengáis ahora aquí
A burlarse del coloquio.

Por esto toda la gente
Quiere darnos culebra,
Y si no, miren ustedes,
Aquí ha llegado una vieja,
Acaso para divertirnos,
Como la bruja Medea.
¡Válgame qué arrugada está!
Como un esqueleto,
Por ventura no comerá,
También dice ella: friolera,
Procuran aprender bien.
Más, ¿qué es lo que quiere ella?
Vámonos, doncellitas;
Otra viene con la cabeza cubierta,
La mitad color de membrillo,
Y la otra mitad de guinea.
Quizá divierta;
Yo no respondo; es molienda
Esto que los indios hacen.
Para esto los de mi tierra
Que lo hacen con bizzarría.

Esto lo hacen de veras,
Aunque de mala gana, porque se enojan
Y con muchos empujones,
Vienen diciendo: quita allá,
Que no sois para comedia.
Estos indios lo saben,
Jamás hacen cosa buena,
Pues voto a Cribas, señores,
Que si lo hicieran ellos,
No nos murmurarían,
Porque apenas hace cuatro días,
Estos ensayos hacemos
Como lo oyes, cosa buena.
Quemando las cabezadas,
Yo me doy chimenea;
Cuando a despertarme vienen,
Con dolor de cabeza,
Me marchó por la noche
Para ir a estudiar a la Escuela,
Y el maestro me pregunta
Con su reverenda cara,

Y como que los sabios
Acuden a su nobleza.
Pero ahora, ya es supuesto
Que finjo; comencé por otra
Mi revuelto soliloquio.
Vuelvo a llamar otra vez,
Con muestras porque ya es tarde,
Y no quiera que entienda
Este auditorio ilustre,
Que tengo mucha soberbia.
Sino que ante su leal presencia,
Estoy muy tendido y humillado,
Porque perdone las faltas
Que haya tenido nuestra fiesta.
Amén.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ALAMAN, Lucas. *Historia de México*. (Colección de grandes autores mexicanos bajo la dirección de D. Carlos Pereyra). México, 1942.
- ALEGRIA, Paula. *La educación en México antes y después de la Conquista*. Editorial "Cultura", México, 1936.
- ALONSO, Amado. "Biografía de Fernán González de Esclava". *Revista de Filología hispánica*, Buenos Aires, julio-septiembre, 1940, pp. 213-322.
- ARROM, Juan J. "Sainetes y sainetistas coloniales". *Memoria del Cuarto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en la Universidad de la Habana*. Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, Cuba, 1949, pp. 255-267.
- BARJA, César. *Libros y autores clásicos*. G. E. Stechert & Co., New York, 1941.
- BATY, Gaston y CHAVANCE, Rene. *El arte teatral*. (Traducción de Juan José Arreola). Breviarios del Fondo de Cultura Económica, No. 45, México, 1951.
- BRAMON, Francisco. *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*. (Edición Agustín Yáñez). Imprenta Universitaria, México, 1945.

- CAMPOS, Rubén M. *El folklore literario de México*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1929.
- Cartas de relación de la conquista de América*. (Colección Atenea, Nos. 20 y 21). Editorial Nueva España, México.
- CHAMBERS, E. K. *The Mediaeval Stage*, Vol. II. Oxford University Press, London, 1903.
- CLARKE, H. Butler. *Spanish Literature. An Elementary Reader*. Macmillan, New York, 1893.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia antigua de México*, (Colección de escritores mexicanos, Nos. 7, 8, 9, 10). Editorial Porrúa, México, 1945.
- COESTER Alfred. *The Literary History of Spanish America*. Macmillan, New York, 1941.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham. *The Spanish Pastoral Drama*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1915.
Spanish Drama before Lope de Vega. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1915.
- CUEVAS, P. Mariano. *Historia de la iglesia en México*. Editorial "Revista Católica", El Paso, Texas, 1928.
- DIAZ DE CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Prólogo de Carlos Pereyra. 2ª Edición. Tomos I y II. Espasa-Calpe, Madrid, 1942.
- DIAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de. *Historia del teatro español: comediantes-escriitores-curiosidades escénicas*. Montaner y Simón, Editores. Barcelona. 1924.
- FARIAS, Javier. *Historia del teatro*. Editorial Atlántida, Buenos Aires. 1944.
- FEDERICO, Adolfo, (conde de Schack). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. (Traducción de Eduardo de Mier). Colección de escritores castellanos. Tomo I. Madrid, 1885.

- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro. *Orígenes del teatro español*. Editorial Kier, Buenos Aires, 1946.
- FITZMAURICE-KELLY, James. *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900*. (Traducción de Adolfo Bonilla y San Martín). "La España Moderna", Madrid, 1921.
Lecciones de literatura española. (Traducción de D. Mendoza). Editorial Victoriano Suárez, Madrid, 1910.
- FORD, J. D. M. *Main Currents of Spanish Literature*. Henry Holt & Co., New York, 1919.
- FREEDLEY, George y REEVES John. *A History of the Theatre*. Crown Publishers, New York, 1941.
- GAEHDE, Cristián. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Editorial Labor, Barcelona, 1926.
- GARCIA ICAZBALCETA, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. Librería de Andrade y Morales, México, 1886.
- GARIBAY, Angel Ma. "Poesía indígena precortesiana". *Abside VI-2*, abril-junio, México, 1942, pp. 119-141.
- GONZALEZ DE ESLAVA, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. 2ª Edición. Introducción de Joaquín García Icazbalceta. Antigua Librería, México, 1877.
- GONZALEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. 3ª Edición. Editorial Porrúa, México, 1945.
- GONZALEZ OBREGON, Luis. *México Viejo*. Editorial Patria, México, 1943.
- GONZALEZ RUIZ, Nicolás. *Piezas maestras del teatro teológico español*. Tomo I y II. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946.
- HENRIQUEZ-UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. (Traducción de Joaquín Diez-Cañedo). Biblioteca Americana, No. 9, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- HESPELT, E. Herman. *An Anthology of Spanish American Literature*. F. S. Crofts & Co., New York, 1947.

- JIMENEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. 2a. Edición. Ediciones Botas, México, 1946.
- MEJIA DE FERNANDEZ, Abigail. *Historia de la literatura castellana*. 2a. Edición. Casa Editorial Araluce, Barcelona, 1933.
- MENDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Humanismo mexicano del siglo XVI*. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 63, México, 1946.
 "Piezas teatrales en la Nueva España del XVI". *Abside*, v. 6, no. 2, México, 1942, pp. 218-224.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Biblioteca EMECE, No. 44, Buenos Aires, 1946.
Orígenes de la novela. Tomo III. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), Bailly-Bailliere e hijos, editores, Madrid, 1905.
México, Leyendas y costumbres. Trajes y danzas. Prólogo por el Lic. Nemesio García Naranjo. Selección y comentarios por Luis Álvarez y Álvarez de la Cadena. Editorial Layae. México, 1945.
- MONTERDE, Francisco. *Bibliografía del teatro en México*. México, 1934.
Cultura mexicana: aspectos literarios. Editora Intercontinental, México, 1946.
- MONTOLIU, Manuel de. *Manual de historia de la literatura castellana*. Editorial Cervantes, Barcelona, 1947.
- MOTOLINIA, Fr. Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Editorial Salvador Chávez Hayhoe, México, 1941.
- NORTHUP, George T. *An Introduction to Spanish Literature*. The University of Chicago Press, 1925.
- O'GORMAN, Edmundo. "Dos documentos de nuestra historia literaria (siglo XVI)... Hernán González de Eslava". *Boletín del Archivo General de la Nación*, T. XI, México, 1940, pp. 591-616.
- OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo I, "La Europa", México, 1895.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Adoración de los Reyes*. (Auto en lengua mexicana). Tip. de Salvador Landi, Florencia, 1900.

- Dstrucción de Jerusalén.* (Auto en lengua mexicana). Tip. de Salvador Landi, Florencia, 1907.
- RANGEL, Nicolás. *Historia del toreo en México.* Imprenta Manuel León Sánchez, México, 1924.
- RENNERT, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega.* Hispanic Society of America, New York, 1909.
- REY, Agapito. *Cultura y costumbres del siglo XVI en la península ibérica y en la Nueva España.* Ediciones Mensaje, México, 1944.
- REYES, Alfonso. *Capítulos de literatura española.* Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
Letras de la Nueva España. Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México.* (Traducción de Angel María Garibay). Editorial JUS, México, 1947.
- RIVA PALACIO, Vicente D. *México a través de los siglos.* Ballester y Cía., México, 1867.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea.* (Biblioteca de Autores Españoles). Rivadeneira. Madrid, Tomo III. pp. 1-73.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José J. *Autos y coloquios del siglo XVI.* Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 4, México, 1939.
El teatro de Nueva España en el siglo XVI. Imprenta de Luis Alvarez. México, 1935.
- SOBEL, Bernard. *The Theatre Handbook and Digest of Plays.* Crown Publishers, New York, 1940.
- TORQUEMADA, Fr. Juan de. *Monarquía indiana.* (En Madrid en la oficina y acosta de Nicolás Rodríguez Franco. Año de 1723).
- URBINA, Luis G. *La vida literaria de México.* (Edición y prólogo de Antonio Castro Leal). Editorial Porrúa, México, 1946.
- USIGLI, Rodolfo. *México en el teatro.* Imprenta Mundial, México, 1932.

VALBUENA PRAT, Angel. *Historia de la literatura española*. 2ª Edición. Tomo I, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1946.

Literatura dramática española. Editorial Labor, Barcelona, 1950.

VOSSLER, Karl. *Algunos caracteres de la cultura española*. Colección Austral, No. 270, Buenos Aires, 1943.

INDICE

	<u>Pág.</u>
ADVERTENCIA.	5

P R I M E R A P A R T E

EL TEATRO ESPAÑOL DESDE EL *AUTO DE LOS REYES MAGOS* HASTA LAS OBRAS DE GIL VICENTE

CAPITULO I	9
Las primeras manifestaciones del teatro en lengua castellana en España.	
CAPITULO II	17
El escenario y la representación escénica del teatro primitivo en España.	

	<u>Pág.</u>
CAPITULO III	25
El teatro de Gómez Manrique (1412-1490?).	
CAPITULO IV	31
Juan del Encina (1469-1529), el "padre de la comedia española".	
CAPITULO V	41
La religiosidad ferviente del teatro de Lucas Fernández (1474?-1542).	
CAPITULO VI	47
<i>La Celestina como obra dramática, entre la Frontera de la Edad Media y el Renacimiento.</i>	
CAPITULO VII.	55
El teatro de Bartolomé de Torres Naharro (—1530?), el "fundador de la comedia de intriga".	
CAPITULO VIII	63
El teatro vicentino.	

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO DEL SIGLO XVI EN LA NUEVA
ESPAÑA

CAPITULO I.	73
Las representaciones indígenas anteriores a la Conquista.	
CAPITULO II.	79
Las primeras manifestaciones del teatro misio- nero en la Nueva España.	
CAPITULO III	91
El escenario y la representación escénica del tea- tro misionero en la Nueva España.	

	<u>Pág.</u>
CAPITULO IV.	99
<i>Juna Pérez Ramírez, el primer comediógrafo mexicano.</i>	
CAPITULO V.	113
<i>Fernán González Eslava y sus Coloquios espirituales y sacramentales.</i>	
CONCLUSIONES.	127
APENDICE.	131
<i>Transcripción de Loa satírica en una comedia en la fiesta del Corpus, hecha en Tlayacapa, 1682.</i>	
BIBLIOGRAFIA GENERAL.	143
INDICE.	151

Este libro se terminó de imprimir el 30 de octubre de 1951, en los Talleres Linotipográficos. "Talleres Cooperativa Modelo", S. C. L. Comonfort 44. México, D. F.