

204



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



LA REPRESENTACION  
TEATRAL PROFANA  
EN NUEVA ESPAÑA

TESIS PROFESIONAL  
QUE PRESENTA

JENA NASHALLY ANDRADE JACOBO

PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA  
Y TEATRO



ASESOR DE TESIS  
MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS  
COORDINACION DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

CD. UNIVERSITARIA

1998



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

260327



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

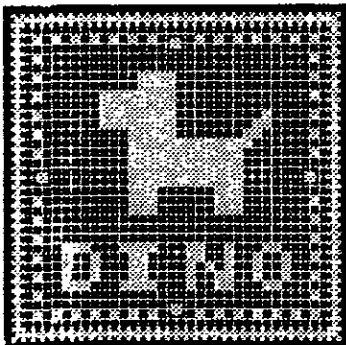
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*In Memoriam*

**DAVID JACOBO PATIÑO  
TERESA MÉNDEZ DE JACOBO**



## *Agradecimientos*

Primeramente, quiero agradecer a Martha Toriz toda la atención, tiempo y paciencia que me brindó durante la elaboración de esta tesis.

De igual modo, deseo expresar mi agradecimiento a:

\* Héctor Manuel Jacobo Méndez, porque sin él no hubiera podido obtener una Licenciatura.

\* la familia Jacobo García: Jesús, Enriqueta, José, Karina, Luz y a la señora Isabel Pérez, por su ayuda y apoyo.

\* las familias Jacobo Barceló y Jacobo Trejo, porque estuvieron conmigo en momentos difíciles.

\* la estudiantina Real de la Luz, Maricruz Santibañez, Susana Flores y a todas las personas que de un modo u otro intervinieron en la realización de este trabajo.

\* el jurado conformado por: Lic. Sara Ríos Everardo, Profra. Marcela Zorrilla Velázquez, Lic. Martha Julia Toriz Proenza, Mtra. Aimée Wagner y Meza y al Mtro. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, por la atención recibida.

A mi esposo Miguel Angel Martínez Juárez quiero darle las gracias por estar conmigo siempre, por la paciencia que me brindó y por apoyarme, ayudarme y entenderme.

TESTIS PROFESIONAL

LA REPRESENTACION  
TEATRAL PROFANA EN  
NUESTRA ESPAÑA

PRESENTADA POR  
JENA NASH Y ANDRÉS JACOBO

ASESOR DE TESTIS  
MARTHA JUJUA TORRES PRONZA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



EN CUADRO UNIVERSITARIA

\*\*\*\*\*

AÑO MCMLXXII

INDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE.	
TEATRO ESPAÑOL. SIGLOS XVI AL XVIII .....	7
Antecedentes.....	8
Teatro cortesano.....	9
Carros vagones.....	10
Corrales.....	11
Autor de comedias.....	17
Compañías y actores.....	22
a) Compañías de Título.....	24
b) Compañías de la legua.....	27
Datos generales de las compañías y de los actores.....	29
Partes que conforman la representación.....	30
Elementos teatrales en la representación.....	32
a) Escenografía.....	32
b) Vestuario.....	37
c) Bailes y danzas.....	42
d) Música.....	45
Horarios y frecuencia de las representaciones.....	46
Público.....	47
Datos generales de las representaciones.....	48
SEGUNDA PARTE	
TEATRO PROFANO EN NUEVA ESPAÑA.....	52
Tipos de teatro en Nueva España.....	53
Lugares de representación.....	55
a) Teatro Hospital Real de los Naturales.....	62
b) Coliseo Viejo.....	69

c) Coliseo Nuevo.....	71
d) Otros teatros.....	76
Autor de comedias.....	78
a) Fernán González de Eslava.....	81
b) Juan Ruiz de Alarcón.....	83
c) Eusebio Vela.....	84
d) Sor Juana Inés de la Cruz.....	85
e) Otros autores.....	88
Actores y compañías.....	90
Elementos teatrales en una representación.....	101
a) Escenografía.....	101
b) Vestuario.....	108
c) Bailarines, danzas y bailes.....	112
d) Música.....	116
Piezas teatrales menores.....	119
Reglamentos.....	125
Horarios y fechas de representaciones.....	129
Público.....	131
Datos varios sobre el teatro colonial.....	134
a) Premios.....	134
b) Alborotos y desordenes.....	134
c) Actividades económicas.....	135
d) Entradas.....	137
 CONCLUSIONES.....	 139
BIBLIOGRAFÍA.....	146
GLOSARIO.....	150

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo recrear el proceso de realización de una puesta en escena y, al mismo tiempo, observar si el teatro profano (entendiendo este término como sinónimo de no religioso) de la Nueva España fue copia fiel de las representaciones españolas, debido a la gran influencia europea que existió durante la Colonia.

Diversos autores han escrito sobre el tema que me ocupa, entre los cuales puedo mencionar a Hildburg Schilling, Armando de María y Campos, José Rojas Garcidueñas o a María Sten, por nombrar sólo a algunos; muchos han centrado su interés en el análisis literario de las obras escritas por dramaturgos como Fernán González de Eslava, lo cual proporciona una enriquecedora información sobre la historia del teatro en nuestro país

Sin embargo, no todos estudian con profundidad el aspecto de la elaboración “práctica” (por decir de algún modo) de una puesta en escena, sus dificultades, sus lugares de realización, elementos utilizados, etc; ésta es precisamente la aportación que pretendo brindar: dar a conocer de una manera más profunda el proceso, la construcción de una representación, pero sin llevar a cabo el análisis de la literatura dramática colonial. Por otra parte, también he querido abarcar un aspecto más amplio en cuanto a la bibliografía en algunos temas, por ejemplo, en el referente a los lugares de representación como se verá en su momento.

La recopilación y organización de todos estos datos tuvieron un proceso lento debido a algunas dificultades. Primeramente, el tema posee carácter efímero y en consecuencia, todos sabemos que es difícil aprehenderlo. No obstante, encontré que es posible hacer una reconstrucción aproximada de la manera en que se realizaba el teatro colonial.

Otra dificultad presentada fue la diversidad de datos proporcionados por varios autores sobre un mismo tema, por ejemplo: la construcción de edificios teatrales, pues algunos autores señalan diversas fechas de construcción dificultando así el saber cuáles fueron cronológicamente los primeros edificios teatrales.

Por otro lado, las representaciones escénicas realizadas en la época prehispánica, sufrieron cambios a raíz de la llegada de la cultura europea, que las llevó a una evolución;



comenzó un teatro evangelizador con un objetivo: catequizar; y, una vez concluido se inició el desarrollo de lo que conocemos como “puesta en escena” colonial.

Por este motivo, cada apartado de la segunda parte inicia con antecedentes misioneros, para observar de manera somera los cambios que condujeron a la conformación del teatro colonial profano.

La tesis quedó conformada en dos partes: en la primera se analizará la puesta en escena española, esto con el fin de, inicialmente, tener un marco de referencia para el tema que me ocupa, pues el teatro profano deriva de su antecedente inmediato, el cual es el teatro hecho en la metrópoli.

En segundo lugar, me ha interesado observar las particularidades de este teatro para poder hacer una comparación con el que se da en la Nueva España y dilucidar si ésta sólo se atiene a importar el modelo español o si la Colonia produce características propias.

Por tanto, la segunda parte abarca lo que es el teatro durante la Colonia, tomando como antecedente inmediato el teatro evangelizador. Se estudiarán de igual modo rasgos, organización y todo lo que conlleva una puesta en escena.

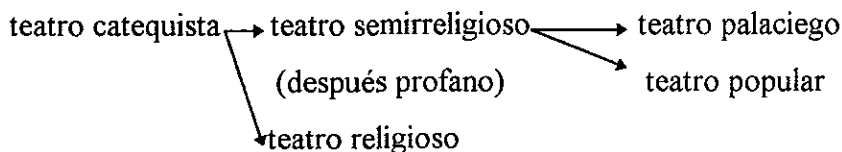
En las dos partes de este estudio se encontrarán algunos antecedentes al inicio de cada apartado; por un lado, en el teatro español se tomaron en forma muy general para recordar al lector que también este tipo de manifestación tuvo un origen y una evolución para llegar a ser el teatro español que se difundiría en la colonia novohispana; y con el fin de lograr una mejor comprensión de datos, incluí, al final de la presente investigación, un glosario, pues en algunas ocasiones se emplearon vocablos utilizados en siglos pasados, los cuales en la actualidad nos son completamente ajenos.

Ahora, haciendo un breve preámbulo, explicaré la razón por la cual me avoqué a este teatro. Cabe recordar que una vez realizada la conquista, la sociedad americana comenzó a padecer una transformación lenta y difícil. El gobierno y la Iglesia ejercían un gran poder sobre el pueblo, especialmente con los grupos sociales inferiores (indígenas, negros, mestizos, etc). Esta sociedad, con el paso del tiempo, fue creando sus propias características sociales, culturales, políticas y económicas; asimismo, tuvo sus necesidades, las cuales fueron evolucionando.

La situación de los indígenas y más tarde la de los mestizos fue sin duda más dura; eran maltratados, oprimidos, tomados como esclavos por sus “superiores” españoles (esta situación continuó todavía en el siglo XVIII); una de sus mínimas distracciones era el teatro, que en ocasiones llegó a ser gratuito, pero éste fue perseguido porque mostraba, en algunas ocasiones, cosas santas convertidas en “objeto de pasatiempo y de pecados”<sup>1</sup> según la ideología de la época, el resultado fue su prohibición y censura, las cuales serán mencionadas en el presente estudio.

El teatro profano fue del agrado de todo el pueblo (especialmente entre los miembros de los grupos sociales ya mencionados) pues éste gustaba de los bailes, música, elementos escenográficos y todos los constituyentes teatrales que llegaron a formar el espectáculo dramático colonial para su esparcimiento, transformándose éste en un desfogue ante su represión (pero no fue el único pues existieron otras actividades como los juegos de caña).

Si bien la función del teatro era divertir, había otro tipo de espectáculo con otro fin; creo necesario dar una breve explicación para ayudar al lector a tener una mejor comprensión: cuando los frailes llegaron a tierras conquistadas trajeron consigo un teatro cuyo fin era catequizar a los naturales (teatro evangelizador); después, debido al naciente desarrollo de esta sociedad, esta manifestación artística se dividió en dos vertientes; una parte de estas representaciones fue adoptando elementos no religiosos, como por ejemplo, el baile (teatro semirreligioso); la otra parte siguió sus lineamientos litúrgicos. Con el paso del tiempo, las necesidades y características del pueblo novohispano cambiaron, esto se vio reflejado, obviamente, en los escenarios. Los espectáculos semirreligiosos adquirían, con mayor fuerza, elementos considerados profanos despojándose de los componentes religiosos, dando como resultado escenificaciones netamente profanas; éstas a su vez tomaron dos direcciones: teatro palaciego y teatro popular



Los mencionados datos serán ampliados y explicados a lo largo de la presente tesis.

<sup>1</sup> Sten.. María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982, p. 141

De este modo, deseo compartir con el lector el gusto por la época, porque para mí este teatro no consiste solamente en observar que fue un divertimento para los indígenas, sino que muestra toda una cultura evolucionadora para crear el teatro que vivimos actualmente, es aquí donde se cimentaron las bases de nuestro género dramático. Quiero mostrar también, a lo largo de mi trabajo, otros aspectos de la sociedad que giraban en torno al teatro, por ejemplo, el religioso, pues la Iglesia al ver que las representaciones se salían de los cánones de la moral de esa época y daban malas lecciones a los espectadores, ejercía su poder censurando o prohibiendo ciertas representaciones y textos dramáticos; un segundo aspecto es el de las costumbres de la época, pues durante un tiempo las representaciones se llevaban a cabo obedeciendo las tradiciones de la sociedad, por ejemplo, el horario de una función dependía del toque de oración o de una misa. Otros puntos a observar son: la diferencia de grupos sociales que asistían a las representaciones, la moda en accesorios y vestuario, movimientos en el escenario y fiestas como lo fueron la del Corpus Christi y la de San Hipólito (las más importantes de esa época), o la llegada de algún virrey o alguna autoridad eclesiástica (en estas circunstancias se realizaban obras de teatro, carros alegóricos, procesiones, etc). Como puede observarse, es toda una cultura (con una gran influencia española) la que se crea y se recrea alrededor de una representación y en esta investigación se podrán apreciar algunos de los elementos que adentrarán al lector al mundo colonial.

PRIMERA PARTE  
TEATRO ESPAÑOL.  
SIGLOS XVI AL XVIII

## PRIMERA PARTE

### TEATRO ESPAÑOL. SIGLOS XVI AL XVIII

#### ANTECEDENTES

Al hablar del teatro español, de una manera general, nos remontaremos a la época medieval, ya que es aquí donde tuvo sus inicios.

Parte importante en el origen del teatro español fueron los juglares un juglar era aquella persona que escribía poemas, cantares de gesta o romances; es decir, un autor Pero éstos no sólo se limitaron a escribir sino que cantaban lo que escribían. También aparecen los llamados saltimbanquis primitivos, quienes eran individuos que recorrían ferias y villas haciendo acrobacias y juegos de manos (ayudados con rudimentarias caracterizaciones burlescas populares), cuyo resultado era una farsa muy elemental y, en consecuencia, las representaciones o escenas resultaban bastante simples.<sup>2</sup>

Además, quizás por la gran necesidad de diversión del pueblo, hubo varios espectáculos y juegos públicos como las escaramuzas o juegos de caña, las carreras de sortijas o las corridas de toros.<sup>3</sup>

Al paso del tiempo, esos dramas litúrgicos medievales y semilitúrgicos evolucionaron, de una manera lenta, hasta llegar a formar comedias y tragicomedias alegóricas llamadas moralidades y misterios. En Inglaterra y en Francia este género creció y desapareció rápidamente. Alfonso Reyes en su libro *Los autos sacramentales de España y América* nos dice al respecto:

Los orígenes del teatro religioso en España son oscuros, así como sus conexiones con el drama litúrgico, semilitúrgico y popular de la Edad Media. Sin embargo, el procedimiento alegórico del auto sacramental (sólo el procedimiento alegórico) se encuentra también en esos géneros que, entre los franceses, se llamaron *moralidad* y *misterio*, aunque en España siempre se prefirieron los nombres de *égloga*, *farsa*, *representación moral* y *tragicomedia alegórica* (...). En teatro español, la *moralidad*, aunque rara, existe desde antiguo (sic). Moralidad parece haber sido la de Enrique de Villena, en Zaragoza 1414, para la coronación de Fernando el Honesto. Lo serían, asimismo, *el Auto de la fe* y el de los *Cuatro tiempos*, de Gil Vicente, así como la colección de anónimos de la Biblioteca Nacional de Madrid,

<sup>2</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. SEP, México, 1973 (Sepsetentas, 101), p. 7 y 8

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 8

insuficientemente estudiada, y otros más. En todo caso, en el siglo XVI existían en España la *moralidad* como género distinto del *misterio*, aunque se perdió en el siglo siguiente. Pero no desaparecen con ellas todas las formas del drama religioso que, por el contrario, persistió en la Península cuando ya en los demás países había desaparecido. La parte alegórica de las *moralidades* se combinó con el elemento histórico y dogmático de los misterios, y de esta fusión salió algo nuevo: el *auto sacramental*, drama teológico en que se confunden el ingrediente bíblico y el escolástico, y que es el subgénero más tardío del teatro religioso. El *auto sacramental* es, pues, peculiarísimo de la literatura española y, salvo muy raras y esporádicas manifestaciones sólo en ella se produjo.<sup>4</sup>

Sin embargo no solamente hubo representaciones y festejos para el pueblo, pues en el siglo XV las representaciones sacropofanas (que cada vez estaban más lejos de la liturgia) se introdujeron en los palacios de algunos nobles.

## TEATRO CORTESANO

De manera paralela a las representaciones en locales públicos, se realizaban otras en palacios españoles. A este tipo de teatro se le llamó cortesano.

A fines del siglo XV actores semiprofesionales presentaron en la corte obras de Juan de la Encina.

Cuando Felipe II subió al trono en 1556, hizo llevar a un académico de Italia para que representara obras de su país en la corte. Después, Felipe III llevó a palacio comediantes italianos, comedias y recursos escénicos.

En 1607, el mismo Felipe III mandó construir un corral similar a los que en ese momento existían para uso único de su corte. Posteriormente, Felipe IV tuvo como principal distracción al teatro y de igual manera ordenó levantar un nuevo corral.

A mediados del siglo XVII comúnmente se representaban de tres a cuatro comedias en un día. Se tienen algunos ejemplos de representaciones con sus respectivas fechas, todas del mismo año: 1685.

- 4 de enero *Antes que todo es mi dama* (Doc. num. 76)
- 18 de enero *El príncipe perseguido* (Doc. num. 75)
- 25 de febrero *El secreto a voces* (Doc. num. 75)

---

<sup>4</sup> Rojas Garcidueñas, José. *Op. cit.* p. 9 y 10 cita a Alfonso Reyes, *Los autos sacramentales de España y América en Obras completas* vvLvi, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

- 4 de febrero *Bernarda del Carpio* (Doc. num.76)

Tiempo después llegó a España una compañía de ópera italiana; la cual no pudo adaptar a sus necesidades un corral llamado de Trufaldines, por lo que fue remodelado por el actor italiano Francisco Bartoliente entre los años de 1708 y 1713, y Felipe V mandó construir un nuevo teatro.<sup>5</sup> En éste se observaban las divisiones de mosquete, la cazuela, los lugares para autoridades y un último nivel para tertulia, según los esquemas de jerarquía de los corrales. En esta nueva construcción no se apreciaban todavía los adelantos europeos en cuanto a arquitectura teatral, así que se mezclaron adaptaciones italianas del siglo XVII y las formas tradicionales del corral español.

En esa misma centuria no hubo únicamente festividades religiosas sino que a éstas se agregaron carnavales y fiestas locales.

Así, debido a la gran demanda, la importancia del teatro fue acrecentándose, esto lo afirman algunos autores (como Emilio Cotarelo), agregando además que durante el transcurso del siglo XV las representaciones sacroprofanas eran el único teatro español laico o no religioso.<sup>6</sup>

## CARROS O VAGONES

Los ingleses, en sus representaciones por diferentes pueblos, utilizaban como medio de transporte los vagones para llevar de un sitio a otro el decorado. España no tardó en hacer suya esta costumbre. Los españoles llamaron a los vagones, carros; y los ingleses “carromatos” o “vagones” (palabras ya traducidas al español).<sup>7</sup>

Otra clase de escenario fue el llamado “la roca”. Macgowan en su libro *Las edades de oro del teatro*, menciona que tal vez sólo se utilizaron en los desfiles. “La roca” era una plataforma (trasladada por doce hombres) en la que los actores representaban a Jesús, la Virgen María o a los santos.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Se carece de datos mayores sobre la información anterior.

<sup>6</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro de...* p. 10

<sup>7</sup> Macgowan, Kenneth y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (Colección Popular, 54) p. 91

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 91 y 92

Los carros mostraban alegorías, danzas y otras manifestaciones para divertir, siendo mínimas sus expresiones teatrales.<sup>9</sup>

Durante los siglos XVI y XVII, en España se continuaron utilizando los carros pero de una manera diferente, pues ya no sólo se trataba de mostrar alegorías sino que se llegaron a emplear éstos como escenario de representaciones más elaboradas. Al respecto George Ticknor, en su *Historia de la literatura española* nos da un ejemplo:

Se inicia con la entrada de un carro negro, en forma de barco, el cual es halado a lo largo de la calle hacia el escenario donde va a representarse el auto; van en él el Príncipe de las Tinieblas (...), y la Envidia (...) Escuchan a distancia una dulce música, que surge de otro carro, que avanza en sentido opuesto al suyo, y que tiene la forma de un globo celestial (...). A éste último carro lo sigue un tercero, caracterizado como el globo terrestre (...). Estos carros son abiertos, para que los personajes que van dentro puedan subir al escenario y retirarse de él, a su gusto; las máquinas mismas constituyen, en esta y en todas las representaciones de este tipo, una parte importante de los arreglos escénicos de la representación...<sup>10</sup>

Desde 1400 son utilizados los escenarios múltiples (que fueron muy comunes en los siglos XV al XVIII) cuyos carros o plataformas llegaron a tener hasta tres o más escenarios.

Aunque los carros no fueron durante esos dos siglos (XVI y XVII) el único lugar para la representación, pues en el siglo XVI surgen los “corrales”.

## CORRALES

Se llamaban corrales porque en verdad lo eran o durante algún lapso lo fueron, sólo que la inquietud de hacer teatro, unida al ingenio, hicieron de estos espacios algo artístico.

Las primeras ciudades en adaptar estos espacios al teatro fueron las del norte de España. En 1554 Valladolid tenía un espacio de este tipo que era público y para 1568 en Madrid había ya cinco corrales.<sup>11</sup> Toledo, Sevilla, Granada y Valencia tuvieron los primeros corrales permanentes<sup>12</sup> (se utilizó la palabra teatro haciendo referencia al edificio

<sup>9</sup> Rojas Garcidueñas, José. *Op. cit.* p. 170

<sup>10</sup> Macgowan, *Op. cit.* p. 92 y 93 cita a George Ticknor, *Historia de la literatura española*, tomado de *El divino Orfeo*

<sup>11</sup> Macgowan, *Op. cit.* p. 107

<sup>12</sup> *Vida teatral en el siglo de oro. Antología.* Taurus, Madrid, 1965 (Temas de España, 34) p. 71



después de 1700, fecha en la que España inició la construcción de teatros propiamente dichos, bajo la influencia italiana).<sup>13</sup>

Durante la época de Lope de Rueda, actor y autor de teatro, fueron desapareciendo en Madrid los tablados sustituyéndolos por los corrales. Una casa que tuviera corral amplio, generalmente al fondo de la misma, y sin techo, servía para hacer teatro en un lugar fijo. A este espacio se le quitaban los cobertizos que hubiere para animales domésticos y se situaba en un extremo un tablado que servía de escenario, éste abarcaba el patio de lado a lado. En algunas ocasiones el espacio destinado para la creación de este escenario estaba rodeado de las casas vecinas, las cuales poseían ventanas con rejas que se utilizaban como palcos. Las que se encontraban en el último piso recibieron el nombre de desvanes y las inferiores más próximas al escenario, aposentos.

Estos últimos fueron la parte exclusiva del corral y eran habitaciones o cuartos de la propia casa o de las inmediatas cuyas ventanas daban al corral, como una especie de palcos (en estas circunstancias el dueño del corral las alquilaba o se arreglaba de algún modo con los respectivos dueños) y por lo tanto estaban apartados del resto del público.<sup>14</sup> Si esos edificios pertenecían a cofradías, éstas alquilaban sus ventanas como palcos. Debajo de los aposentos se colocaban en semicírculos asientos llamados gradas.

En la mitad más próxima al tablado se colocaban varias hileras de bancos de madera sin respaldo, aproximadamente hasta la mitad de aquel corral. El espacio siguiente quedaba sin bancos y separado del primero por maderos o trancas, se le llamó degolladero (recibió este nombre porque los espectadores que estaban más cerca de los maderos recargaban sus cabezas desde el cuello y parecían hombres a quienes fueran a degollar).

La siguiente mitad, detrás del degolladero, era ocupado por hombres que veían el espectáculo de pie. Se le llamó mosquete y a los ahí asistentes, mosqueteros; el nombre lo recibieron porque al no sentarse quedaban como los centinelas o militares, de pie, y también porque hacían demasiado escándalo con sus aplausos. En posición contraria al escenario estaba situado un salón o galería exclusivo para las damas asistentes al que se denominó "la cazuela".

---

<sup>13</sup> Macgowan, *Op. cit.* p. 107

<sup>14</sup> Rojas Garcidueñas, José, *El teatro...* p. 15 y 16

Había asientos a lo largo de los lados del corral. Y por último los “villanos” se acomodaban en el suelo que quedaba desocupado.<sup>15</sup> El acceso al corral estaba techado y era un zaguán que comunicaba a la calle.<sup>16</sup>

Los primeros corrales en España fueron el de la Pacheca, el de la Cruz y el del Príncipe.<sup>17</sup> El corral de la Pacheca fue construido en la ciudad de Madrid; Manuel Mañón dice que se inauguró en 1568.<sup>18</sup> Pero Rojas Garcidueñas no coincide con tal fecha pues él considera que puede datar de 1574.<sup>19</sup>

Con respecto al corral de la Cruz se puede afirmar con seguridad que fue inaugurado en 1579, ya que en el Libro de Asientos de las cofradías está redactado lo siguiente:

yo, Francisco de Olla, escribano de S.M; residente en esta corte: doy fe a los señores, que la presente vieren, a como hoy domingo, 29 días de noviembre de 1579 años, fue el primer día que se representó en el Corral nuevo, que las Cofradías de la Sagrada Pasión y de Nuestra Señora de la Soledad tiene en la villa de la calle de la Cruz, en el cual mesmo representó la primera vez Juan Granados...<sup>20</sup>

El corral del Príncipe se construyó en la calle del mismo nombre, esto sucedió en el año de 1582; la información anterior podemos cotejarla en el Libro de Gastos (deduzco que éste pertenecía a las cofradías porque eran las encargadas de la administración de los corrales), que dice lo siguiente:

Lunes, 7 de mayo de 1582, yo; Melchor Matute, puse en una caja 200 ducados por la Cofradía de la Santa Pasión para la obra que se hace en el teatro de a calle del Príncipe, y Pedro de Guevara, por la de la Soledad, 100 ducados, conforme a la orden para que ello dieron los señores ocho diputados de dichas Cofradías... Comenzóse a labrar el lunes, 7 días del mes de mayo de 1582, (...) <sup>21</sup>

Pellicer nos da una idea aproximada sobre la construcción del corral del Príncipe.

Hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles que llegaron al número de 59, corredor para las mujeres,

<sup>15</sup> Macgowan, *Op. cit.* p. 107 y 108

<sup>16</sup> Premios Rodolfo Usigli 1992. *Nacida para la gloria Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro* Armando de María y Campos; y *El teatro Nacional de la ciudad de México, 1841-1901*, María Eugenia Aragón, INBA y Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995, 278 p

<sup>17</sup> Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. Pról. de Juan Sánchez Azcona, Editorial CULTVRA, México, 1932 p. 14

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro de...* p. 15

<sup>20</sup> *Vida teatral...* p. 73

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 74

aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas, y celosías, canales maestras y tejados que abrían las gradas, y finalmente, Francisco Ciruela, empedrador, empedró el patio, sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aguas. Andrés Aguado, albañil, se obligó a hacer cuatro escaleras: una para subir al corredor de las mujeres (...) de manera que las mujeres que subiesen por la dicha escalera y estuviesen en el mismo corredor, no se pueden comunicar con los hombres, y de la misma manera otras veces por donde se sube a los asientos de los hombres y al vestuario, y así mesmo un aposento en el corral por donde entran las mujeres para una ventana que cae al dicho teatro y un tejado de dos aguas encima de la dicha ventana.<sup>22</sup>

Otro dato que se puede agregar sobre el corral del Príncipe es el de su capacidad, a lo cual el príncipe Cosme III señala que sus localidades ascendían a 2 000.<sup>23</sup>

Cuando recién se construyeron los dos teatros fijos en Madrid, el corral de la Cruz y el corral del Príncipe, continuaban las representaciones en los corrales viejos.

A causa de las frecuentes representaciones y al paso del tiempo, los corrales se iban deteriorando y necesitaban remodelaciones. En 1667, el corral de la Cruz tuvo que ser reestructurado:

El consejero de S.M. y Protector de los Corrales de Comedias, autores y representantes, y yo, escribano, certifico que el corral de la Cruz no se empezó a representar hasta el día 15 de agosto del año pasado de 1667; porque desde el día 2 de mayo hasta el dicho 15 de agosto se estuvo aderezando y levantando los tejados del dicho corral de la Cruz, por estarse hundiendo, por acuerdo de la villa de Madrid, por Bartolomé Virado, su alarife...<sup>24</sup>

En 1753 se intentó volver a remodelar el corral de la Cruz junto con el corral del Príncipe, sólo que un incidente lo impidió:

El Ayuntamiento aprovecha la estancia en Madrid, en 1735, del arquitecto y escenógrafo italiano Fillipo Juvara, invitado por Felipe V (...) y le encarga a remodelación de los corrales de la Cruz y del Príncipe. Sin embargo Madrid pierde la oportunidad de mejorar y actualizar la situación de sus escenarios porque Juvara muere pocos meses después, dejando tan sólo un anteproyecto para el corral de la Cruz.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch Editor, Clarasó, Madrid, 1978, p. 7 y 8; cita a Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, Imp. del Arb. de Benef. Madrid, 1804, p. 80

<sup>23</sup> Díez Borque, José. *Op. cit.* p. 8 cita el libro *Viaje de Cosme III por España*, Biblioteca Medicea-Laureniana, Florencia, M. S. Med. Pal. 123 pp. 148

<sup>24</sup> Informe oficial citado en *Vida teatral...* p. 73

<sup>25</sup> Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI - XVIII*. CITRU, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, México, 1993, p. 64

Se tiene conocimiento, aunque de forma mínima, de la existencia de otros corrales como son: el corral del Sol en Madrid, el de doña Elvira en Sevilla (en donde en 1579 se escenificaron obras de Juan de la Cueva), el corral de la Olivera en Valencia, el de la Puerta de San Esteban en Valladolid, el del Mesón de la Fruta en Toledo, entre otros<sup>26</sup> Algunos de estos teatros de provincia llegaron a garantizar mejores sueldos a los actores que los de Madrid.

Las representaciones en los corrales solían llevarse a cabo a la luz del día. Durante el invierno comenzaban a las dos de la tarde y en el verano a las tres; este horario se dispuso al crearse un reglamento que así lo señalaba. En España entró en vigor a finales del siglo XVI.<sup>27</sup>

A fin de entrar a ver el espectáculo era necesario hacer tres pagos: un cuarto (equivalente a cuatro maravedís) al entrar para el arrendador, tres cuartos en el interior como limosnas a los hospitales, y el último pago era una suma variable según la localidad, los mosqueteros eran los únicos que no realizaban el tercer pago. Estos pagos aumentaron con el paso del tiempo.<sup>28</sup>

El auge del teatro dio como consecuencia que se convirtiera en mercancía vendible, por tanto se buscaba la modernidad y el perfeccionamiento en las localidades porque se deseaba que el público tuviera la mayor comodidad posible para no perder su asistencia. El teatro era ya un acontecimiento comercial y necesitaba una agrupación para su mantenimiento.

Se sabe que desde 1568 algunos corrales estaban organizados por las cofradías de la Pasión y de la de Nuestra Señora de la Soledad.

Las cofradías adquirían locales que después convertían en teatros fijos y los alquilaban a los arrendatarios y éstos, a su vez, los subarrendaban temporalmente a los autores de comedias. Las cofradías se sostenían de impuestos, los cuales eran equivalentes

---

<sup>26</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro de...* p. 15

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>28</sup> *Vida teatral...* p. 52

a un real por cada representación pública y a un cuarto que les daban los actores por cada diez reales de ganancias.<sup>29</sup>

Igualmente, las cofradías tenían el poder para imponer obligaciones a los autores (que también eran empresarios como veremos más adelante) en favor de los actores si era necesario, por ejemplo: el autor de comedias estaba obligado a prestar dinero al actor en caso de enfermedad, quien lo devolvería al sanar. Esta ley amparaba a todos los actores en el territorio español y a los que salían al extranjero (todos por obligación debían inscribirse a la cofradía).<sup>30</sup>

Las cofradías ayudaban también a comediantes pobres, a sus padres de éstos y como ejemplo se puede mencionar que se encargaban de los entierros de los cófrades,<sup>31</sup> además en 1632 se estipuló construir un cuarto con doce camas para los pobres de su gremio si los hubiere. Ya en el siglo XVIII, los teatros eran administrados por el Municipio a través de una junta de Teatros en la cual la cabeza era un Juez Protector, quien se encargaba de crear y ver el buen funcionamiento de las compañías; también se encargaba de la censura y la disciplina tanto de los actores como del público. Esta Junta podía ordenar a algún actor de provincia que se uniera a las compañías de Madrid.

Tal vez otros viajaron para mejorar su situación económica o bien en busca de aventuras en tierras desconocidas; podía darse el caso de que un actor español fuera llamado a trabajar en el Coliseo de México o en el de algún otro país americano. Estos viajes requerían trámites y, en algunos casos, llegaron a tardar años para poder resolverse.

Con el propósito de viajar a la Nueva España era necesario poseer una licencia del rey y presentarla en la Casa de Contratación de Cádiz con esto se iniciaban los trámites de salida. En caso de ser extranjeros este permiso era casi imposible a menos que fuesen comerciantes, ello era porque se intentaba impedir la venida de protestantes y judíos, así España tendría un poder absoluto. Si un español no era castellano (es decir, si era judío, morisco o recién convertido al cristianismo) le resultaba de igual modo imposible pues se pretendía demostrar la "limpieza de sangre". Es importante resaltar la importancia que

---

<sup>29</sup> Díez Borque, José María. *Op. cit.* p. 68 cita a Shergold, *A history of the spanish Stage from medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, p. 525

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> Díez Borque, José. *Op. cit.* cita a Subirá, J. *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, C. S. Y. C; 1960, p. 45-49

tuvo la religión en varios aspectos de la vida española, pues como se acaba de señalar si no se era católico se le discriminaba.

En caso de que algún hombre fuera casado debía viajar con su esposa; a las mujeres solteras se les pedía como requisito un permiso especial del rey; las viudas tenían la obligación de presentar una autorización hecha en vida por su marido. La licencia real duraba dos años y si el trámite no se realizaba a tiempo, la espera para volver a realizarlo era de un año.<sup>32</sup>

Éstas no eran las únicas maneras de viajar, existió el soborno a capitanes, marineros o incluso mayordomos para hacerse pasar como sirvientes del rey o funcionarios, pero el riesgo era grande pues si los descubrían los castigaban duramente: se les confiscaban sus bienes proporcionándole una parte al delator, eran hechos prisioneros o deportados. Además después de algunos días en el barco, debían soportar sed, enfermedades, contagios, ataques piratas, y en el peor de los casos, naufragio.

El hecho de que los españoles utilizaran los corrales como escenarios representó un paso importante en el desarrollo del teatro, porque se inicia el manejo del mismo como mercancía, creándose organismos que lo reglamentaran y organizaran.

Esta organización abarcaba todos los aspectos teatrales, el que a continuación se expondrá será el papel del autor de comedias en el teatro español.

## AUTOR DE COMEDIAS

El autor de comedias era el encargado de convertir el texto literario en texto escénico; se asentaban en él muchas responsabilidades y debía tener ciertas características: talento empresarial, vocación de director y tener la aceptación de un Consejo para dirigir una compañía.

Se vinculaba con los escritores y poetas (hubo autores que además actuaban) y, en ocasiones, escribía obras tomando en cuenta las habilidades de algún determinado actor o actriz.<sup>33</sup> Por otro lado, el autor de comedias debía pedir la autorización para representarlas y no obrar en contra de las normas de la censura:

<sup>32</sup> Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994 (Escenología, 26), p. 63

<sup>33</sup> Díez Borque, José María. *Op. cit.* p. 205

...es función suya vigilar que la comedia no contravenga las normas y para ello, a de encargarse, personalmente, de los requisitos de censura que impone el poder central:

Que las comedias, entremeses, bailes, danças y cantares que ouuieren de representar, *antes que las den los tales Autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o embien a la persona que el Consejo tuuiere* nombrada para esto, el qual la censure, y con su censura de licencia firmada de su nombre, para que se pueda hazer y representar; y sin esta licencia no se representen.<sup>34</sup>

Tenía la obligación de pagar un real a la cofradía de comediantes por cada representación pública que hacía la compañía. Este impuesto se puede examinar en la confirmación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

También supervisaba y representaba a la compañía ante el poder central (a partir de 1639 fue la Escribanía de Protección) que trataba los asuntos de teatro. Era responsable de los elementos a utilizar en escena como el vestuario, así como de los desperfectos ocasionados en el corral por su compañía. Dirigía los ensayos (que generalmente eran en su casa) y alistaba gente para la compañía; este último era un problema frecuente porque no sólo consistía en buscar cualquier actor, sino que debía ser apto.

Una vez completa la compañía comenzaba otro tipo de problemas: obediencia al director y disciplina.

Los autores de comedias normalmente eran renovados en una compañía cada dos años, aunque existen contratos en los cuales se señalan nombres de autores por largas temporadas; esto comprueba que tenían una continuidad en su actividad. Durante el proceso de investigación de este trabajo se encontraron varios nombres de autores, sin embargo sólo mencionaré a los que gozaron de mayor fama.

A finales del siglo XV, se le dio el título de iniciador de la comedia a Juan de la Encina; este autor poseía un considerable renombre que llega a nosotros gracias al cronista Rodrigo Méndez de Silva:

Año de 1492, comenzaron en Castilla las compañías a representar públicamente comedias por Juan de la Encina, poeta de gran donayre, graciosidad y

---

<sup>34</sup> Díez Borque, José María. *Op. cit.* p. 47, cita el Documento 3-475-2 del Archivo Municipal de Madrid

entretenimiento, festejando con ellas a don Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, y a don Yñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado.<sup>35</sup>

Para el siglo XVI, el aspecto literario se volvía más renacentista y crecía rápidamente, iniciándose su auge con Bartolomé de Torres Naharro. Él vivió muchos años en Roma y Nápoles, donde en 1517 publicó una recopilación de sus comedias llamada *Propalladea*, llevó a España un introito que después se convertiría en la loa que utilizaron los autores que lo siguieron.

Naharro hizo dos clases de obra teatral:

- Comedias *a noticia*.- el autor desarrolla dramáticamente un suceso que ocurrió en la realidad.
- Comedias *a fantasía*.- se expone alguna cosa inventada o fantástica pero creíble.

Se debe a Naharro la división de las comedias en cinco jornadas (hasta que Lope irrumpe en la escena española).<sup>36</sup>

Lope de Rueda fue el primer dramaturgo que escribió directamente para el teatro popular<sup>37</sup> y se le consideraba fundador del teatro nacional español. Además, junto con un grupo de actores formó una compañía de la legua (los tipos de compañía se tratarán en el capítulo siguiente). El repertorio de sus obras comprendía farsas, pastorelas, diálogos en verso, sainetes, entremeses y pasos (inventados por el mismo Rueda) y que su compañía representaba.

En una ocasión llegó a España una compañía italiana, Rueda asistió a una de sus representaciones siendo definitivo en su vida profesional porque gracias a ello Rueda se sintió motivado para actuar, lo cual indica la diversificación de su ocupación artística.<sup>38</sup>

Miguel de Cervantes Saavedra, en sus primeras obras, manifestó un interés singular por la utilización de nuevos elementos escenográficos pero de complicado manejo:

---

<sup>35</sup> El cronista Rodrigo Méndez de Silva está citado por Casiano Pellicer en *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, quien a su vez está citado por Rojas Garcidueñas en *El teatro de...* p. 11

<sup>36</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro de...* p. 12

<sup>37</sup> Macgowan, *Op. cit.* p. 101

<sup>38</sup> Un dato indica que en 1574 estuvo en Madrid una compañía de italianos dirigida por Alberto Ganassa, representaba mímicas, comedias bufonescas, de asuntos triviales y populares, pero no encuentro ninguna noticia que indique que fue la misma que vio Rueda. Esta nota la proporciona Rojas Garcidueñas en su libro *El teatro de...* p. 13 y cita a Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*.



escotillones, trampas, utilización del corredor arriba del vestuario como espacio de actuación, pescante para hacer subir y bajar actores, rampas para que ascendieran los caballos, uso de cortinas para las apariencias y “tramoyas” que en esa época era una estructura piramidal invertida en donde la punta se clavaba en el tablado y al moverse con la ayuda de cuerdas giraba sobre su propio eje, mostrando al espectador lugares donde habitaban los personajes en determinado momento de la obra.<sup>39</sup>

Lope de Vega comienza su vida teatral poco antes de 1580, cuando existían tres tipos de teatro: el eclesiástico, el cortesano (ambos con grandes recursos) y el urbano. Lope siguió la línea de este último.

Juana de Ontañón lo considera nacional porque tomaba en sus textos la vida de España con sus valores y preocupaciones, dándole al pueblo lo que quiere y le interesa: sus costumbres, sus leyendas, sus héroes y lugares preferidos. El otro rasgo que Juana de Ontañón observa, es el ser original en su teatro porque ya no sigue la tradición clásica de las unidades aristotélicas (lugar, acción y tiempo) tan rigurosa en esa época; une la lírica con la épica, y lo trágico con lo cómico.<sup>40</sup>

Lope escribía para el pueblo y no se preocupaba por dar a sus personajes un carácter profundo, no utilizaba símbolos ni se inquietó por el empleo de escaso material escenográfico. De María y Campos cree que Lope utilizó nombres indígenas, pues menciona que en una de sus obras hay alusiones a la Colonia donde incluye nombres de personas o de lugares indígenas.<sup>41</sup>

A los personajes de épocas antiguas o lugares lejanos y exóticos los hispaniza, con ello imprimía a sus obras las características españolas de su siglo. En cuanto a la estructura del texto, divide en tres el número de jornadas, no utiliza el prólogo, la loa ni el entremés, sustituye a la prosa por el verso en la expresión teatral.

Tenía inclinación hacia los sucesos sorprendidos, inesperados o a la suerte; es decir, si en una trama el conflicto parecía no tener solución, algún suceso imprevisto lo resolvía. Por ejemplo, en España si alguien sufría un atentado sobre su honra, el único medio para

<sup>39</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 48

<sup>40</sup> Molina, Tirso de. *El vergonzoso en palacio, El condenado por desconfiado, El burlador de Sevilla*. Pról. de Juana de Ontañón, Porrúa, México, 1987 (Sepan Cuantos, 32) p. XV.

<sup>41</sup> María y Campos, Armando de. *Representaciones teatrales en la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. B. Costa-Amic Editor, México (La máscara, I), p. 151

recobrar la tranquilidad del espíritu era la venganza (sin importar si el vengador sufría o no deseaba realizar tal acción). En caso de no llevarse a cabo<sup>42</sup>, los españoles de ese entonces llegaban al borde de la locura. Lope escribió sobre este tema; el heroísmo era el elemento que resolvía el aprieto en sus protagonistas. Éstos se enfrentaban ante el dilema que nacía entre la ley divina, la cual prohíbe la venganza por la propia mano, y la ley humana, en donde se busca un escarmiento al ofensor, limpiando el honor únicamente con sangre. Los homicidios perpetrados para defender el honor eran considerados como un deber que no se podía evitar, pero ante Dios era equivalente a un pecado.

Por todo lo mencionado, Lope fue muy criticado, pues los anteriores dramaturgos se espantaban por la libertad que se tomaba. Uno de ellos fue Cervantes, quien al respecto escribe en la primera parte del *Quijote*: “¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primer escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado?...”<sup>43</sup>

Pero de nada valieron esas críticas, Lope siguió adelante, se veía complacido. Su comedia musical, *La selva del amor* se representó en 1629 en el teatro de La Zarzuela y en El Prado con varios efectos escénicos y, quizás, sea considerada como la primera ópera española.

Otro dramaturgo, cuyo talento no podemos pasar por alto es Tirso de Molina. Fue el discípulo preferido de Lope. Su obra conquistó el pensamiento femenino y gracias a ello la mujer realmente participó en el teatro.

Hubo otros autores de comedias que también sobresalieron. Destacan durante la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Riquelme, Fernán Sánchez de Vargas, Tomás Fernández de Cabredo, Pedro de Valdéz, Diego Llópez de Alcaráz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, entre otros. Otros son: José de Cañizares (1676-1750), Tomás de Iriarte, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín. Ellos manejaron los géneros de la comedia, la tragedia y la “baja comedia” (esta última era la actuación, dentro de la

---

<sup>42</sup> Lope de Vega, *Fuenteovejuna, Peribañez y el comendador de Ocaña*, Biografía y presentación de obras por J. M. Lope Blanch, Porrúa, México, 1976 (Sepan Cuantos, 12) p. XXII

<sup>43</sup> Lope de Vega, *Op. cit.* p. XIX

comedia, de personajes que no pertenecían a la misma como era el caso de los campesinos, sirvientes, artesanos, etc.).<sup>44</sup>

El siglo XVIII se caracteriza en España por un afrancesamiento y un academicismo que trajo consigo la pérdida de auditorio,<sup>45</sup> porque el público lo que buscaba era divertirse

En el último tercio del siglo XVIII comenzó a crearse en España un drama de tipo histórico nacional, iniciado por Nicolás Fernández de Moratín (*Hormesinda*, estrenada en Madrid en 1770). Este tipo de dramas utilizó mitos sobre personajes, pero la influencia francesa tenía demasiado peso en España e impidió que este drama se desarrollara.

## COMPAÑÍAS Y ACTORES

Las compañías no tuvieron sus inicios como tales, sino que comenzaron como agrupaciones pequeñas; al paso del tiempo fueron desarrollándose hasta tener características propias las cuales veremos en el presente capítulo.

Las agrupaciones de actores que existieron antes de la reglamentación e instalación de lugares fijos de representación, tenían la calidad de provisionales siendo considerados no profesionales. Una vez creadas las leyes que les rigieron y construidos los ya mencionados lugares fijos, el actor se desarrolló de una manera profesional y las agrupaciones fueron convirtiéndose en entidades que tenían facultades para dirigirse a sí mismas, con sus propias leyes en cuanto a su estructura económica y administrativa.

El número de integrantes iba creciendo al paso del tiempo, en 1586 contaban con trece o catorce actores y entre 1610 y 1614 llegaron a tener hasta veinte actores y aún así no eran personas suficientes para una representación, por lo que en algunas ocasiones, una misma persona representaba incluso dos o tres papeles. Leandro Fernández de Moratín nos habla sobre estos grupos, mencionando que iban por todas partes con sus “comedias, tragedias, tragicomedias, églogas, diálogos, pasos, representaciones (...)”<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ramos Smith, Maya. *Op. cit.* p. 28

<sup>45</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 65 cita a Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, p. XIX y XVIII

<sup>46</sup> Rojas Garcidueñas, José. *El teatro..* p. 14 cita a Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*.

En el siglo XVII, las compañías se diferenciaban por el número de sus elementos Agustín Rojas Villandrando nos describe en su libro *El viaje entretenido*, las compañías teatrales:

**Bululú.**- es un representante solo que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo, habla con el cura, le dice que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y al sacristán y se lo dirá, por que le den alguna cosa para pasar adelante. Juntanse éstos y él súbese sobre un arca, y va diciendo: ahora sale la dama, y dice esto y esto, y va representando, y el cura, pidiendo limosnas en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.

**Ñaque.**- es dos hombres, de entrambos éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamorro, tocan el tamborino y cobran a ochavo, y en esotros reinos a dinerillo; viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos, y en el invierno no sienten con el frío los piojos ...

**Gangarilla.**- es una compañía más gruesa, ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura, llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera. Buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de devolverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazos de pan, huevo y sardina, y todo género de zarandajas (que se echa en una talega); éstos comen asado, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

**Cambaleo.**- es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lio de ropa, que le puede llevar una araña, llevan a ratos a la mujer a cuestras, y otros en silla de manos, representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de herzas, cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro a seis días (...)

**Garnacha.**- son cinco o seis hombres, una mujer, que hace la dama primera, y un muchacho, la segunda; llevan un arca con dos sayas, una ropa, tres pelliscos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer; éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses, el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás, arreando. Están ocho días en un pueblo (...)

**Farándula.**- es vispera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de ható, caminan en mulas de arriero, y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de *Corpus* a doscientos ducados (...)

**Compañía.**- en las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas, saben de mucha cortesía y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho es fuerza que haya de todo). Traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de ható, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra (...). Son sus trabajos

excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos...

Bojiganga.- son dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aún suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un malsufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado, (...) Estos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres. (...) Suelen traer entre siete dos capas, y con éstas van entrando de dos en dos, como frailes. (...) representan de noche y las fiestas de día, (...) Este género de bojiganga es peligroso, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna, y más peligroso que en frontera (...)<sup>47</sup>

De las anteriores, la Compañía fue la que tuvo el Título Real y la que se representó en los teatros de Madrid.

#### a) *Compañías de Título*

Llegado el año de 1600, fue necesaria la licencia real para tener el título de compañía fija. Estas compañías debían contar con un número fijo de actores que debían ser aprobados por un Consejo. Entre estos actores había una escala con su cofradía que las aproxima al gremio. Se tiene el testimonio de 1574 de un contrato hecho entre la compañía como organización y diputados representantes de las Cofradías. Existieron dos decretos, uno en 1600 y otro en 1603 donde se acuerda que las compañías de título no podrán ser mayores de ocho; también se señala, sin especificar, que antes se autorizaban solamente cuatro. Para 1615 se permitieron doce compañías y esto trajo como consecuencia modificar y originar otras leyes para que el aumento de compañías no desencadenara otros daños.

Los actores de compañías de título firmaban un contrato con duración de un año a partir de Pascua, pero con la debida aprobación del Consejo (el autor-director ya había sido nombrado): “Que por Pascua de Resurrección de cada vn año, los Autores embien al señor del Consejo relación de la compañía que tienen, declarando las personas que trae y si son casadas y con quien”.<sup>48</sup>

Gracias a estas listas se puede conocer la estructura de las compañías de título. En 1586 dichas compañías contaban con trece o catorce actores: de 1610 a 1614 el número

<sup>47</sup> En el libro *Vida teatral...* p. 88 a la 92, está citado Agustín Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Castalia, Madrid, 1972.

<sup>48</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 34 cita el Documento 2-468-5 del Archivo Municipal de Madrid.

aumentó hasta veinte. Conforme iba aumentando el número de actores, crecía el desarrollo de la comedia.

Se mencionarán a continuación tres compañías que datan de 1633, con el objeto de ver el crecimiento acelerado de actores dentro de las compañías. Compañía de Prado: once actores y once actrices; Compañía de Avendaño: autor, seis actores y seis actrices, un gracioso y un barba;<sup>49</sup> Compañía de M. Vallejo: autor, diez actores, seis actrices y un cantante; la mitad de los hombres y cinco mujeres tocan instrumentos, seis hombres e igual número de mujeres danzan.

Los actores y actrices se clasificaban por jerarquías: primer actor y primera actriz, segundo actor y segunda actriz, etc. seguidos del gracioso y de papeles menores. A éstos se les unían cargos subalternos que no se mencionaban en los contratos: un guardarropas, un cobrador y un apuntador.

Los compromisos que adquiría un actor en una compañía eran actuar y asistir a los ensayos, que generalmente eran en casa del autor; si no cumplía estaba obligado a pagar una multa “se obligan ha andar juntos en compañía y representar y asistir así comedias como entremeses, bayles y música en casa del dicho Viçente Osorio (...)”<sup>50</sup>

Y, si el actor abandonaba por su cuenta una compañía para irse a otra sin completar el tiempo estipulado en el contrato, también era multado:

Si el dicho Cristobal Ortiz (actor) se fuere de la compañía del dicho Gerónimo Sánchez antes de cumplir el dicho año, tenga la pena de cien ducados, aplicaderos al dicho Gerónimo Sánchez para su utilidad y provecho (...). Y esté proceso y detenido hasta entanto que realmente y de hecho pague la dicha pena.<sup>51</sup>

Díez Borque en el libro *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* nos dice que el Protector de teatro era el encargado de enviar a un alguacil para buscar a algún comediante que abandonara la obra.

Para tratar de evitar estas anomalías, se exigía en ocasiones una fianza o “prenda” a los actores.

<sup>49</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 35 cita a Shergold, N. D. y Varey, *Documentos sobre los autos sacramentales hasta 1636*; RBAM, XXIV (1955), p. 282- 283.

<sup>50</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 66 cita al Archivo Histórico de Protocolo de Zaragoza; Miguel Juan Montaner, 1614, folios 444-448.

<sup>51</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 65 cita al Archivo Histórico de Protocolo de Zaragoza; Francisco Antonio Español, año 1611, folios 191-194.

Si un actor gozaba de cierta categoría podía elegir el papel que deseara, pero precisamente para evitar contratiempos era frecuente que en el contrato se señalara el papel fijo a representar (en algunas ocasiones los actores representaban dos papeles, eran repartidos en un mismo actor, un primer y un segundo papel).

Una garantía de la que gozaba el actor era, dentro de su contrato, tener continuidad en su trabajo:

es condición que si el dicho Gerónimo Sánchez despidiere de su compañía al dicho Cristobal Ortiz antes de fenezer y cumplirse el dicho año porque se haze la presente capitulación haya de pagar el dicho Gerónimo Sánchez al dicho Cristobal Ortiz cien ducados (...) y esté preso y detenido hasta en tanto que pague realmente...<sup>52</sup>

Otra garantía del actor era en caso de su muerte, la compañía (a la que perteneciera en ese momento) pagaba las deudas de fallecido.

Además, a partir de 1632 el municipio pagaba a los cómicos jubilados, viudas y huérfanos. La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena incluía en sus listas a cualquier actor siempre y cuando tuviera como mínimo dos años ejerciendo, y cuando cumplía seis y se retiraba, se le garantizaba tanto una pensión como una ayuda a la familia. Este último caso fue vigente antes de la fundación de la Cofradía de la Novena, centro encargado de la previsión social de los comediantes.

En lo concerniente a las ganancias de los actores, existen datos mínimos que dan informes; sin embargo, contamos con los siguientes: el primer actor ganaba en 1622, 21 reales; en 1623, 21 y 30 reales; en 1633, 28 reales. En 1634 sólo ascendió la cantidad a 40 reales por día de representación. Díez Borque<sup>53</sup> supone que se debió a una inflación habida en dicho año, y que ocasionó alza de precios. La primera actriz María de Medina cobraba en 1623, 23 reales, cantidad equivalente a la ganada por el primer actor.

No se poseen muchos datos de las ganancias individuales de las actrices debido al reglamento de teatros en donde se dice que los autores y actores deben trabajar junto con sus esposas. Agrega también que una mujer soltera no podía ser actriz, ni formar parte de

<sup>52</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 65 cita al Archivo Histórico de Protocolo de Zaragoza; Francisco Antonio Español, año 1611, folios 191-194.

<sup>53</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 69.

una compañía y en el caso de que la mujer fuera casada y al mismo tiempo actriz, debía asistir con su marido, nunca sola.

Debido a esto se incrementó el número de actrices casadas, pues de lo contrario no las habría habido. Así también, las compañías contrataban a la pareja de actores como matrimonios, no en forma individual.

Razón por la cual los matrimonios entre actores y actrices eran muy usuales, lo mismo que los contratos para matrimonio. En esta circunstancia, el pago se estipulaba en pareja, no a cada uno de ellos; se agrega también que sólo uno de los cónyuges podía ser primer actor o primera actriz, en ningún caso los dos

En el párrafo anterior, se menciona la actividad de las actrices, pero ellas aunque casadas, no siempre actuaron. Se les dio la autorización para aparecer en público en Madrid en 1587

Los actores y actrices principales tan pronto como recibían dinero, lo derrochaban, tenían gastos excesivos, grandes deudas y préstamos. No es el mismo caso para los actores calificados que carecían de papeles principales; sus ingresos eran menores, ganaban de quince a dieciocho reales entre 1621 y 1623, trece y once reales en 1631. Los actores secundarios percibían todavía menos dinero, ocho reales en 1625, seis reales en 1633.

En ocasiones, los actores eran acogidos por la nobleza, incluso llegó a darse el caso de que un noble sostuviera a varios actores.

Junto a las compañías de título surgieron otras, llamadas compañías de la Legua.

#### b) *Compañías de la Legua*

Existieron en España agrupaciones de gente “perdida o vagabunda”<sup>54</sup> que hacía teatro, éstas recibieron el nombre de compañías de la legua.

Cada uno de estos grupos estaba formado por cómicos de la legua; ellos no tenían a los corrales como escenario sino que recorrían villas o ciudades pequeñas que carecían de teatros fijos. Díez Borque<sup>55</sup> sólo menciona (haciendo referencia al escenario): “son -a

<sup>54</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 33

<sup>55</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 33 cita a Castro Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968



mi juicio- las (compañías de la legua...) supervivientes en la época de la comercialización de la comedia, de las viejas estructuras de la organización teatral en el siglo XVI...". Por lo anterior se puede deducir que utilizaban carros.

Estas compañías no necesitaban licencia real para actuar, ni estaban bajo el régimen de ningún reglamento; se guiaban por el sistema de partes en lo económico (esto significa que no tenían un salario fijo, debido a las representaciones esporádicas presentadas en los pueblos pequeños). A pesar de la situación tan irregular, algunos actores llegaron a países como Portugal, Italia e incluso América.

En lo concerniente al número de estos grupos se puede mencionar un dato<sup>56</sup>, éste dice que para 1636 existían 300 compañías de la legua; tal cantidad se fue reduciendo: en 1646 cuando un concilio de teólogos ideó un decreto de prohibición con motivo de la muerte del Príncipe Baltasar Carlos. El motivo por el cual se prohibieron fue que estaban formadas por "perdidos y vagabundos".

Considero que es difícil obtener más datos sobre estas compañías porque al no haber reglamento, no hay registro de ellas: ¿quiénes eran?, ¿cuántos elementos había en cada compañía?, ¿qué y cuánto vestuario utilizaban?

La situación de los actores en España durante el siglo XVIII no fue muy agradable, estaban carentes de derechos civiles y políticos; no podía llamárseles "señor" o "Don", no eran considerados testigos legales, no podían ejercer cargos públicos, ni ser tutores o padrinos. Los padres de familia desheredaban a sus hijos si éstos se dedicaban al mundo del teatro; y si esta situación se presentaba con algún burgués o noble, el hijo debía cambiarse el nombre para evitar la vergüenza en la familia. Los actores y las mujeres de teatro no tenían derecho a heredar, de ser reconocidos o de ser criados por su padre. Lo curioso es que a pesar de estas circunstancias, no se impidió la costumbre de destinar el producto del teatro al mantenimiento de hospicios y hospitales; no trataban igual a los actores que a las personas que ejercían cualquier otra actividad, pero sí ocupaban el dinero del teatro.

En lo que respecta a la actuación, los actores asumían papeles de acuerdo a su temperamento, rango dramático, voz, estatura, figura y atractivo, es decir "el tipo"

---

<sup>56</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 33

Durante el siglo XVIII, por medio de la pantomima mostraban las emociones y reacciones. Las tragedias y las comedias se escribían en verso y existen comentarios sobre la manera en que se interpretaba la mayoría no eran favorables. Se dice que predominó la tendencia “a decir el verso trágico como un largo y plañidero ¡cántico! desprovisto de matiz y entonaciones”.<sup>57</sup>

En Europa se establecieron reglas sobre la forma de hablar y de decir el verso. Estas reglas dependían del volumen, tono, tamaño de la sala, la acústica y el grado de ruido provocado por el público. Quizá por eso se llegaba a la exageración, trayendo consigo costumbres que se criticaron mucho; se llegó a acusar a los actores de no concentrarse en el escenario y de carecer de continuidad. Algunos de los aspectos más criticados fueron el que los actores no actuaban cuando estaban en silencio, el no tomar en cuenta a sus interlocutores, el escupir y dirigir su atención al público.<sup>58</sup>

#### DATOS GENERALES DE LAS COMPAÑÍAS Y DE LOS ACTORES

- A la mejor compañía se le entregaba un premio llamado Joya como estímulo.
- El Ayuntamiento solía escoger cada año a las mejores compañías del Corpus.
- Hubo representaciones en palacio.
- La elección de actores para las compañías se realizaban en cuaresma porque se cerraban en esta época los teatros para hacer cambios en las compañías.
- Los buenos actores debían cantar, bailar y representar; no debían ser tímidos y sí tener facilidad de palabra.
- Existía un apuntador en las compañías; muchas de las veces repartía los papeles a los actores.
- Otro cargo existente era el del cobrador. Se encargaba de repartir ganancias, llegar a acuerdos con los hospitales, entre otros.

Se han visto los diferentes grupos de compañías, algunas características estructurales de ellas, sus derechos y obligaciones, etc. Ahora, en el siguiente inciso se expondrán las partes que conformaban la representación teatral.

---

<sup>57</sup> Ramos Smith, Maya. *Op. cit.* p. 34

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 39

## PARTES QUE CONFORMAN LA REPRESENTACIÓN

En España se utilizó una terminología muy variada para referirse a los géneros teatrales loa, entremés, jácara, baile cantado, etc. Todas estas manifestaciones tenían, según Díez Borque,<sup>59</sup> un aire de familia, eran ramas de un mismo tronco.

Con la loa se iniciaba la representación y tuvo su origen en los introitos pastoriles del teatro preloquista durante el siglo XVI, era un monólogo que recitaba un autor a manera de prólogo para la comedia o elogio al público y/o a la persona a quien iba dirigida. Jean Louis Fleckniakoska estudió la loa desde sus inicios hasta la mitad del siglo XVII, y menciona en su libro, *La loa*, que a partir del siglo XVI ésta pasa a ser un tipo de entremés; hubo diálogo y se convirtió en una pieza dramática corta; le seguía la comedia, formada de tres jornadas: entre la primera y la segunda jornadas iba intercalado un entremés, entre la segunda y la tercera estaba un baile, pero durante un tiempo este orden no era fijo, como podemos ver en el siguiente ejemplo.

Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos, cuatro hombres y dos mujeres..., entrados los músicos salió el que echaba la loa..., siguiendo tras él un baile artificioso y apacible, el cual concluido empezó la comedia...<sup>60</sup>

Diose principio con la Loa... Acabó la Loa para empezar la comedia... (la comedia era: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, de Pedro Calderón...). Se dio fin a la primera jornada y se pasó a representar el entremés de *La Tía*... Acabado el entremés se dio principio a la segunda jornada... Se acabó la segunda jornada y siguió el baile de *Las Flores*, de Alonso de Olmedo... Empezó la tercera jornada... Puso el sainete fin a la fiesta..., el entremés de *El labrador Gentil-hombre*.<sup>61</sup>

(...) Todas las que yo he visto se componen de sólo tres actos, que ellos llaman jornadas. Suelen darlas principio por un prólogo o loa en música, y cantan tan mal que su armonía se parece a chillidos de niños. Entre las jornadas intercalan algún entremés, algún baile o algún sainete, que muchas veces es lo más entretenido de la comedia. (...)<sup>62</sup>

En el primer ejemplo, después de la loa hubo un baile; en el segundo, después de la tercera jornada se presentó un sainete. El lector bien puede darse cuenta que las partes de la obra no tenían un mismo orden.

<sup>59</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 272

<sup>60</sup> Este es un texto escrito por Tirso de Molina que se encuentra en el libro *Vida teatral en el siglo de oro. Antología*, Taurus, Madrid, 1965 (Temas de España, 34) p. 50

<sup>61</sup> Este segundo texto pertenece a Pedro Calderón de la Barca, se encuentra en el libro *Vida...* p. 51

<sup>62</sup> *Voyage D'Espagne*, también se encuentra en el libro *Vida...* p. 118-119

La loa facilitaba la comprensión de la obra al público, en ella se introdujo el personaje del bobo, pueblerino engañado por hombres ciudadanos, especialmente por estudiantes. Asimismo, explicaba el argumento de la representación, además introducía burlas y bromas burdas para que el público tuviera un estado de ánimo más propicio (al parecer era para que el público estuviera alegre al momento de comenzar la obra).

La loa también manejaba la estructura del teatro dentro del teatro para recordar al espectador que se encontraba frente a un mundo irreal y que poco o nada tenía que ver con la realidad. Halagaba al público (de ahí su nombre) para hacerle creer que era inteligente y de buen gusto (en especial si la presenciaba el rey); con la loa se pretendía obtener su simpatía, pero debían cuidarse de no molestar al soberano con las bromas respecto a su persona. Fuera de esto “toda licencia está permitida”.<sup>63</sup> Al rey lo llamaban “bello sol”, “Marte”, “Adonis”, etc.

Procuraban fijar la atención del público en el escenario para mantenerlo en silencio y siempre atento; pero una loa no siempre era del agrado del espectador, si se presentaba esta situación, ésta se reducía al mínimo para evitar cansar el ánimo del público.

En los inicios del siglo XVII, en una loa se combinaba el argumento, las peticiones de silencio y las alabanzas. Este género va evolucionando hasta llegar a concluir en ella el diálogo polimétrico, canciones y bailes. Las loas primero fueron anónimas, pero los autores al ver que iban adquiriendo valor como género no tardaron en darles su nombre; así tenemos ejemplos como Agustín de Rojas, Quiñones de Benavente, Calderón, Lope, etc.

Al paso del tiempo, la loa va perdiendo importancia “por servir de poco en cuanto al cumplimiento de las funciones”.<sup>64</sup> Francisco Rico dice que era ingrato el trabajo de escribirlas y no se compensaba ese esfuerzo; pero, continúa, deben mencionarse debido a que no desaparecieron del todo en el siglo XVI en España.<sup>65</sup>

Por su parte, el entremés que era una breve pieza divertida, mantenía la atención del público en el lapso que había entre la primera y la segunda jornadas, complementando

---

<sup>63</sup> *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional de Menéndy, dirigido por José María Díez Borque. Ediciones Serval, España, 1986, p. 125

<sup>64</sup> Díez Borque, *Sociedad...* p. 278

<sup>65</sup> Díez Borque, *Sociedad...* p. 273 cita a Rico F. Para el itinerario de un género menor: *Algunas loas de la Quinta parte de comedias en homenaje a W. LL. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 612.

a la comedia. Díez Borque<sup>66</sup> señala tres tipos de entremés: *de enredo*, domina una intriga, hay burlas y engaños a personajes inferiores; *de carácter*, es la personalización en un tipo social de la causticidad cómica; y *de costumbres*.

En los entremeses no encontramos como personajes protagónicos a damas o caballeros, sino a plebeyos: molineros, bobos, labradores vulgares, el hidalgo pobre, afeminados, gorriones, sacristanes, celestinas, etc. Éstos protagonizan situaciones ridículas y burdas, ayudándose con elementos como el engaño, la exageración y la burla. Reflejan sus costumbres y vida cotidiana y, según Díez Borque,<sup>67</sup> el entremés tiene una función de adoctrinamiento, fundamentalmente moralizadora bajo la pauta de acción buena-acción mala. Para mediados del siglo XVII era común finalizar el entremés con un breve baile. Algunos espectadores veían al entremés como la parte fundamental de la obra, si la comedia no era del agrado de los asistentes podía evitarse el fracaso con un buen entremés.

La jácara era una composición breve que presentaba robos, atropellos de ladrones, pícaros, prostitutas, etc.; podía bailarse y mezclarse con entremeses. La jácara es contraria a la idealización que había con los protagonistas de las comedias. En una representación podía presentársele al público una idealización a lo sublime (comedia) y otra a lo más bajo<sup>68</sup> (jácara).

Hasta aquí se han visto las partes en que se dividía una obra y sus funciones; los datos mencionados se cotejan de manera muy general debido a que el objeto de esta tesis es avocarse sobre los elementos teatrales de carácter visual en una representación y no al análisis de texto. A continuación, toca el turno a los elementos que conformaron una puesta en escena, tales como escenografía y vestuario, entre otros.

## ELEMENTOS TEATRALES EN LA REPRESENTACIÓN

### a) *Escenografía*

En los corrales públicos, los efectos escénicos no eran muy comunes aunque el público gustaba de ellos, teniendo una razón poderosa para estar ausentes: el aspecto económico.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 278

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 280

Al utilizar maquinaria en los corrales aumentaban los gastos de representación, razón por la cual sólo utilizaban simple y elemental escenografía, y de ello se tiene testimonio:

Es difícil dar una idea de la pobreza de la maquinaria y de los teatros. Los dioses aparecen a caballo sobre una viga que se tiende de un extremo a otro del escenario. El sol se figura por medio de una docena de faroles de papel de color con su luz correspondiente cada uno. En la escena en que Alcino (*se trata del protagonista de la obra que vio representar*) invoca a los demonios, salen por una escalera.<sup>69</sup>

Las obras que contaban con efectos escénicos eran las comedias de santos y las palaciegas, pero eran una minoría.

El autor era el encargado de elegir maquinaria porque el poeta (si es que había) se limitaba a escribir acotaciones breves; pocas veces hacía indicaciones técnicas.

Si se quería instalar alguna maquinaria complicada en un corral y era necesario causar algún cambio o daño a la estructura del mismo, el arrendador debía repararlo, pero había ocasiones en que no era necesario, por ejemplo, para las loas, farsas o jácaras bastaban un balcón, cortinas, ventanas y puertas.

Los corrales tenían una "pobreza suma"<sup>70</sup> en su representación: las decoraciones se formaban con retazos de telas, al sol lo encarnaban en farolillos de papel iluminados con velas de sebo; para hacer efectos de truenos golpeaban el tablado con un costal de piedras. Contaban con una o dos decoraciones que utilizaban de diferente manera, por ejemplo: cuando un actor se escondía detrás de la decoración fingiendo que iba a algún lugar y luego salía otra vez diciendo: -Ya llegué al palacio, o al lugar que indicara el texto.

Debía señalarse dónde, cómo y cuándo sucedía la acción para que el auditorio comprendiera hacia dónde iban los hechos, ya fuera diciéndolo en el diálogo o cuando un personaje veía lo que los espectadores no y lo describía (como una necesidad de contar lo que ocurría fuera del escenario). El público aceptaba esto y se dejaba llevar por la historia.

Dentro del escenario, el actor tenía que seguir ciertas normas; éstas se dieron en gran parte de Europa, aunque con algunas variantes: no debía dar la espalda al público o permanecer de perfil porque era considerado como falta de respeto; tampoco era permitido cubrirse la cara con las manos o algún objeto ni extender los brazos hacia los

<sup>69</sup> *Vida teatral...* p. 119

<sup>70</sup> Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. Pról. de Juan Sánchez Azcona, Editorial CULTVRA, México, 1932, p. 14.

espectadores; no se podía trasladar de un punto a otro rápidamente, debido a que se perdía la visión de su expresión en la cara; generalmente un actor al terminar su parlamento cambiaba su posición con su interlocutor.<sup>71</sup>

Las técnicas escénicas innovadoras fueron los bastidores, los pescantes, las trampas, etc.; enseguida se describirán algunas de ellas.

- trampas.- podían utilizarse para una desaparición súbita.

-escotillón.- daba a entender al público que un personaje hacía una maravillosa desaparición; también podía significar el infierno.

- bofetón.- era un mecanismo que hacía aparecer y desaparecer al personaje.

En los últimos años del siglo XVI se debió utilizar maquinaria primitiva para hacer volar a los santos o hacer subir al demonio del infierno.

En los inicios del siglo XVII, las actrices podían pasearse a caballo; la utilización de animales en el escenario era casi exclusiva de los corrales públicos.

Miguel de Cervantes Saavedra nos da una descripción sobre elementos escenográficos en los corrales:

Este (el actor Navarro...) levantó un tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público, quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no eran los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidieran mudanzas de rostro; inventó tramoyas, nubes y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora...<sup>72</sup>

Lope de Vega no se quedaba atrás en lo referente a la escenografía; ya se mencionó que daba al público lo que quería, a pesar (en algunas ocasiones) de no estar muy convencido de ello. Lope atacó el uso de recursos técnicos porque quería que el público usara su imaginación, reemplazando con la mente y la fantasía lo que la limitación de medios no podía dar. Sin embargo, Lope se valió de ellos para dar gusto al espectador, después de todo quien pagaba era el asistente cuando iba a presenciar la obra.

También Lope realizó juicios contra el uso de tramoyas. Díez Borque realizó un estudio sobre escenografía en la obra de Lope que abarcó de 1621 a 1635 y los años

<sup>71</sup> Ramos Smith, Maya. *Op. cit.* p. 40

<sup>72</sup> Este texto pertenece a Miguel de Cervantes y se encuentra en el libro *Vida teatral...* p. 72

anteriores a estas fechas; llegó a la conclusión de que el escenario no difiere esencialmente de una a otra obra y nos da los datos que resumo a continuación:

- Dos puertas laterales.- entradas y salidas. A veces hay una puerta central cubierta por una cortina que puede recorrerse.
- Vestuario.- ocupa los lados y el fondo del escenario, con accesos directos a él, pero tapados por cortinas. Puede haber una larga cortina que ocupa el fondo del escenario y abre al vestuario, a la vez que se utiliza para dejar a la vista, descorriéndola, las apariencias.
- Las cortinas.- servían también para representar lugares, se descorría y dejaba ver un objeto caracterizado, podía indicar cambio de lugar, desplazamiento del personaje, etc.
- Ventanas.- galanteos y rondas nocturnas.
- Balcón (lo alto).- balcón, torre, colina, cielo, etc.
- Fachada.- en el fondo del escenario, servía para indicar los muros, torres, casas, etc.
- Piezas móviles.- pintadas en lonas sobre bastidores: árboles, barcos, entre otros
- Trampas.- a nivel de las tablas para aparecer y desaparecer personajes.
- Maquinaria.- tramoyas para subir o bajar personajes. Bofetón que gira súbitamente para las metamorfosis; bastidores deslizantes, el escenario cuya fachada estaba dividida en pisos, ventanas y balcones. Con el palenque (camino de tablas que desde el suelo se eleva hasta el tablado del teatro) se puede comunicar el escenario con el patio.

Se podía dar el caso de que un signo escénico apareciese en varias escenas y no ser necesario en algunas.

Además de las utilidades ya mencionadas, la cortina tenía más usos como el cambio de tiempo, este recurso era frecuente porque no era necesario cambiar el decorado aunque los otros signos siguieran en su misma posición y fueran arbitrarios a lo que sucedía.

La iluminación en el escenario tuvo de igual manera un papel importante: era más intensa en el proscenio y en su área inmediata, además, por el uso del apuntador, esa llegó a ser el área principal de su actuación; ahí se llevaban a cabo las escenas importantes. Los actores formaban una línea horizontal o semicírculo quedando enfrente del apuntador. Las mujeres y los personajes “de mayor dignidad” eran colocados en la mitad derecha del escenario; un dato curioso es que cuando un actor decía una escena relevante o un



monólogo, se colocaba al pie de las candilejas a pesar de que su diálogo lo dijera a otro actor, esta situación la solucionaron “haciendo que el que hablaba se colocara a unos pasos atrás de su interlocutor”, así se dirigía al otro actor y quedaba frente al público.<sup>73</sup>

Muchas de estas reglas siguieron junto con las de los actores hasta el siglo XIX, aunque algunos actores lucharon contra ellas, ya que se buscaba ser más libre y natural.

En el siglo XVII, el público al ver las apariencias que le muestran un mundo no cotidiano se impresionaba, y entre más complicada fuera la maquinaria era mejor a sus ojos. Los asistentes iban más a ver que a oír, leían signos escénicos rudimentarios, pero a veces se requería dar elementos “muy gráficos”<sup>74</sup> para apoyar a su imaginación, se consideraba que el público tenía capacidad para reconstruir datos o lugares que se le daban verbalmente.

Las fiestas públicas también utilizaron tramoyas; el gusto por el teatro creció tanto que la sociedad cortesana tuvo su teatro: Felipe III, como ya se mencionó, en 1607 hizo construir una réplica de un corral para uso exclusivo.

Felipe IV mandó llamar a un ingeniero mecánico florentino llamado Cosino Lotti; el cual llegó a España en 1626 para realizar actividades relacionadas con sus conocimientos; para 1629 trabajó con una obra de Lope:

...En 1629 diseña y realiza la escenografía para *La selva sin amor* de Lope de Vega, utilizando elementos escenográficos que transforman completamente el tradicional espacio de los corrales; por primera vez se utiliza el telón de boca y por tanto marco escénico para ocultar la maquinaria, se separa el área de lunetas del tablado por medio de un corredor destinado a los músicos, el teatro se encuentra totalmente cubierto para poder utilizar la iluminación artificial, los espacios en los que se desarrolla la obra son realizados perspectivamente en bastidores escalonados sobre el tablado, el mismo tablado ya no se encuentra arriba de los ojos de los espectadores, sino que su desnivel se encuentra más abajo; el escenario cuenta con una pendiente que permite apreciar los efectos de perspectiva. Como podemos ver en este teatro,(...) están presentes todos los elementos desarrollados por el teatro renacentista italiano que Cosino Lotti seguramente conocía.<sup>75</sup>

Como se puede observar, el teatro abordó las relaciones sociales en España; nobles o plebeyos disfrutaban de este espectáculo y sobre todo de lo que veían.

<sup>73</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 41

<sup>74</sup> Díez Borque, *Sociedad y...* p. 190

<sup>75</sup> Recchia Giovanna, *Op. cit.* p. 49-50

Las representaciones en palacio se podían dar el lujo de utilizar elementos escénicos más costosos; pero aunque en los corrales no hubiera tantos recursos, el público dejaba volar su imaginación y de igual manera disfrutaba el espectáculo.

Otro elemento visual que le ayudaba a percibir diversos datos como el status social, si el personaje era de buen o mal gusto, el lugar donde se encontraba, la moda de la época, la hora en que transcurriera la acción de la obra, etc., era el vestuario, como se verá a continuación.

#### b) Vestuario

En esta parte se vuelve a ver la presencia del autor de comedias en la compañía, ahora atendiendo lo concerniente al vestuario. El autor de comedias poseía vestidos que eran utilizados por los actores menos importantes, quizá porque los otros eran más caros y requerían más cuidados, quizás los mismos comediantes se compraban sus propios vestuarios, o tal vez se presentaban demasiadas dificultades al transportarlo cuando alguna compañía realizaba funciones en otros lados.

Con el objetivo de mostrar la riqueza de las comedias españolas, a continuación se enlista lo que en 1602 poseía habitualmente una compañía:

- Ropa de terciopelo amarillo.
- Ropa de brocatel azul.
- Sayo de terciopelo de tela nácar.
- Dos sayos de tela.
- Dos capellares de Damasco.
- Dos tunicelas de Damasco.
- Una cota y falda de Damasco.
- Tres cotas.
- Dos pares de calzones de tafetán.
- Un pellisco. (sic)
- Seis vestidos moros.
- Banderas y un vestido de francés.
- Tres vestidos de ángel.

- Siete sayos.
- Dos capas, dos ropillas antiguas y una saya de villano.
- Dos cadenas y grillos de hierro.
- Escudos y hábitos.
- Lienzos y pieles.
- Un sayo baquero de tela, negro y oro.

El importe de todo este vestuario asciende a la para entonces importante suma de 2.683 reales.<sup>76</sup> Un contrato nos da otra nota sobre los elementos utilizados por una compañía que pertenecía a Sánchez de Vargas y data de 1619:

- Ocho sayos baqueros de tela, terciopelo y brocatel.
- Una ropa nueva de brocatel.
- Una ropa de raso de primavera, con vueltas de tela de oro fino.
- Un vestido de sayo y calzón de labrador de paño blanco con ribetes.
- Tres barbas y tres cabelleras.
- Un sayo de moro de chamelote colorado.
- Dos tocados de moro.
- Cuatro caperuzas de labrador de brocatel.
- Dos bastones y una gineta.
- Capa, calza y ropilla negra guarnecido y de obra.
- Dos sayuelos de labrador, uno de grana de polvo y otro de paño azul.
- Calzas, jubón y capa de gorgorán de rosa seca bordado todo el campo de seda blanca.
- Un sayo de bobo y caperuza.

Cuando una compañía se presentaba en algún pueblo, el autor solía alquilar el vestuario o lo recibía a manera de préstamos gratuitos (en especial los accesorios). En el caso de vestuario en alquiler, Pérez Pastor<sup>77</sup> nos brinda una lista: por el alquiler de seis sayos baqueros, dos cotas de tela y una ropa de brocatel por dos días, el autor debía pagar 50 ducados.

---

<sup>76</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 196 a 197 cita a Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Imp. de la Revista Española, Madrid, 1901, p. 63

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 200-201 cita a Pérez Pastor *Op. cit.* p. 160

Los actores utilizaban, en las presentaciones, ropa que pertenecía a su época (las excepciones se presentaban cuando se encarnaba a algún personaje específico en un drama histórico), aún así, los artistas se gastaban cantidades elevadas en sus ajuares; un vestido lujoso de mujer, elaborado con raso de oro, tela de plata y terciopelo negro, llegó a costar hasta 35.00 maravedíes. Vicenta Borja fue una actriz que en 1617 pagó 440 reales por una falda y un corsé de seda con pasamamería. En 1619, Eugenia Osorio, también actriz, pagó 2.400 reales por un vestido de satén, con pasamanería de oro, galones de satén encarnado y guarnición de oro.

Las actrices famosas sin duda utilizaron este tipo de traje tan costoso, al igual que los actores; esto hacía ver a la escena más lujosa y espectacular. A consecuencia de esta ostentación los primeros actores y empresarios adquirieron numerosas deudas, por lo que recurrían a préstamos o a compras fiadas.

El vestuario de las actrices, lujoso o no, tenía sus condicionantes de tipo moral, los rasgos eróticos del vestuario femenino eran un punto importante de atracción, por tanto estaban vigilados y limitados: “que las mugeres representen en hábito decente de mugeres y no salgan a representar en faldellín solo, sino que por lo menos lleven sobre él ropa vaquero o basquiña, suelta o enfaldada”.<sup>78</sup>

También se dio el caso de que las actrices usaban pantalones (si era exigido por el comediógrafo) y/o se vestían de hombres; esta situación se dio en repetidas ocasiones dentro del teatro (era recurso a veces dentro del argumento) y resultaba “excitante para los hombres, introduciendo un componente perverso en una sociedad de rígida pero depravada”.<sup>79</sup> Este recurso estuvo prohibido: “...y no representen en hábito de hombres, ni hagan personajes de tales, ni los hombres, aunque sean muchachos de mujeres”.<sup>80</sup>

A pesar de la prohibición, este recurso se siguió utilizando; resultaba del agrado del público, tal vez por ser un contraste con la realidad de ese tiempo que estimulaba la imaginación.

Siguiendo con las leyes de vestuario, cabe mencionar que sólo se permitían cuellos “de holanda”, se pidió desaparecieran los empresadores de seda y bordadores “para que

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 201 cita el documento 3-475 del Archivo Municipal de Madrid (1615),

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 202

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 201 cita al Documento 3-475-2 del Archivo Municipal de Madrid (1615)

no se hicieran lujosos vestidos”<sup>81</sup> En 1639, el Consejo de Castilla prohibió a los comediantes usar vestidos con bordados o telas de oro o plata, cosa que tampoco se llevó a cabo; sin embargo, las autoridades insistían en sus ordenanzas, en 1644 se dictaminó: “que en las cabezas no sacasen nuevos usos o modas (..) que ningún hombre o muger pudiese sacar más de un vestido en una comedia, si ya la misma representación no obligase que se muden, como de labradores u otros semejantes”<sup>82</sup>.

En 1644 también se ordena:

moderar los trajes de los comediantes, reformándose los guardainfantes y el degollado o escotado de garganta y hombros, de forma que los jubones que dejaban ver garganta, espalda y parte del pecho serán permitidos solamente a las mujeres públicas, y prohibidos, tajantemente, dentro y fuera del escenario<sup>83</sup>

Durante el siglo XVIII, el vestuario tendía a seguir la moda del momento. Las características particulares de cada período se distinguían por medio de los accesorios; es decir, sombreros, turbantes, abrigos, tocados, etc., dependiendo del papel a representar. Los colores predominantes eran tonos pastel.

Según menciona Maya Ramos,<sup>84</sup> el vestuario teatral, en especial el masculino, se divide en tres “tipos” convencionales: *a la turca*, abarcaba generalmente batones o cafetanes, pantalones amplios y turbantes; si se le realizaban arreglos podían utilizarlos para interpretar personajes de oriente; *a la antigua*, en cada país era un estilo indefinible de los siglos XVI y XVII; *a la romana*, se utilizó para interpretar personajes como “héroes clásicos”, griegos, romanos, persas, africanos e indios americanos; incluía faldillas cortas con sus calzones que bajaban a la altura de las rodillas, casacas bordadas, botas y cascos con plumas. Durante la primera mitad del siglo XVIII, los hombres asumían los papeles de griegos y romanos utilizando casacas de terciopelo, pelucas, tocados de plumas y zapatos de tacón.

Cuando el vestuario se institucionalizó cada vez más, se observó una transformación en la cual se tiene un efecto en el estilo de movimiento corporal en la

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 199 cita a la Consulta al Consejo de Castilla, 1618

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 250 cita a Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, Imp. de Arb. de Benef. Madrid, 1804, p. 219

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 202 cita a Casiano Pellicer, *Tratado...* p. 218

<sup>84</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 44-45

escena. El vestuario, como ya se ha venido señalando en este apartado, hizo que las actrices cambiaran a una gestualidad con ademanes, un paso garboso y un bien andar. Además, el vestuario ayudaba a saber el instante del día o la noche, en las obras hay acotaciones que indican “vestido de noche” o “en traje de camino”; se ayudaban asimismo con disfraces, no solamente para cambiar de personalidad sino para ocultar al personaje, hallándose éste presente en escena.

El vestuario utilizado por las mujeres, como ya se mencionó, era de acuerdo a su moda: amplias faldas (en la segunda mitad de siglo aplanadas en las partes de frente y atrás), corsets, crinolinas armadas, corseletes con grandes escotes, pelucas y tocados elaborados y altos. Los toques “antiguos” o “exóticos” se dieron mediante accesorios como velos, grecas a las faldas, turbantes, etc.; los brazos debían ir cubiertos.

Siguiendo la línea de vestuario teatral, una característica de la época fue la ausencia de estilo en una producción. Un actor o actriz podía utilizar un vestuario “con más verdad histórica”, lo cual no significaba que los demás debían adecuarse a él, esto fue criticado en Europa. Lo anterior se deriva de ideas y convenciones existentes en esa época, pues en aquellos tiempos los relatos de viajes y descripciones de países abundaban en la literatura del siglo XVIII.

El vestuario debía ser lujoso, especialmente el de los actores y actrices considerados estrellas, pero eso requería de una gran inversión sobre todo la joyería por lo que un hombre llamado Georges- Frédéric Strass inventó por el año de 1758 piedras preciosas de fantasía. Estas “joyas” tenían un costo menor que las originales, sin embargo tampoco estaban al alcance de todos.

Los peinados eran muy elaborados, se utilizaron polvos de colores para cambiar el color del cabello; el maquillaje era el de la época: base blanca, la cual no era muy aconsejable pues se endurecía, limitaba la expresión y pasado un tiempo se partía y caía. Las cejas eran de color negro al igual que los lunares; los labios y mejillas iban en color carmín. Los personajes grotescos o fantásticos utilizaban el maquillaje más elaborado con características propias del mismo.

En el siglo XVIII, a partir de los años noventa (después de la Revolución Francesa) se dejaron de utilizar las pelucas altas y blancas, las faldas anchas y los corsés para dar

paso al zapato sin tacón, faldas más estrechas y “vestidos de alto talle”.<sup>85</sup> El vestuario comenzó a tomar un rumbo hacia la realidad histórica, pero la búsqueda de lo auténtico en este ramo no comenzó sino hasta finales del siglo XIX.

### c) Bailes y danzas

Otro elemento escénico que ayudaba a aderezar el espectáculo consistía en el baile y la danza. Para iniciar este inciso es necesario saber la diferencia que existía entre un baile y una danza durante la época analizada en este trabajo.

Castro Escudero<sup>86</sup> menciona que las danzas en el teatro español eran movimientos más mesurados que los bailes, generalmente la primacía de movilidad del cuerpo estribaba en los pies y los brazos, a su vez, tenían escaso movimiento; en cambio, los bailes poseían un vaivén libre en brazos, pies y gestos. La razón de indicar esta diferencia es porque la corte y sus familias practicaban las danzas en las representaciones palaciegas, y el pueblo los bailes en el teatro popular. Sin embargo, algunos autores no hacen diferencia alguna cuando se refieren a este tema siendo lo mismo baile y danza (dentro del contexto de la época).

Ciertos bailes tenían temas pastoriles o picarescos y llegaron a dominar en los entremeses, jácaras o sainetes. Otro baile existente fue sólo eso: baile; eran movimientos rítmicos que se acompañaban con música como números sueltos en la representación o formaban parte del cuerpo de la comedia.

Lázaro Carreter<sup>87</sup> dice que los bailes introducidos en la representación eran de dos clases: *descriptivos*, el solista o el coro describen cantando los movimientos de los bailarines, se trata de un género mixto de canto, música, recitación y danza que se une al cuerpo de la comedia. De aquí se pasa a una forma que se complica más, la danza de clase *espectáculo*, la cual se trataba de bailes con un poco de argumento, pasa del monólogo cantado al diálogo. Esta manera de baile ya no forma parte del cuerpo de la comedia sino que se presenta frecuentemente siguiendo al entremés como complemento.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 52

<sup>86</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 287 cita a Castro Escudero J. *Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega en Les langues Néolatines*

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 290 cita a Lázaro Carreter, F. *Lope de Vega: Introducción a su vida y obra*, Anaya, Salamanca, 1966, p. 191-192

Haciendo referencia a los bailarines, se puede decir que desde 1454 había datos de ellos en los registros municipales, los cuales muestran que en el año antes mencionado se contrataron tres bailarines y prestidigitadores para aparecer en una obra religiosa. Hubo otros danzarines que intervinieron en el Corpus interpretando danzas animadas llamadas de cascabel o zapateado dentro de la iglesia.<sup>88</sup>

Lope hizo uso de danzas dentro de sus comedias: en *El maestro de danzar* domina el vocabulario técnico de las danzas cortesanas pues observó que eran importantes en su práctica social; llama la atención que Lope parecía repudiar los bailes populares, sin embargo los conocía y empleaba, añoraba las danzas cortesanas que habían perdido “esplendor”.<sup>89</sup> En 1631 escribe *La noche de San Juan*:

Tor: de los bailes, don Félix, vengo muerto,  
 Alo: Tristes danzas de España, ya murieron,  
 Fel: Dios las perdone, gente honrada fueron  
 Tor: ¿que se hicieron *gallardas* y *paranas*  
 pomposas como el hombre, y cortesanas?  
 Alo: Ya se metieron monjas  
 Fel: Cosa extraña  
 que ya todas las danzas en España  
 se han reducido a zápico y zépiro  
 a zípiro y a nápiro  
 (...)  
 Sí, pero el aire  
 la gata y bizzarria  
 con que el mayor señor danzar podía  
 y los *pies de gibos*  
 y *alemana* y brandos de saraos,  
 ¿ por qué se han de dejar de todo punto?<sup>90</sup>

Los espectadores tenían preferencia por los bailes con movimientos lascivos como *chaconas* y *zarabandas*. La chacona era un son que se tocaba con varios instrumentos y se bailaba de manera vistosa acompañada con castañuelas; en España se bailaba en los festines y en el Corpus, a pesar de ser “deshonesto”, moralmente se consideraba

<sup>88</sup> Bennassar, Bartolomé. *La España del siglo de oro*, Grijalbo, Barcelona, 1983, p. 275, cita una investigación de Francois Reynaud.

<sup>89</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 289

<sup>90</sup> *Ibidem*, p.289



pecaminosa y mórbida por lo que en los *Reglamentos* estaba prohibida al igual que la zarabanda

Se tiene la primer referencia de la zarabanda en el año de 1583 y para tener una idea de cómo era el baile de la zarabanda diré que se acercaba al actual flamenco,<sup>91</sup> en la actualidad no se le considera lujurioso, pero en aquélla época sí lo era. Los *Reglamentos* prohibieron estos bailes:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni menos lasciuos, ni deshonestos o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çarabandas, carreterías, y cualesquier otros semejantes a estos: de los quales se ordena, que los tales Autores y personas que truxeren en sus compañías no vsen en manera alguna so las penas que adelante irán declaradas, y no inuenten otros de nuevo semejantes, con diferentes nombres. Y qualesquier que huuiere de cantar y bailar, sea con aprouación de la persona del Consejo a cuyo cargo estuuire el hazer cumplir lo susodicho. El qual ha de tener particular cuenta y cuidado, de no sentir que se hagan los dichos bailes, y que sin aprouacion no se haga ninguno, aunque sea de los lícitos.<sup>92</sup>

La zarabanda no fue del gusto de todos:

Este baile de la Zarabanda, como es malo, es muy antiguo en el mundo; porque, aunque este nombre sea moderno, tomado de un demonio de mujer, que dicen que en Sevilla le dio o resucitó este deshonesto principio, aunque otros le hacen cosa venida de las Indias (...) las cuales eran como él mismo declara (Horacio .), haciendo posturas lujuriosas e incitando con un meneo de piernas a torpezas grandes (...). Entre otros ha salido estos años un baile tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente Zarabanda, y donde se dan diferentes causas y derivaciones deste nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta. Lo que se sabe es que se ha inventado en España.<sup>93</sup>

El *baile entremesado* o *entremés cantado* tenía un breve argumento, el diálogo era casi totalmente cantado, se utilizaban romances, canciones populares y movimientos de bailes del pueblo; con estos bailes se complementaba la comedia sumado al entremés o a la jácara; iba generalmente entre la segunda y la tercera jornadas, o bien para terminar el entremés.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 295

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 291-292

<sup>93</sup> *Vida teatral...* p. 96-97

La *seguida* parece que fue “más decente” que las ya mencionadas, pero con menos popularidad.

Otras clases de baile para el pueblo eran: El pollo, El Hermano Bartolo, La pipiranda, El guiriguiriga, El pasacalles, El canario o zapateado, entre otros.

La nobleza y la corte bailaban: La gallarda, La danza alemana, Pie de gibao, como los más usuales; algunas danzas eran a veces “auténticos ballets”<sup>94</sup> pero ordenados para guardar el decoro e ir de acuerdo con la etiqueta, no tenían la espontaneidad de los bailes populares.

La *gallarda* iniciaba con unos saltos seguidos y cinco pasos para adelante, el sombrero iba en la mano. La *danza alemana* era una danza para parejas, comenzaba de manera ceremoniosa y terminaba más animada. La *danza pavana* era una especie de paseo rítmico ceremonioso. El *pie de gibao* imitaba a las cabriolas del caballo. En la *danza nizarda* la pareja se tomaba de la mano y daban dos o tres veces la vuelta a la sala, luego se abrazaban. Pero los bailes no se presentaban solos, tenían un elemento con el que también se realizaban las representaciones, la música.

#### d) Música

El objetivo de incluir la música en las comedias era para agilizarlas, agregar elementos nuevos a la recitación simple, se utilizaba además para resaltar pasajes importantes; se podía justificar una canción en la estructura presentándola con una ronda callejera que pasaba en ese momento, se creaba algún ambiente necesario, por ejemplo: una sensación de misterio. En resumen, la música se utilizó para hacer más completo el espectáculo

Subirá, historiador de música, dice que en los inicios del siglo XVII, cada compañía tenía dos músicos principales que tocaban el arpa y la guitarra, o el violín y el oboe.<sup>95</sup> Ellos enseñaban canto a las actrices y componían los tonos de las piezas que se cantaban. Las necesidades económicas explican el número reducido de músicos, pero después de 1640 según Rennert<sup>96</sup> la cantidad aumentó.

<sup>94</sup> Díez Borque, *Op. cit.* p. 287-288

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 283 cita a Subirá, J. *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, C. S. Y. C. Madrid, 1960, p. 80

<sup>96</sup> *Ibidem*, cita a Rennert, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, 1990 p. 64

Durante los años de Lope de Rueda, el acompañamiento musical se colocaba detrás de una manta que se utilizaba como cortina. Después, con Naharro salieron a las tablas y comenzó a tener prestigio. En los textos dramáticos se apuntaba con frecuencia *músicos* pero sin distinguir la acción, en otras ocasiones sólo acotaban: “cantan los músicos” y luego venía el texto de la canción; no era frecuente aceptar a los músicos como personajes, ya que su presencia era determinada por la necesidad del espectáculo y no del texto.

Los instrumentos musicales más comunes eran: timbales, trompetas, flautas, guitarra, violín, oboe y arpa.

El siguiente aspecto a revisar serán los horarios y frecuencia de las funciones que fueron un punto importante dentro de la organización de las representaciones teatrales en España.

## HORARIOS Y FRECUENCIA DE LAS REPRESENTACIONES

Las representaciones comenzaban a las dos de la tarde de octubre a abril con el fin de terminar antes de que se ocultara el sol evitando así utilizar antorchas y para que las mujeres, al salir de la cazuela, no saliesen de noche para ir a sus casas. Los teatros no podían abrirse antes de las doce, pero a partir de esa hora los cobradores ya estaban laborando, se podía entrar y escoger un lugar, pues estos no estaban numerados.

Las representaciones duraban en el siglo XVI dos horas y para el siglo XVII de dos horas y media a tres. Las funciones no siempre comenzaban con puntualidad y en ocasiones el retraso de un noble o de un actor hacían demorarlas; el público, por supuesto, se disgustaba porque al finalizar la obra ya había oscurecido, lo cual ocasionaba problemas a los alguáciles (que eran los encargados de vigilar la entrada y la salida).

En un principio únicamente se daban funciones los domingos y días de fiesta, luego aumentó el número a dos días por la semana (martes y jueves). Excepcionalmente la misma obra duraba en el cartel quince o veinte días seguidos, pero la mayoría de las veces la misma representación no duraba más de cinco funciones. El autor de comedias era el encargado de renovar la cartelera.

Los días que se mantenían cerrados los teatros públicos eran del Miércoles de Ceniza a la Pascua; en ese lapso se representaban obras con títeres y marionetas, además de ejercicios acrobáticos.

Los estrenos de las comedias eran anunciadas en carteles hechos con letra gótica, a mano, no impresos, colocados en las esquinas, además de anunciarlos “a gritos” señalando la obra y los actores.

Una táctica para atraer al público era escribir confusamente los carteles, ante lo cual las autoridades elaboraron reglamentos que castigaban tal acción. “que en los carteles pongan claramente las comedias que han de hacer, y representen cada día, y el que por justa causa lo dexare de hazer, de quenta dello al señor del Consejo, su la dicha pena”.<sup>97</sup>

Los meses más concurridos por el público en las representaciones, según los libros de cuentas de arrendadores, eran de octubre a mayo. Dado que se ha tocado el tema del público en una representación, se le dará su respectivo lugar en el presente trabajo.

## PÚBLICO

Se puede deducir que su gusto por las representaciones era grande, pues se recordará que para 1568 se contaba con cinco corrales en España; quizá no fueron lo suficientemente cómodos por tener únicamente bancos de madera sin respaldo o incluso que la gente presenciara las obras de pie, pero eso parecía no tener mayor importancia ya que su asistencia no disminuyó. Tampoco parecía importarles los tres pagos que debían hacerse (véase el apartado de corrales).

El aprecio del público hacia el teatro hizo que autores, como Lope por ejemplo, a quien no le agradaba utilizar elementos técnicos, los utilizara para su beneplácito, se recordará de igual manera que los asistentes iban más a ver que a oír, pero su presencia también estaba reglamentada; los asistentes estaban sujetos a las leyes, los hombres no podían entrar en las cazuelas, ni siquiera hablar con las mujeres desde su lugar; se prohibía fumar y llegar en coche hasta la puerta del corral.

Llegado el momento de la función, se preparaba el público a presenciar la obra. A través del teatro se le mostraba lo bueno y lo malo de una acción y, repito, al público le

---

<sup>97</sup> Díez Borque, *Sociedad...* p. 174 cita al Documento 2-468-5 del Archivo Municipal de Madrid, 1607

agradaba observar más que oír, sobre todo si las obras tenían grandes efectos escénicos; pero si la obra no era de su agrado, silbaban y gritaban haciendo “sufrir a poetas y actores”,<sup>98</sup> lo cual indica que los espectadores eran personas “efusivas”

Al espectador le agradaba ver acción, escenas heroicas inspiradas en leyendas e historias de España, obras de capa y espada, románticas (así conocían romances y otros textos sin tener la necesidad de haber aprendido a leer) y el autor sabía qué escribir para agradarle.

Una táctica utilizada dentro de las representaciones y que ayudó a mantener al espectador en un estado de ánimo propicio para el espectáculo fueron los entremeses, pues en ocasiones el público gustaba más de éstos que de la obra misma.

Para hacer sentir al auditorio que era importante y de buen gusto, en la loa se incluían adjetivos referentes a él como ilustre, respetado, etc. Asimismo, para que el público viera con comodidad la obra, sustituyeron los asientos incómodos por unos más confortables.

Durante las representaciones había personal de seguridad: alguaciles y alcalde, aunque no por ello dejaban de existir tumultos y escándalos.

Los asistentes, algunas veces, llegaron a arrojar al escenario objetos malolientes durante el espectáculo, echando por tierra la función. Utilizaron diversos objetos como proyectiles e incluso en una ocasión, por parte de la nobleza, se ordenó soltar ratones en alguna cazuela.<sup>99</sup>

Así, como puede observarse, en ciertos casos las representaciones resultaban difíciles, pero a pesar de todo no perdían asistencia ni el deseo de seguir actuando.

## DATOS GENERALES DE LAS REPRESENTACIONES

*Venta de golosinas.*- Los contratos de arrendamiento señalan que la venta estaba totalmente reglamentada; los vendedores eran contratados por arrendadores a los cuales pagaban cierta cantidad. Un requisito que tenía que cumplir cualquier persona para vender en un corral era un examen de catecismo ante un cura.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 182

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 175

Los productos que constituían una gran fuente de consumo fueron: confituras, obleas, barquillos, avellanas, piñones, peras, turrón, agua de anís, dátiles, naranjas, limas, y sobre todo la aloja, que era descendiente antiguo del hidromiel (mezcla de miel y agua a la que se agregaban especies aromáticas). Esta bebida gozó de una popularidad tal, que en 1640 se creó un gremio exclusivo de alojeros.

*Censura.*- Los autores de comedia, antes de una representación, debían presentar su obra ante un representante del Consejo y éste, a su vez, la llevaba al censor asignado para que la registrara y suprimiera los versos considerados indecentes; éstos debían borrarse porque en caso contrario no se proporcionaba la licencia para la representación. La primera función de esa obra era presenciada por el censor y fiscal de ellas para supervisar que se hubiera omitido lo indicado, además en cada corral había un alcalde a fin de supervisar el buen comportamiento del público. Quedaban totalmente prohibidos los permisos para presentaciones particulares (en casa) si no se informaba al presidente del Consejo.

*Piratería.*- Existieron personas que robaban las comedias para venderlas después a autores extramuro, es decir, cómicos de la legua; se aprendían algunos versos y los mezclaban con algunos propios. Lope de Vega deseaba que fueran desterrados de los teatros los que realizaban este tipo de actos; en una ocasión él indagó para encontrar a un pirata apodado “El de la gran memoria” y lo logró. Vio una de “sus” obras y encontró que, de un sólo verso suyo, “El de la gran memoria” producía varios que a su criterio consideró llenos de locuras, disparates e ignorancias. Pero también algunos autores tenían lo suyo, revendían sus obras a autores menos renombrados.

*Otras formas de espectáculo.*-El motivo de hacer mención de estas fiestas públicas es señalar la existencia de otros espectáculos populares que tenían importancia en la vida social del siglo XVII, pero que no representaban competencia alguna para el teatro *La ópera*: era cantada en italiano y provenía de Nápoles, Milán y Venecia; pocos son los músicos españoles que pudieron llegar a componerlas en su idioma. En la boda de Carlos III con Luisa de Orleans, músicos franceses presentaron operas de Lulli,<sup>100</sup> pero el gusto

---

<sup>100</sup> o Lully, Jean Baptiste; 1632-1687, creó la ópera de su país, nació en Florencia pero se nacionalizó francés en 1661, fue músico del rey Luis XIV, fue titiritero, violinista, se le ligó al ballet, representó comedias-ballets en la corte de 1664 a 1672. Colaboró con Molière en el *Burgués gentil hombre*. Abandonó las comedias-ballets y dirigió su camino a las tragedias y óperas. Sentó las bases de la orquesta moderna con el quinteto de cuerdas. Sus obras fueron: Alceste, Teseo, Rolando, entre otras. Norbert

favorecía a las italianas, así que duraron poco. *Fiesta burlesca*: era un evento que se celebraba una vez al año y durante el Carnaval (o Carnestolendas, como se les llamó en ese tiempo). Estaba formada por una comedia burlesca, una loa, entremeses y una mojiganga. Las piezas cortas constituían la parte cómica dentro de la comedia seria ya fuera de santos o auto sacramental. Constituyen una representación de tipo carnavalesco donde la risa, la burla, la sátira y la parodia hacen acto de presencia. Con la fiesta burlesca se buscaba desmitificar valores, presentándose a reyes en posición humillante digna del bufón. Se distorsionaba con la degradación a la comedia convencional, temas y personajes conocidos por el público del siglo XVII, por ejemplo, existía el personaje del afeminado. El objetivo de la comedia burlesca era colocar al auditorio en un mundo inverosímil y absurdo, alejados de los convencionalismos de la comedia seria. Algunos autores fueron Vicente Suárez de Deza, Francisco Antonio de Monteser, Jerónimo Cáncer, entre otros; algunos prestaban sus servicios a la corte, los divertían, eran algo parecido a los bufones. Se tiene nota de una comedia burlesca llevada a cabo el 26 de junio de 1655:

Representóse en el Retiro *La restauración de España*, comedia burlesca. La primera jornada, de Monteser; la segunda, de Solís; la tercera, de don Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de a princesa de Melito... Setenta mujeres fueron las que representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel de rey, la Romerillo (Luisa Romero) salió en una jara a decir la Loa...<sup>101</sup>

*Mogiganga*.- Era otra manera de diversión popular; su origen fue netamente de extracción popular, callejera, pero al paso del tiempo llegó a formar parte de la comedia, se presentaba al final de la misma. Sus personajes utilizaban trajes y disfraces pintorescos; en la mayoría de las mogigangas, el final consistía en que sus personajes se ponían en marcha con dirección al palacio sin precisar la razón.<sup>102</sup>

En general, muchas de las características teatrales mencionadas en esta primera parte, llegaron a la Nueva España, por ejemplo: las funciones del autor de comedias, de los actores, textos dramáticos, entre otros; no obstante existieron marcadas diferencias que el lector podrá apreciar a lo largo de la segunda parte de esta tesis.

---

Dufourcq, *Breve historia de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (col. Popular, 43) 239

p.

<sup>101</sup> *Vida ...* p. 68, es un texto de Jerónimo de Barrionuevo.

<sup>102</sup> Díez Borque, *Sociedad...* p. 282

Las primeras manifestaciones de teatro europeo presentadas en América fueron traídas por los misioneros, pero como se verá a continuación surgieron nuevas opciones que dieron lugar a lo que conocemos como teatro misionero.



SEGUNDA PARTE  
TEATRO PROFANO  
EN NUEVA ESPAÑA

## SEGUNDA PARTE

### TEATRO PROFANO EN NUEVA ESPAÑA

Al llegar los misioneros a mediados del siglo XVI comenzaron su labor de evangelización con los indígenas, ésta se llevó a cabo por medio del teatro. Las obras que se representaban tenían su parte europea y su parte autóctona, era un teatro al aire libre y de masas, se hizo uso de las lenguas indígenas y de los elementos utilizados por los mismos naturales como plumajes, flores, etc. Representaban escenas de la vida de santos o de la Biblia; los estudiantes aborígenes recitaban en español, latín o en su propio idioma y para lograr sus objetivos los misioneros aprovecharon los lugares más adecuados como fueron plazas y atrios; las representaciones eran mudas o escritas en lenguas nativas; de España fueron traídas piezas teatrales. El proceso no duró mucho, evangelizaron a adultos, niños y adolescentes y para fines del siglo XVI se decía que la misión estaba cumplida.

La primera pieza teatral religiosa en Nueva España al parecer fue una representación del *Fin del mundo* realizada en Santiago Tlaltelolco en 1533; puede tratarse del mismo *Auto del juicio final* representada tiempo después en lengua indígena en la capilla de San José de los Naturales (a la que asistió el virrey Antonio de Mendoza)

### TIPOS DE TEATRO EN NUEVA ESPAÑA

Dentro del teatro novohispano se puede observar una división entre dos importantes tipos de teatro: el religioso y el profano. Este último es el tema principal de este trabajo; sin embargo, resulta inevitable hablar del teatro religioso, pues es fundamental al referirnos al teatro colonial. Las representaciones religiosas pueden dividirse, según la clasificación que hace Juan José Arrom en teatro misionero, teatro escolar y teatro criollo.

*Teatro misionero.*- Fue el primero que se dio inmediato a los años de la conquista en las regiones donde había un número elevado de población indígena. Los frailes misioneros observaron que los naturales tenían habilidades dentro del histrionismo y se aprovecharon de ello para difundir sus enseñanzas doctrinales. Adaptaron a lengua indígena piezas religiosas traídas de España; parte de esos textos eran improvisados y los frailes tomaron escenografías nativas y decorados como flores y plumajes. Los españoles proporcionaron

dentro de la nueva manera de hacer teatro el tema y sus propósitos, los nativos el resto, dando como resultado un teatro mestizo.<sup>103</sup>

*Teatro escolar.*- Fue un teatro religioso, pero sus fines no eran tanto evangelizadores, sino didáctico-moralizantes. Se llevaba a cabo en los colegios jesuitas, uno de los cuales comenzó a funcionar el 18 de octubre de 1574, seguían la tradición latinista de las universidades de España, por ejemplo, en la universidad de Salamanca cada año se representaba una comedia de Plauto o Terencio. En sus obras se utilizaron los diálogos, casi siempre alegóricos con temas sagrados o moralizantes. También presentaban tragedias de una manera clásica, es decir, de cinco actos con parlamentos largos y escasa acción. Su público era reducido debido a la diferencia de clases sociales, además de tener escasa difusión. Este tipo de teatro se realizó dentro de los claustros. Una serie de representaciones de teatro escolar se llevó a cabo en 1578 debido al envío de una colección de reliquias sagradas (una espina de la corona de Cristo y huesos de Santa Ana, San José, San Pablo y otros santos), la obra más exitosa fue el *Triunfo de los santos*.<sup>104</sup>

*Teatro criollo.*- Fue el tipo de teatro que tuvo mayor proyección entre españoles arraigados en América y sus descendientes (los criollos). Se realizaba en festividades religiosas o por la llegada de personajes notables.<sup>105</sup>

El teatro profano criollo fue una derivación del entremés español; un breve cuadro generalmente costumbrista que se presentaba después de la loa y antes del drama.

Se puede decir que la introducción del teatro profano en la Nueva España data desde el año de la conquista. Trenti Rocamora menciona en su libro *El teatro en la América colonial*<sup>106</sup> que el 30 de abril de 1598 a un hombre llamado Juan de Oñate, le presentaron sus soldados una obra en castellano del capitán Marcos Farfán (quien era parte de la expedición en la conquista). Esta obra quizá fue intrascendente y, tal vez su objetivo único era pasar el tiempo debido a que ningún autor consultado (a excepción del

<sup>103</sup> Arrom, José Juan. *Teatro hispanoamericano en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano. La Habana, 1974, p. 40, 41, 45, 47 y 49

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 51, 52, 54, 55, 56, 57 y 58

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 58 y 59

<sup>106</sup> Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*, Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México, México, 1994, p. 517, cita a Trenti Rocamora, José Luis, *El teatro en la América colonial*, Huarpes, Buenos Aires, 1947.

señalado en este trabajo) hace mención alguna. El fin de anotar este dato es el de indicar que el teatro estuvo presente en América desde el inicio de la nueva vida que esperaba a los naturales de esta región con la conquista.

## LUGARES DE REPRESENTACIÓN

La elaboración de este apartado resultó un tanto difícil debido a datos inexactos sobre el mismo; los autores que han escrito al respecto, no coinciden en varias ocasiones, dando como resultado un leve acercamiento o una idea vaga sobre los teatros en Nueva España y su cronología.

A continuación se mostrarán datos obtenidos de los diversos autores estudiados, será difícil seguir un orden cronológico de construcción de teatros debido a la diferencia de información en lo que respecta a los primeros edificios teatrales.

Los datos que arrojan las fuentes después de referirse al Coliseo Viejo cuando tocan el tema de los espacios teatrales posteriores coinciden de manera general y no se prestan a tantas confusiones como cuando mencionan los teatros anteriores. Los primeros lugares de representación que se señalarán son los tablados y las capillas, para continuar con la información variada sobre los primeros teatros.

El objetivo de mencionar los lugares de representación desde que los misioneros llegaron a tierras americanas, es mostrar la transformación que presentaron los mismos y que dieron pauta para evolucionar de acuerdo a las necesidades y características del teatro durante la Colonia.

El lector podrá observar, a través de este estudio, las diferentes formas adoptadas y adaptadas de estos espacios, para la realización de las representaciones que, como se verá al final de la lectura, mostró una evolución continua, partiendo desde los sitios más sencillos, como el uso de los atrios, hasta llegar a los más complejos (de acuerdo a la época) como los coliseos.

Cuando los misioneros llegaron de España traían consigo un objetivo: evangelizar, observaron que los indígenas tenían un gusto especial por el teatro (para los misioneros los ritos eran una especie de representación teatral). Cabe recordar al lector que los europeos estaban acostumbrados a otros elementos teatrales como por ejemplo el escenario, pues en

España lo dividían para dar idea de diferentes lugares, horizontal o verticalmente, y en América era uno solo.

Las representaciones que se realizaron a partir de la llegada de los misioneros fueron al aire libre como los atrios de los conventos, o en capillas abiertas (aunque algunas se representaron dentro de la iglesia principal); esto sucedió por la gran necesidad, ya mencionada, de catequizar a las masas y quizá por considerarlos lugares donde se imprimía solemnidad durante los festejos. Más adelante, cuando se hable de los escenarios esta información será ampliada.

Otro espacio teatral fueron los tablados. En el año de 1574 se puede mencionar como ejemplo la realización de dos obras teatrales sobre tablados que se encontraban pegados al altar mayor. El motivo para llevarse a cabo estas representaciones fue “darle más esplendor a la consagración del arzobispo don Pedro de Moya de Contreras”.<sup>107</sup>

Asimismo, se festejaba con tablados la fiesta del Corpus, la fiesta del patrono, ocasiones de júbilo para la ciudad, en los recibimientos o cumpleaños de virreyes, en los nacimientos de los infantes, beatificaciones, entre otros.

Algunas veces estos tablados se colocaban sobre carretas formando procesiones, pero parece ser que en Nueva España los carros no gozaron de mucha popularidad como sucedió en España pues no se mencionan con la misma frecuencia que en el país ibérico, como se puede observar en la primera parte de este trabajo.

El gusto por los tablados perduró a pesar de los teatros todavía en 1700 cuando se utilizó para la canonización de San Juan de Dios, donde se representó una comedia realizada por vecinos de Tacuba dedicándosela al mencionado santo; este tablado se levantó en la plaza de San Juan de Dios.

Hildburg Schilling menciona como probable origen de los edificios teatrales el que las representaciones en las iglesias no dejaron satisfecho al público, a mi parecer, quizá esa no fue la única razón, cabe recordar a las miles de personas que asistían a esos actos, el espacio era reducido y el público demasiado. Tal vez la necesidad de crear un lugar especial para el teatro contribuyó de igual manera a su construcción y fue necesario

---

<sup>107</sup> Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España, fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Imprenta Universitaria, México, 1958, p. 13 y 14.

edificar las primeras casas de comedia. Quizá al ver los resultados exitosos de las mismas, los interesados buscaron sacarle provecho, pues con su creación los beneficiarios de éstas fueron las instituciones de caridad para la manutención de los enfermos; todo esto sucedía en la primera mitad del siglo XVII.

A continuación se hará mención a varios autores que tocaron este tema, y a sus diferentes asepciones sobre los primeros teatros que existieron en Nueva España.

Giovanna Recchia en su libro *Espacio teatral en la ciudad de México siglo XVI-XVIII* menciona sobre una casa de comedias perteneciente a Francisco de Leon:

...según el estudio de Leslie John Royal, que en ella la compañía de Gonzalo de Riancho daba funciones tres veces por semana; el teatro era moderno, proyectado de acuerdo con los esquemas de los mejores teatros de Madrid y Sevilla, con asientos separados y con acceso independiente para las mujeres. La reputación de este teatro no debía de ser de las mejores si pocos años después, en 1601, el virrey conde de Monterrey emite un decreto que ordena el director utilizar mayor discreción, mejorar el lenguaje indecente de la obras y cuidar que las actrices no salieran al estrado de manera deshonesto, con un vestuario demasiado escotado o vistiendo trajes masculinos. Por otra parte los propietarios tenían que asegurar que las mujeres estuvieran totalmente separadas de la concurrencia masculina, en lugares donde pudieran presenciar el espectáculo sin causar escándalo.<sup>108</sup>

También cita un lugar para las representaciones existentes antes de finalizar la construcción del Hospital y que ocupaba todo el patio, la superficie era de 24 36 m. de largo por 20.16 m. de ancho, según se deduce de la memoria de Juan de Trasmonte.<sup>109</sup> El material con el que se construyó era endeble y perecedero, por lo tanto sufrió desgaste destruyéndose repentinamente, primero con un incendio y luego con una inundación que en 1629 azotó la ciudad.

Armando de Maria y Campos en el libro *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, habla sobre los primeros teatros e indica que se tiene por primer local, acondicionado para llevar a cabo representaciones teatrales, al que se ubicó en las calles de Jesús y Cerrada (hoy Rep. del Salvador) contigua a un templo, en una casa de vecindad. Se dice que el

<sup>108</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 24 cita a Leslie John Royal, *Popular diversion in sixteen century*, Ann Arbor, Michigan University, 1975, p. 160

<sup>109</sup> *Ibidem*, cita al AGN Hist. tomo 467, fol. 5

local era parecido a los corrales de España del Príncipe o de la Pacheca, pero del lugar no quedó nada al momento de abrir la avenida 20 de noviembre en 1939 <sup>110</sup>

Una tercer autora es María Eugenia Aragón Rangel, la cual dice que para finales del siglo XVI ya estaba funcionando una Casa de Comedias perteneciente a un hombre llamado Francisco de León y que se ubicó en la esquina de lo que se conoce como 20 de noviembre y Rep. del Salvador. <sup>111</sup>

Al fondo del lugar, opuesto al escenario se colocó un salón conocido como cazuela, lugar destinado para las mujeres del pueblo. Los hombres se acomodaban en el suelo que quedaba libre, a este espacio se le llamó mosquete (debido al escándalo que hacían con sus aplausos se les llamó mosqueteros, como ocurrió en España).

Alrededor de la cazuela y frente al escenario se colocaban algunos asientos para público distinguido y las mujeres que los acompañaban se situaron en los balcones que rodeaban.

Un suceso que debe enorgullecer a la Nueva España es que en la capital se construyó el primer lugar adecuado (cerrado) para teatro antes que España lo hiciera. <sup>112</sup>

Otro autor que también se ocupó del tema fue Magaña-Esquivel. El dato que proporciona sobre la primera casa de comedias lo tomó de Rojas Garcidueñas, quien dijo se construyó en la calle 20 de noviembre núm. 111 y Rep. del Salvador núm. 11B, concordando con la autora anterior y con el autor a mencionar.

De igual manera agrega que después de las casas de comedia de Francisco de León (que posiblemente fueron dos) se construyó otro local acondicionado en 1671 ubicado en el claustro del Hospital Real.

Manuel Mañón alude que la casa de comedias, ubicada en la esquina de las calles de Jesús y Cerrada del mismo nombre (hoy Rep. del Salvador) era una casa de vecindad parecida a los corrales de la Pacheca y el Príncipe.

---

<sup>110</sup> María y Campos, Armando de. *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, Compañía de Ediciones Populares (B. Costa-Amic), México 1944, p. 17.

<sup>111</sup> *Premios Rodolfo Usigli 1992. Nacida para la gloria Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*. Armando de María y Campos y *El Teatro Nacional de la Ciudad de México 1841-1901*, María Eugenia Aragón, INBA y Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, 1995, p. 31.

<sup>112</sup> Mañón, Manuel. *Op. cit.* p. 14

Rojas Garcidueñas señala cómo escritores del siglo pasado estudiaron este tema ignorando la existencia de casas de comedias en México e incluso comentaban, que no hubo en la mencionada ciudad locales permanentes o profesionalmente dedicados a representar antes del siglo XVII.

A esas casas no se les llamó corrales como en España, y de esas sólo existía una al finalizar el siglo XVI, ya que en el acta de Cabildo del 26 de abril de 1599 dice que “se encargó a los comisarios de las fiestas que, para ayuda de las mismas, fueran a pedir al virrey les concediera (cierta parte de la Pinción que tiene echado en la casa de comedias a los recitantes y dueños de la casa).”<sup>113</sup>

Y para 1603, el bachiller Arias de Villalobos hace referencia, en su *Canto intitulado Mercurio* a casas de comedia y a compañías teatrales;<sup>114</sup> con lo cual puede observarse que hubo interés en la construcción de casas de comedia.

Regresando al tema de los primeros teatros, Garcidueñas cita a Luis González Obregón al referirse a la primera casa de comedias, señala que fue una perteneciente a Francisco de León.<sup>115</sup>

También cita a Manuel Mañón y su libro *Historia del teatro Principal* de quien dice basóse en González O. para situar a esa primera casa de comedia en la esquina oriente de las calles de Rep. del Salvador y Cerrada de Jesús (en una cita añade los diferentes nombres de las calles que se mencionaron en relación a la primera casa de comedia: siglo XVI y XVII calle del arco, siglo XVIII, XIX y principios del XX calle de Jesús y ahora Rep. del Salvador). Continúa diciendo que esa ubicación es falsa:

pues no sólo en el siglo XVI sino también en el siguiente y hasta el siglo XVIII, esa esquina no estaba fincada, como puede verse en diversos planos y perspectivas de la ciudad, sin que era parte del atrio del Hospital de Jesús, que antes, en el siglo XVI, se llamó de Nuestra Señora.

Agrega que el error se dio posiblemente en la declaración del testigo Gaspar Hernández donde dice: “las casas de Francisco de León... donde se hace la comedia...

<sup>113</sup> Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, SEP, México, 1973, p.171

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 170, 171.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 172 cita a Luis González O. *México Viejo*, Patria, S. A. México, 1945, p. 335



están en la misma calle del Arco *junto* al Hospital de Nuestra Señora...” y después Mañón al leer esa frase que citó González Obregón:

seguramente no sabía que, en el siglo XVI, el término *junto* no significaba forzosamente *contiguo*, sino simplemente cercano, que es una de las acepciones, que aún hoy en día le señala el diccionario, y que, cuando al hablar de edificaciones se quería expresar precisamente su contigüidad, se decía que estaban *pared y medio*, como lo dice Gaspar Hernández en frase citada antes.<sup>116</sup>

Según Garcidueñas, la opinión es que la primera casa de comedia se localizó al

norte, la calle del Arco, hoy República del Salvador; al oeste, las casas de Doña Agustina Altamirano; al este una casa propiedad del monasterio de San Jerónimo; esta última finca ocuparía la esquina que, hasta 1935, fue de República del Salvador y Cerrada de Jesús, pero desapareció en esa fecha al ser ampliada la Cerrada de Jesús y pasó a ser parte de la nueva Avenida 20 de Noviembre. La casa de comedias ocuparía muy probablemente, los sitios de las casas 111 y 113 de República del Salvador; la última citada también desapareció al construirse la Avenida 20 de Noviembre, de modo que finalmente el sitio de aquel primer teatro fue la actual esquina suroccidental de República del Salvador y Avenida 20 de Noviembre.<sup>117</sup>

Rojas Garcidueñas señala la existencia de un primer teatro en la capital que funcionaba en 1597. Quizá -dice él mismo-, el sitio para las representaciones que se construyó en el claustro del Hospital de los Naturales fue el segundo.

Schilling no logró encontrar algún plano para reconstruir el primer teatro de la capital, pensó que ha de haber sido un teatro pobre con una existencia de 32 años; pero menciona que es posible formarse una idea de él, inexacta, debido a que años más tarde se levantó en Lima el teatro del Hospital Real de San Andrés; éste debería hacerse, según el virrey don Luis de Velasco, el 4 de septiembre de 1601 “por la traza y forma del que está hecho en México”.<sup>118</sup>

Al hacer sus conclusiones, Schilling escribe que no cree que el primer corral haya estado dentro del Hospital Real, pues según Garcidueñas, su ubicación era donde hoy es la avenida 20 de noviembre, cruzando la calle Rep. del Salvador y quedaba distante del

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 175 y 176

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 176

<sup>118</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 20 y 21 cita a Lohmann V; G. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, p. 92

Hospital Real, el cual se situaba por San Juan de Letrán. De un tercer teatro sólo se menciona que en 1639 se llamaba de San Agustín.

Otro autor que se agrega a este tema es González Peña quien menciona a Luis González Obregón señalando la existencia de una casa de comedia a fines del siglo XVI. Germán Viveros hace referencia a un teatro que pudo existir a finales del siglo XVI, cita a Schilling al decir que en 1601 se quería edificar en Lima el Hospital Real de San Andrés a semejanza del existente en México, como ya antes se mencionó.<sup>119</sup>

Los autores antes mencionados, estudiaron el difícil tema de los primeros teatros en Nueva España, pero todos coinciden cuando mencionan la existencia de locales específicamente contruidos para teatro antes que el del claustro del Hospital Real. La investigadora Recchia da las medidas de un espacio; Maria y Campos da una ubicación que coincide con las ubicaciones dadas por Magaña Esquivel, Manuel Mañón, Hildburg Schilling y Eugenia Aragón, contemporánea nuestra, pero cabe recordar que unos autores basan sus estudios en otros, como es el caso de González Peña quien cita a González Obregón, o Schilling quien hace lo mismo con Garcidueñas.

Un dato que es importante resaltar es el otorgado por Schilling: para 1602 ya existían dos casas de comedias, y no una como otros autores señalan, demostrando así que poco a poco se iba acrecentando el gusto por las representaciones como en España, pues recordaré que en pocos años el número de corrales aumentó rápidamente.

Rojas Garcidueñas aporta un dato que pone en duda lo ya escrito sobre el tema: menciona que Manuel Mañón, quien a su vez se basó en González Obregón, situó la primera casa de comedias en Rep. del Salvador y Cerrada de Jesús pero que el dato es falso porque en el siglo XVI y hasta el XVIII este lugar permaneció sin fincar por ser parte del atrio del Hospital de Jesús creándose así la confusión ya mencionada; por lo tanto se abre otra vez la interrogante ¿cuál fue el primer teatro en Nueva España?; ya se sabe que existieron casas de comedias antes del teatro del Hospital, pero en realidad ¿cuál sería su fecha de construcción?, ¿cuántos fueron con exactitud los locales para las representaciones en la Nueva España? y ¿cuál fue su localización exacta?

---

<sup>119</sup> Viveros, Germán (Ed; introd; notas y apéndice). *Teatro dieciochesco de Nueva España*, UNAM, México, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario) p. LXVI cita a Schilling en *Op. cit.* p. 21

a) *Teatro del Hospital Real de los Naturales*

El gobierno europeo tuvo una preocupación por fundar hospitales para indígenas tomando en cuenta que los tributarios disminuían con las epidemias, fue así que en 1531, quizá por una epidemia de sarampión, se fundó el Hospital Real de San José de los Naturales, exclusivo para los indígenas; se estableció junto al Real Colegio de Niñas de San Juan de Letrán, a espaldas del convento de San Francisco.<sup>120</sup>

El edificio ocupó una manzana limitada por las siguientes calles: al oriente, Hospital Real (después San Juan de Letrán y ahora Lázaro Cardenas); al sur, calle del Santísimo (hoy Victoria), al poniente el puente Belis (hor Artículo 123), por los lados del poniente y norte pasaron dos acequias.<sup>121</sup>

Sus ingresos no fueron suficientes y varios virreyes intentaron aumentarlos con diferentes medios como el de una medida de maíz con la que cada comunidad de indígenas debía contribuir o el medio real que cada tributario pagaba cada año. Así fue que los religiosos hipólitos, los cuales se encargaban de la administración, mandaron edificar un teatro administrado por ellos mismos.

Giovanna Recchia dice que a mediados del siglo XVII es escasa la información sobre el Patio de Comedias del Hospital Real, quizá porque después del entusiasmo inicial que hizo pelear al virrey y a los representantes del Cabildo para conseguir lugares especiales para el montaje de obras, estas dos partes comenzaron a asistir a otros lugares de representación como el palacio, tablados cercados o patios de los jesuitas, convirtiéndose así en un sitio más popular que no interesaba tanto a los cronistas de ese momento.

En el mismo libro, hay una descripción del Coliseo en el Patio del Hospital Real que quiero transcribir completa porque aporta un panorama amplio que permite ver las características de un teatro, el cual ya muestra una evolución en cuanto al espacio y los

---

<sup>120</sup> Venegas Ramírez, Carmen. *Régimen Hospitalario para indios en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Depto. de Investigaciones históricas, México, 1973, p. 43 cita a Justino Fernández, *El hospital Real de los indios en la ciudad de México*, en *Anales*, del Instituto de Investigaciones Estéticas, año III, núm 3, p. 27

<sup>121</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 22 cita a Antonio Zedillo Castillo, *El Hospital Real de los Naturales*, IMSS, México, 1984, p. 99-101

elementos, es decir, la transición entre las casas y los patios de comedia y los grandes coliseos.

El coliseo es de planta rectangular, con los extremos del lado sur ochavados (el ochavo representa un adelanto con respecto a la anterior tipología de los corrales y refleja un análisis de las condiciones de visibilidad para los espectadores); está recargado en los arcos del patio, en los lados norte y sur, y se despega de los lados oriente y poniente del mismo, dejando una circulación que permite la ventilación de los corredores del hospital. Catorce vigas de grandes dimensiones detienen las armaduras del techo a dos aguas, cubierto de tejamanil.

Como en la tipología de los corrales peninsulares, el patio está destinado a los espectadores que quedan de pie a su alrededor debajo de los aposentos (o palcos), se encuentran las gradas donde toma asiento el público, sobre bancas de madera.

Los aposentos, dispuestos en dos órdenes, bajos y altos, coronan el espacio del patio.

Para acceder a ellos se utilizan cuatro escaleras de caracol localizadas en las esquinas que desembocan en una circulación paralela al perímetro del patio. En realidad, en su memoria, Trasmonte explica que estas escaleras dan acceso al primer piso de aposentos; no es claro de qué manera se pudiera acceder al segundo piso, ya que el nivel del corredor del patio del hospital no coincide con el segundo piso de los aposentos; por esto, en la reconstrucción se subieron las escaleras de caracol hasta el segundo nivel.

En el tercer nivel, frente al escenario, se encuentran las gradas destinadas a las mujeres, a las cuales se accede desde la azotea del hospital. La parte restante de este nivel, que Trasmonte no describe, muy probablemente era utilizada como desván o como lugar para alojar a las compañías de actores, como pasaba en el corral de Lima, en Perú. La solicitud de Juan Ortiz de no pagar renta para el hospedaje en el Hospital, hace suponer que también en este caso los actores estuvieran hospedados en el espacio del coliseo.

En el lado norte del patio del hospital se encuentra el escenario, construido “de cal y canto” a 1.40 m de altura del nivel del piso; como en los corrales, el escenario ocupa parte del patio y deja a los lados un paso o circulación.

La línea que aparece en el croquis de Trasmonte, a “vara y media” del fondo, del escenario, parece haber sido no solo el lugar de la cortina de las apariencias, sino también el punto donde se levantaba el corredor para la actuación de algunos pasos de las obras representadas, al que se accedía desde el corredor del segundo nivel del patio del hospital.

En el escenario se abren dos trampas para permitir la realización de apariciones o desapariciones de los personajes, mismas que estaban comunicadas con el vestuario que se ubicaba en la parte trasera del escenario y al mismo nivel. De hecho el vestuario se encontraba ubicado a espaldas del escenario, bajo el pórtico del patio. Se accedía a él por medio de escaleras puestas a los lados, y en el piso se encontraban otra trampas para permitir la comunicación con las del escenario.

El coliseo era de unas dimensiones sorprendentes, tenía una capacidad para aproximadamente mil espectadores, lo que confirma la afición al teatro en esta época en la que la ciudad contaba con poco más de 50 mil habitantes.<sup>122</sup>

Esta es una descripción bastante detallada, tomando en cuenta los años que nos separan y la escasa información sobre el tema. El texto señala que este espacio está distribuido y acondicionado a modo de los corrales españoles, esto es debido a que también aquí hay influencia. Los elementos de construcción y decorado comienzan a ser más complejos que los anteriormente mencionados haciendo espectáculos cada vez más atractivos al espectador.

Respecto al primer coliseo describe (ignoro si se refiere al anterior porque señala la calle de Victoria, que se menciona en párrafos anteriores):

La superficie cubierta de este teatro es un rectángulo alargado, con dos ángulos quebrados que forman una especie de arco u “ochavo” que encierra el patio; la superficie total en la que se levanta el teatro es de 23.36 m por 20.16 m y el patio reservado al público tiene 15.20 m por 13.44 m<sup>123</sup>

y continúa:

El acceso principal del teatro estaba ubicado sobre la actual calle de Victoria. En la pared de enfrente se levantaba el tablado del escenario apoyado sobre muretes de cal y canto forrados de madera; desde las tres puertas del escenario, indicadas por Trasmonte, se accedía al vestuario localizado detrás del tablado, en el corredor del patio. Los otros tres lados del patio tenían gradas en las que se ponían bancas para que el espectador sentado tuviera un ángulo de visión que sobrepasara las cabezas de los asistentes que permanecían de pie.

Dos órdenes de aposentos (26 por planta) a los cuales se accedía por medio de cuatro escaleras de caracol puestas a los extremos del patio, coronaban el espacio. Catorce gigantescas vigas de oyamel, traídas de Chalco, sostenían los aposentos y detenían la techumbre de dos aguas, cubiertas con tejamanil. En la pared opuesta al escenario, arriba de los aposentos, se encontraban otras gradas que conformaban la cazuela para las mujeres, las que probablemente accedían a ella por las azoteas del convento.

El coliseo fue terminado en el mes de agosto de 1642, en tiempos del virrey duque de Escalona.<sup>124</sup>

Gracias a las medidas expuestas el lector podrá apreciar que, si quizá el espacio no era muy grande, sería más fácil organizar al público (a diferencia de los atrios) y llevar a

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 56-57

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 28

cabo más representaciones, después de todo para eso fue construido ese edificio teatral. Al igual que los corrales españoles, fue creado un espacio para las mujeres y otro para los hombres, pues aquí en Nueva España también tenían prohibido tener contacto entre sí.

Del mismo modo De María y Campos agrega una breve descripción al referirse al teatro del claustro del Hospital Real que:

...ofrecía una agradable vista, y era cómodo, para su tiempo. Sus dos andanadas o pisos de aposentos o palcos con entrada por los claustros del hospital, estaban formados por danzas o series de arcos con antepechos de balaustres torneados, y provistos de celosías con sus correspondientes póstigos para ver o ser vistos, a voluntad, los concurrentes a ellos; era muy cómoda la cazuela o galería, formada de madera de cartones o maderos gruesos. El tablado para la comedia era de vara y media de alto, quince de largo y ocho de ancho, y estaba separado de la sala por pilastras de madera muy bien aderezadas teniendo en medio del frontis el escudo de las Armas Reales.<sup>125</sup>

Continúa haciendo referencia a lo que mencionó Pedro de Arrieta, maestro mayor y arquitecto del Reino y de la Santa Iglesia Catedral:

Tenía el coliseo -dice el maestro Pedro de Arrieta- dos andanas de aposentos de tabloneros, de jalocote y su cazuela de madera de cuarterones; los dichos aposentos tenían el uso por el piso que hacían los claustros, que todos se componían de sus danzas de arcos, así en o alto como en lo bajo, cubiertos con maderas de vigas de oyamel, y eran los antepechos de balaustres torneados, cubiertos los claros de los palcos, con las celosías en las que había sus correspondientes postigos, y en el ventanaje proporcionado para las luces caía sobre las azoteas de las enfermerías (...).<sup>126</sup>

En las representaciones que se llevaban a cabo en estos lugares públicos, los vireyes y regidores ocupaban asientos comunes y eso parece ser les molestó; esto puede comprobarse en el acta de Cabildo del 17 de abril de 1626 donde se decía que:

...por quanto la esperiencia ha mostrado la insidencia con que la ciudad está en los corrales de representaciones de comedias, por no tener aposento capaz señalado en que asista como se usa y le tiene Madrid, Sevilla y las demás ciudades despaña, y esta, que es cabeza de reino, es justo la tenga con todo y ornato y desencia donde puedan estar los regidores comodamente<sup>127</sup>

el 17 de marzo del año siguiente se convino con

<sup>125</sup> María y Campos, Armando de. *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, Compañía de Ediciones Populares (B. Costa-Amic), México 1944 p. 20

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 20 y 21

<sup>127</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 17 cita al ACM; t. 26, p. 34

Pedro de Peralta, mayordomo del Hospital Real de Indios donde esta *El corral* de comedias y esta comunicado y concertado quede y señale para esta ciudad dos aposentos del dicho corral número 5 y 6 de mano derecha, dándole por vía de limosna 60 pesos cada año de los propios desta ciudad...<sup>128</sup>

y para el 19 de abril se firmó un concierto

que comenzó a correr desde primero día de Pascua de Resurrección próximo pasada... y que en conformidad de la dicha escritura se había aderezado el dicho aposento haciéndolo de dos y echándole puerta y llave de lova<sup>129</sup>

pero estos espacios no se disfrutaron por mucho tiempo ya que el teatro se desmoronó debido a inundaciones.

Los asistentes con mayores posibilidades económicas buscaban “comodidades a su altura”; quizá en su mayoría eran espectadores españoles, pues los asistentes a las representaciones tenían conocimiento de los corrales de la península antes mencionados, cosa que no sucedía con el público nacido en Nueva España (exceptuando algunos criollos que posiblemente viajaron al viejo continente y presenciaron algún espectáculo) pues si la gente (en su mayoría) carecía de recursos para viajar a España, menos posibilidades tendrían para ver espectáculos en algún corral español.

Se sabe que el 15 de noviembre de 1638 el mayordomo, contador y administrador del hospital, Pedro de la Cerra, redactó un informe en el que decía que pretendía reedificar el teatro en 1643, pero hubo muchos enfermos y éste tuvo que gastar el dinero en las curaciones.

Tiempo después, el 29 de enero de 1665, se tiene la noticia de las malas condiciones del teatro; el mayordomo y el administrador del hospital, Luis de Ocharte manifestó

que el teatro donde se representan las comedias está amenazando su total ruina, por haber más de 24 años que se hizo con que es precisa la necesidad de repararle, y si antes de las aguas se le aplica el remedio, se podrá conseguir con facilidad lo que después será muy costoso, con graves perjuicios y menoscabo de las rentas<sup>130</sup>

Dos documentos de 1687, confirman el abandono y decadencia en que se encontraba el coliseo del Hospital.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 17 cita ACM

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 18 cita ACM

<sup>130</sup> Schilling, Hildburg., *Op. cit.* p. 31 cita Bol. AGN. t. XV. núm 1 p. 133

Un maestro mayor llamado Luis Gómez de Trasmonte, hizo un presupuesto de lo que costaría la reparación y le fue encargado el trabajo. Schilling menciona que las construcciones servían alrededor de 25 años y no asegura si este teatro fue el mismo del que, como veremos en los datos finales sobre esta construcción, se quemó en 1722.

Alrededor de 1714, se representaron obras como *Guillermo, Duque de Aquitania* y *La mágica mexicana*, de Francisco Soria; *El portento mexicano* de José Antonio Pérez y Fuentes; todas perdidas.

El 19 de enero de 1722 en la tarde, un incendio arrasó con este teatro, ese día se representó la comedia *Ruina e incendio de Jerusalén* o *desagravio de Cristo* y para el día siguiente se había anunciado *Aquí fue Troya*. Cuando la función del día 19 terminó, se guardaron en cajas las velas y candiles que se habían ocupado, pero quizá alguna vela no fue apagada pues, a las cinco de la mañana del día 20, el capellán (cuya habitación estaba exactamente arriba del lugar donde se guardaba la utilería) se dió cuenta del incendio, el cual acabó con el teatro (de él sólo quedaron servibles algunas vigas) y parte del hospital; los enfermos fueron trasladados a San Hipólito y al Espíritu Santo; el Santísimo Sacramento a la Iglesia del Convento de San Francisco.

Las autoridades virreinales ordenaron construir otro teatro en ese mismo lugar con las mismas características, se utilizaron para su reconstrucción materiales recobrados del anterior. Pero este lugar duró poco tiempo al ordenar el virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares se cambiara el lugar debido a las molestias que causó a los enfermos. Este nuevo local se conoció después como Coliseo Viejo.

Más adelante se mencionarán festejos realizados en la vía pública; algunas para festejar nacimientos de nobles, llegadas de virreyes, cumpleaños, entre otros, los cuales muchas veces iban acompañados de representaciones teatrales, pero su fin era celebrar y divertir, no evangelizar ni moralizar.

En el siglo XVII las representaciones alcanzaron otros lugares para su realización como el palacio. Se llevaban a cabo con cierta frecuencia. G. Recchia nos da a conocer la única descripción que se posee de la sala de palacio, fue elaborada por Isidro de Sariñaga en 1666 y reproducida por González Obregón:

(en el palacio real) a mano derecha de la galería, en medio está una puerta grande que haze entrada al salón de comedias, ques de cuarenta varas de largo, y más de



nueve de ancho, sus balcones tienen la vista a los jardines, y a sus paredes, que desde la solera, a la cenefra están pintadas; trasladó primoroso el pincel, los árboles del monte, las flores del soto, las aguas del valle, los ruidos de la casa y quietudes del desierto.<sup>131</sup>

Conforme transcurrió el tiempo, los festejos se incrementaban en número, en riqueza, complejidad y lujo. Estas festividades servían para satisfacer la reciente necesidad de ostentación en la sociedad de la Nueva España.

Otros festejos que sobresalían por la utilización de escenarios urbanos para las representaciones eran las fiestas reales relacionadas con algún acontecimiento de la Corona. Por ejemplo, en 1705 una Cédula Real mandó que se demostrara la alegría por el nacimiento de Luis Felipe (Príncipe de Austrias); la ciudad ordenó la creación de ocho carros alegóricos para representar las principales ciudades de la colonia; uno de ellos, el de la ciudad de México, fue encargado al gremio de los plateros.<sup>132</sup> Es posible que las construcciones de carros y arcos triunfales se encargaran de acuerdo a la actividad del pueblo, pues existen otros datos los cuales señalan que otro festejo fue encargado a los residentes en Tacuba, esta ocasión se designó la actividad de acuerdo a la localidad; o tal vez existió esta ocupación como un empleo, es decir, gente que recibía sueldo por realizar tal labor y que de ello se sostuviera, pero esto es tema de otra investigación.

En 1707, para celebrar el embarazo de la reina, el virrey ordenó iluminar la ciudad para manifestar el júbilo; hubo tres días de representaciones gratuitas en el Coliseo para toda la población; se pregonaron las mismas con el acompañamiento de timbales.

Para conmemorar el aniversario de la caída de la ciudad en manos de los españoles, se realizó el “paseo del pendón”, el cual perdía el interés y significado; así que el cabildo y el monarca, por cédulas reales hicieron llamados para que este festejo se llevara a cabo según las tradiciones. La última ocasión que se realizó con esmero tal acontecimiento fue en el bicentenario de la conquista, en 1721. La organización estuvo a cargo del cabildo. La ciudad realizó una solemne procesión en honor del Santísimo; las poblaciones de San Juan y Santiago se encargaron de las enramadas y de arreglar las calles y plazas (también en

---

<sup>131</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 51, cita a Gregorio M. de Guijo, *Diarios 1648-1664*, Porrúa, México, 1953, T. II

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 74 y 75

esta ocasión el trabajo de adornar se realizó de acuerdo al lugar de residencia). Se iluminó la Plaza Mayor, se realizó un novenario a la Virgen. Al observar estos festejos se puede ver lo religioso y lo profano unidos. La celebración era religiosa, pero el adornar las calles y muchos otros elementos salían de la liturgia, por lo cual se pueden considerar no religiosos, es decir, profanos.

#### b) *Coliseo Viejo*

Después de acaecido el incendio, México quedó sin espacio teatral. La ciudad quería tener otro coliseo, por esta razón se resolvió construir otro lugar para seguir con esta labor artística; el virrey dispuso que en ese sitio se levantara la iglesia del Hospital, claustros para los religiosos y enfermerías. El terreno escogido era propiedad del Hospital, entre el callejón del Espíritu Santo (conocido en nuestros días como Motolinía) y la calle de la Acequia (hoy 16 de septiembre) a la cual se denominó después calle del Coliseo Viejo. El cambio de lugar se debió a que el ruido de los asistentes molestaba a los enfermos y para evitar el peligro de otro incendio.

Felipe V otorgó 10 000 pesos para la obra, el virrey Marqués de Casa Fuerte dio, asimismo, de su peculio y de las multas 40 000 pesos y el Juez de Hospitales recogió limosnas para la reconstrucción; la obra duró 5 años.

Este coliseo tuvo una entrada exclusiva del virrey para que pudiera pasar directamente del palacio hasta el lugar de la representación con ayuda de la canoa que lo transportaba.

A este nuevo teatro, el cual poseía acabados de lujo, se le llamó Coliseo en memoria del Coliseo o Anfiteatro que Nerón ordenó construir; en él se representaron obras de escritores famosos de esa época. Cabe recordar que el nombre de Coliseo se utilizó en la Nueva España, pero no en España pues a los locales utilizados para las representaciones teatrales en la península se les llamó corrales; son dos palabras totalmente diferentes, pues los coliseos fueron creados específicamente para representar obras, mientras que los corrales eran espacios que primero tuvieron una función y después se les adaptaron elementos para crear edificios teatrales.

Este teatro presentó las siguientes características: su planta era rectangular con los extremos del lado sur “ochavados”, las paredes estaban separadas para tener una buena iluminación y ventilación; el escenario contaba con tres puertas; palcos, tarimas con bancas, de las cuales algunas formaron parte de la cazuela (el espacio para las mujeres), la techumbre estaba cubierta de tejamanil sostenida por 14 vigas de oyamel y su capacidad fue para 1000 espectadores aproximadamente.

El material utilizado para la elaboración fue madera (algunas partes estaban constituidas por madera quemada del antiguo teatro).

Su puerta principal estaba sobre la calle 16 de septiembre, se formaba de arcos, de ellos el central era el preferencial para el virrey, como se mencionó anteriormente. Los actores y el personal encargado de la utilería tenían una entrada diferente, a través de una casa vecina sobre la calle de Motolinía.<sup>133</sup>

Artemio de Valle Arizpe menciona que el decorado era pobre y escaso, con algunos bastidores “pintarrajeados de verde que representaban según el caso, ya la selva, monte espeso o ameno jardín”.<sup>134</sup> En este espacio teatral se llevaban a cabo funciones gratuitas los lunes y jueves de la temporada, pero tenían demasiados asistentes así que se decidió suprimirlas.

El teatro funcionó durante casi un cuarto de siglo y durante ese tiempo presentó varios problemas en su estructura; en 1733 se reparó el techo y las vigas podridas; en 1749 se le encargó al maestro de arquitectura Lorenzo Rodríguez un proyecto de restauración pero ese edificio estaba tan inservible que el virrey de entonces Marqués de Casa Fuerte mandó cerrar el Coliseo definitivamente para prevenir accidentes. La orden se revocó cuando fueron realizadas algunas composturas durante tres semanas, con un costo de 1 500 pesos que garantizarían tres años más de servicio, quizá esas reparaciones no fueron buenas pues para diciembre de 1752 se había iniciado la construcción del Coliseo Nuevo.

<sup>133</sup> Schilling, Hilburg., *Op. cit.* p. 31

<sup>134</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 399 cita a Artemio de Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva*, Diana, México, 1980, p. 297

c) *Coliseo Nuevo*

A la Nueva España llegó la noticia de que los corrales de La Pacheca y El Príncipe se habían convertido en elegantes y cómodos lugares para la representación; sucedió pues que el virrey, conde de Revillagigedo ordenó al administrador del Hospital Real de los Naturales, José Cárdenas, comprar al mayorazgo de José Gorraíz y Luyando, secretario de la Gobernación del Virreinato, un lote de casas viejas por la cantidad de 3 000 pesos para construir un Coliseo Nuevo.

El lugar se localizaba en la calle del Colegio de Niñas (conocido en la actualidad como Bolívar) que abarcaba de la esquina de San Francisco (hoy Madero) a la de Zuleta (después Capuchinas),<sup>135</sup> lugar donde se localiza el Templo del Colegio de Niñas.

Según el virrey, este nuevo teatro debía ser bello, digno, de mampostería y ya no de madera; contaría con comodidades dignas de la capital.

La construcción fue puesta en manos de José Eduardo de Herrera y Manuel Alvarez; abarcó de 1752 a 1753.

Las casas viejas fueron demolidas, la calle tomó el nombre de calle del Coliseo Nuevo. Este terreno fue el predecesor del Teatro Principal que se destruyó por un incendio el 10. de marzo de 1931.

El teatro tuvo una solemne inauguración que se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1753. A este evento asistieron el virrey de la Nueva España don Francisco de Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, su esposa, doña Antonia de Padilla, oidores, jueces, ediles y funcionarios de gobierno. La obra que se representó en la inauguración fue la comedia *Mejor está que estaba*.

Este local estaba constituido por una planta general de forma octagonal. La entrada principal tenía una puerta de tres arcos; al lado derecho de éstos existieron locales comerciales y la entrada a la zona de palcos. Hubo cuatro niveles de asientos. en el superior se encontraba la cazuela dividida en dos partes, una para hombres (con 159 asientos) y otra para mujeres (con 236 asientos), ésta fue una modificación pues los edificios teatrales antes mencionados le dieron su uso exclusivo a las mujeres, las cuales

---

<sup>135</sup> Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal en México*, Prólogo de Juan Sánchez Azcona, CULTVRA, México, 1932, p. 16

tenían al centro un cuarto o palco denominado “de los vuelos”, en él había una enorme argolla por la que pasaba una cuerda que utilizaban para deslizar al escenario ángeles, demonios u otros personajes que aparecían en las comedias. Los siguientes dos pisos tenían 18 palcos cada uno, aunque la investigadora Giovanna Recchia duda sobre estos palcos:

...Según lo describen cronistas, cada uno de los tres pisos de aposentos tenía 18 palcos, con balcones de hierro, cosa difícil de confirmar con respecto a la planta baja del inmueble; de hecho ésta necesitaba de un área de acceso a la sala, lo que hace descartar la hipótesis de los 18 palcos a menos de perder la simetría interior de la sala<sup>136</sup>

El patio (primer nivel), tenía en la parte más cercana al proscenio cuatro filas de bancas de lunetas, la primera con 18 asientos, la segunda y tercera con 16 y la cuarta con 25. Estas filas estaban separadas del mosquete (espacio sin asientos) por una viga (degolladero, anteriormente mencionado). Los palcos (o balcones) uno, dos y tres estaban destinados al virrey y su familia, y contruidos con hierro; en la parte inferior de dichos palcos hubo seis asientos más para el público, quedando atrás de la cuarta banca de lunetas. La parte superior del escenario contenía las armas reales y pinturas mitológicas. El techo y muros de la sala fueron pintados de blanco y azul.

En lo que respecta a su administración, pertenecía a los religiosos del Hospital Real de los Naturales, pero éstos tenían demasiados problemas con la gente de teatro, así que decidieron arrendar el Coliseo al empresario de teatros José de Calvo Rendón por la cantidad de 4 000 pesos anuales y en 1763 a José Anastasio de Zúñiga por 4 560 pesos anuales. Todo esto se llevó a cabo con la aprobación del virrey Agustín de Ahumada Villalón, marqués de las Amarillas; la situación antes mencionada indica la posición privilegiada del teatro al estar protegido por los virreyes. Durante este siglo, la renta que pagaban los coliseos a los hospitales estaba reglamentada. Entre 1763 y 1770 el Coliseo entregaba al hospital 4 400 pesos cada año -dice Viveros- pero Josefina Muriel dice que la entrega era cada seis meses; en el convenio se estipulaba que el Coliseo realizara anualmente una función cuyos frutos se dieran íntegramente al Hospital Real. Este teatro

---

<sup>136</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 67

podía rentarse de uno a siete años; pero antes de empezar la temporada, el asentista debía entregar la renta anual de 4 100 pesos.

El asentista que deseara rentar el Coliseo debía seguir un proceso: con carteles colocados en diferentes puntos de la ciudad y con pregoneros se anunciaba el inicio de la almoneda (esto se llevaba a cabo antes de comenzar la temporada), convocando a aspirantes a asentistas. Estas personas debían ser gente respetable y conocida, era su obligación presentar fiadores que confirmaran su buena posición económica. Cada uno debía presentar por escrito las ideas y planes para mejorar los espectáculos; una vez escogido el asentista y contratada la compañía comenzaba el verdadero trabajo teatral.

El arrendador estaba comprometido a entregar en buen estado los trajes y bastidores del Coliseo, las comedias y papeles de música ya que todo era propiedad del Hospital; pero así también él tenía derecho a representar comedias y otros espectáculos todos los días de la semana, elegir comediantes y músicos. Se estipulaba también el precio de los boletos, los lugares gratuitos destinados a virreyes, oidores, etc.; y la hora de inicio de las funciones que oscilaba entre 4:30 y 5:00 de la tarde pero a partir de 1779, el reglamento estableció que fuera después del toque de oración, es decir, a las 8:00 p.m.

Al asentista se le dio la responsabilidad del mantenimiento y las reparaciones. Si lo deseaba, podía presentar funciones diariamente. Asimismo tenía el deber de “proveer y formar siempre la compañía de todos los papeles necesarios”...; también debía procurar que el teatro no decayera.<sup>137</sup>

Otros espectáculos, además de la comedia, que se dieron en el Coliseo Nuevo fueron corridas de toros y espectáculos de gallos, pero en febrero de 1779, el virrey Antonio María de Bucareli decretó una prohibición a los mismos.

Para conocer más sobre reglamentos y ordenanzas del Coliseo que en el presente trabajo se nombran, mencionaré algunos datos de estos documentos que proporciona Maya Ramos:

1.- Cédulas Reales. Dan lineamientos a seguir basándose en experiencias teatrales de Madrid. Generalmente se ocupan del funcionamiento del teatro y el nombramiento y responsabilidades de los funcionarios (teatrales).

---

<sup>137</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 70

2.- Ordenanzas o Reglamentos Novohispanos. Son dictadas y aprobadas por la autoridad máxima de la Nueva España, es decir, el virrey. Con ellas se busca el cumplimiento de las Cédulas pero con posibilidades de adaptar a las condiciones y contratiempos característicos de la sociedad y el teatro colonial; en su mayoría abarcaban aspectos administrativos, de censura y organización, dictaminan leyes para los espectadores, anuncian reformas para el funcionamiento y la buena conducta de los artistas y empleados.

3.- Bandos virreinales y “Avisos al Público”. Eran elaborados por el virrey o un Juez de teatro; generalmente eran prohibiciones, normas o disposiciones nuevas dirigidas principalmente al público. Se colocaban frecuentemente en las puertas del teatro, en las entradas a los palcos, cazuelas, lunetas y mosquete.

4.- Reglamentos internos del Coliseo. Se elaboraban con cierta periodicidad (cada temporada, en su mayoría). Abarca principalmente los aspectos artísticos y técnicos. Generalmente se refería a horarios, ensayos, funciones, comportamiento de los actores en el edificio teatral y su relación con el público, el asentista y entre ellos mismos.

5.- Oficios Internos del Coliseo. Estaban formados en su mayoría por uno o varios artículos específicos, a consecuencia de experiencias recientes. Estos reglamentos internos se daban a conocer a los actores reuniéndoles en el escenario; eran leídos y firmados. A este grupo de documentos se incluyen “prospectos”, “avisos” y “reformas”, difundidos por los asentistas, pero no elaborados por ellos.<sup>138</sup>

Pasado el tiempo, el virrey conde de Gálvez dictaminó varias disposiciones para el mejoramiento del Coliseo: el espacio del escenario aumentó, fue instalada la iluminación en el guardarropa, aunque para iluminar la escena faltó luz. Para la iluminación teatral se utilizó mucho una cera llamada espermaceti o esperma de la ballena, pues se consideraba de alta calidad; también se utilizaron, aunque con menor frecuencia, la cera y el cebo, ya fuera en forma de velas o instalados en receptáculos de cerámica u hoja de lata en forma de salsera llamada cazoleta o morterete dentro del Coliseo. En el teatro se colocaban candiles, arañas, candelabros de pared, faroles y en el escenario, además de iluminar intensamente el proscenio, en ocasiones los actores entraban a escena con velas o candelabros. La oscuridad escénica producía juegos de confusiones en donde damas y

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 71 y 72

galanes oían lo que no deseaban oír, interpretaban a su conveniencia lo que oían y se confesaban con el personaje equivocado. Todo esto medido para evitar que se extinguieran antes de terminar la función. Los lugares destinados al virrey en ocasiones fueron iluminados con lámparas de aceite. Este aspecto del teatro también estaba reglamentado; en 1786 se prohibió encender antorchas en el interior; un empleado debía estar listo con sus llaves de las puertas. Quizás no planearon la manera de abrirlas todas, rápidamente, si ocurría un siniestro, pero nunca llegó a darse esa situación. El piso del tablado se cambió, se adornó de una manera más lujosa el palco del virrey, se construyó un salón detrás del foro para que se guardaran los decorados y objetos de tramoya; a la embocadura del escenario se mandó poner como motivo el Monte Parnaso y sobre él a las Nueve Musas con sus símbolos correspondientes.

Tiempo después, hubo sucesos que deterioraron el ambiente teatral en el Coliseo. primeramente el virrey conde de Gálvez, protector del Coliseo, muere; gobierna de manera interina el arzobispo de México don Alonso Núñez de Haro y Peralta, después es nombrado virrey don Manuel Antonio Flores, pero ninguno de los dos mencionados se preocupó lo suficiente por el mejoramiento del Coliseo y de las obras que se representaron. Después se suprimieron las funciones teatrales en el Coliseo debido al luto que invadió a España y que llegó a las colonias por la muerte de Carlos III, ocurrida el 14 de diciembre de 1778; entonces el subteniente de Milicias Providenciales de Toluca, don Manuel Lozano se hizo cargo de la dirección del Coliseo. Abrió de nuevo las temporadas en 1789.<sup>139</sup>

En 1805, el artesonado tuvo trabajos de mantenimiento, además de otras partes del edificio, sólo que no fueron suficientes, pues en 1806 una galería de palcos cayó. La restauración consecuente fue más observada y cuidada.

Las personas de la nobleza hicieron del Coliseo un lugar de encuentros sociales; siguió transcurriendo el tiempo y a lo largo del siglo XIX este espacio teatral se convirtió en el centro cultural y social de la sociedad capitalina; en él se llevaban a cabo funciones de gala por acontecimientos relevantes como nacimientos de príncipes, bodas reales, entradas de virreyes, etc.; ya no eran únicamente en la vía pública. La clausura de esta

---

<sup>139</sup> Mañón, Manuel. *Op. cit.* p. 34



institución coincidió con el inicio de la vida independiente, el coliseo decayó por la falta de fondos y la poca vigilancia de sus directores. Desaparece definitivamente el 21 de febrero de 1822.

d) *Otros teatros*

La capital de la Nueva España no fue la única ciudad que contó con teatros; Veracruz (antes la Nueva Veracruz) tuvo un teatro contiguo al Hospital de San Juan de Montes Claros, citado apenas en 1660.<sup>140</sup>

Puebla de los Angeles disponía de un teatro antes de 1550. Carrión en el libro *Historia de la ciudad de Puebla* cita al señor Pascual Almazán el cual opina sobre este primer teatro, el cual se ubicó en el lugar donde después se erigió el Obispado, era en su totalidad de madera y se representaban títeres y autos sacramentales. Otro del cual se tienen noticias de 1602, era uno que pertenecía a Juan Gómez Malgarejo, también poblano y que parece ser funcionó hasta 1666. Entre 1715 y 1743, Puebla no contó con ningún teatro; en 1758 no se realizaron representaciones debido a la falta de autor de comedias y de actores, al año siguiente el coliseo se desbarató y volvió a funcionar hasta 1760. Estos datos son mencionados por Schilling<sup>141</sup> de una manera muy general, pero da una idea somera sobre los teatros fuera de la capital.

Javier Romero brinda una descripción sobre un convento hospital en Toluca que poseía un teatro. Se trata del convento hospital de Nuestra Señora de Guadalupe y del Señor San José que se ubicó en la calle de La Ley y ahora José Vicente Villada en las casas de números 112, 114, 116 y 118; el teatro que se localizó en este lugar fue el primero en Toluca y las referencias más antiguas sobre sus representaciones teatrales que encontró Romero se hallan en la *Relación de las fiestas* que aparece en la obra *Mano religiosa* del N. R. P. Fr. Joseph Cillero, padre, exvicario de la provincia del Santo Evangelio de México y Guardián del convento de la Asunción de Toluca que realizó el 8 de diciembre de 1729 y que escribió el P. Fr. Antonio Díaz del Castillo.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 264

<sup>141</sup> *Ibidem*

<sup>142</sup> Romero Quiroz, Javier. *El convento Hospital de Nuestra Señora Guadalupe y del Señor San José. El teatro de los hospitalarios*, (s. e.), México, 1976 (Divulgación Histórica), p. 1

La historia de este convento fue recolectada por el padre Juan de Dios, fundador de los hospitales, pero a José Yurrieta Valdéz se debe la descripción de este teatro en el nivel inferior hay una escalera “encajonada en ángulo”<sup>143</sup> que posiblemente fue construida después, hay columnas y un pedestal. Las dos plantas del edificio son rectangulares, la inferior ejercía función de galería y la superior era el teatro propiamente; en este segundo nivel hay un foro en el extremo norte, con una concha para el apuntador y el espacio libre era ocupado por los espectadores.

La fachada era rectangular, en la parte inferior de ésta existían dos puertas de acceso y en la superior tres ventanas de iluminación. Estas ventanas tienen balcones de hierro forjado.

A la par de las representaciones en estos coliseos existieron representaciones en palacio, Hildburg Schilling menciona que los datos obtenidos al respecto datan de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII y como ejemplo muestra que en Acta de Cabildo del 4 de febrero de 1708 se dispone que se hagan comedias en el “Real palacio” con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias.<sup>144</sup>

De igual manera, el 19 de diciembre de 1728 se celebró el onomástico del monarca con una comedia en el palacio del virrey. Estas representaciones derrochaban lujos. El teatro particular del soberano en la Nueva España se había instalado en una capilla:

En la parte superior del edificio se hallaba la Real Capilla para sermones y ejercicios del virrey y de los Tribunales; había, además, un oratorio privado, donde decía el Capellán diariamente una misa; una suntuosa sala para recibir los besamanos; gabinete consagrado al despacho reservado, magnífica capilla en la parte baja en que se decía también diariamente Misa a la Corte con sus anexos, Foros, Mutaciones y Tramoyas, en donde eran frecuentes las representaciones de dramas y comedias, y donde se cantaron y representaron a la vez óperas desde principios de siglo XVIII.<sup>145</sup>

El virrey además de tener capilla propia, se dio el lujo de construir un teatro para su uso exclusivo (el de su familia y la nobleza) además parece haber estado bien acondicionado; y, a pesar de la preferencia de autores y obras extranjeras (obviamente

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 76

<sup>144</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 11

<sup>145</sup> María y Campos, Armando de. *Op. cit.* p. 53, 54 cita a González Obregón Luis. *Croniquillas de la Nueva España*, Ediciones Botas, 1938,

también por parte de virreyes), se representaron algunas obras del mexicano Eusebio Vela en palacio como *Amor a Prudencia*.

En resumen podemos decir que el intentar saber cuál fue el primer edificio teatral creado para representar obras es difícil, pues son muchos años los que nos separan y los datos pocos; pero de los locales que sí se encontró información (aunque escasa), logramos darnos una idea de su magnitud; existen medidas, formas, distribución de sus elementos que ayudan a visualizarlos (algunos de ellos parecidos a los de Madrid como acabamos de ver).

Estos teatros fueron creados para una función específica: representar espectáculos, cosa que no ocurrió con los corrales españoles pues inicialmente éstos eran sitios destinados a los animales y tiempo después ya se les dio otra utilidad: ser espacios teatrales.

Los espacios teatrales en la Colonia fueron importantes pero no tanto por sí mismos, necesitaban de una persona que les diera vida, que los hiciera funcionar; esta responsabilidad estaba en manos del autor de comedias.

## AUTOR DE COMEDIAS

Al igual que el autor de comedias español, era el encargado de convertir el texto escrito en texto visual. Inicialmente, el autor de comedias recibió el nombre de “maestro de comedias”<sup>146</sup> porque creaba de la nada una “farándula”,<sup>147</sup> algunas veces, ellos mismos componían piezas para representarlas, como los españoles; se valían de pasajes bíblicos con personajes alegóricos. También enseñaban a gentes nuevas a representar comedias

Otra de sus responsabilidades era el ser empresario: debía pagar una “pinción” (pago por obtener permiso de representación) equivalente a 500 pesos con validez de medio año por la licencia para representar obras dentro y fuera de la capital (el acta de cabildo con fecha del 24 de abril de 1598 menciona que por lo menos se habló de una “pinción” por la cantidad señalada).<sup>148</sup> Este fue un impuesto que realizó también el mismo

<sup>146</sup> María y Campos, Armando de. *Representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. B. Costa-Amic, México (La máscara, 1), p. 125

<sup>147</sup> Ibidem

<sup>148</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 120 y 121

personaje (autor de comedias) en España, se recordará al lector que el autor pagaba un real por cada representación pública que realizaba la compañía.

Si el autor no escribía comedias y tampoco había textos para representar, se repetían las antiguas, la mayoría traídas de España, además era preferible traer obras extranjeras que dar fuerza a los autores nacionales pues había que pagarles. Generalmente se escribían otras para celebrar algún acontecimiento o para deleitar a una persona y posteriormente se retiraba del medio teatral, no iba más allá de esa representación.<sup>149</sup>

Los textos que se realizaban eran pequeños “ejercicios de zalamería” que consistían en loas, bailes, decurias, entremeses, autos, sainetes, etc. De éstos, los más frecuentes eran las loas, utilizaban cuatro o seis personajes que representaban mediante símbolos a seres mitológicos o ciudades. En caso de representar a hombres reales de América, a los personajes se les llamaba indios; si se referían a españoles se les denominaba caballeros. Con las loas generalmente se festejaba la proclamación de un rey o el recibimiento de un virrey o arzobispo.

Al parecer, el primer autor del cual se tiene noticia fue un viejo llamado Juan Bautista Corvera, nacido en Toledo en 1530, pero venido a América en 1560. En 1561 compuso una comedia pastoril en la que intervenían tres pastoras y tres pastores. El virrey don Luis de Velasco presenció la obra junto con el arzobispo fray Alonso de Montúfar

El primer autor mexicano de nacimiento fue Juan Pérez Ramírez (1545?); a su autoría pertenece la comedia *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, escrita en 1574; y el primer autor contratado fue el bachiller Arias de Villalobos, quien se graduó en estas tierras, en 1585, en Artes a los 17 años.<sup>150</sup> Él decía que si se repetían comedias era debido a la premura con que se solicitaba personas que la realizaran y sugirió se le contratara por dos mil pesos cada año para hacer tres fiestas teatrales: el Corpus, su Octava y la de San Hipólito; esta proposición se registró en el Acta de Cabildo del 29 de agosto de 1594.<sup>151</sup>

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

<sup>149</sup> Anderson, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. La Colonia. Cien años de república*; Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (Breviarios, 89) p. 138

<sup>150</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 68

<sup>151</sup> Maria y Campos, Armando de. *Representaciones.* p. 125 y 126

Lo propuesto por Arias de Villalobos debía ser sujeto a examen, para lo cual fueron asignados los regidores Gerónimo López y Guillén Brondat; las tres obras tenían como requisito ser nuevas y diferentes entre sí; Villalobos buscaría actores, vestuario y escenografía, además de presentar las obras tres meses antes de la fecha en que se podían presentar para su examen y aprobación. Esto quedó asentado en el Acta de Cabildo con fecha de 4 de septiembre del mismo año.

Independientemente del resultado del examen, Arias de Villalobos escribió diversas obras, aunque no se conocen.

Schilling menciona que un autor de fama fue Alonso Velázquez; él y Juan Corral representaron obras en la ciudad de Puebla durante 1602. Velázquez es el único empresario capitalino del que se tiene noticia más o menos completa de los miembros de su compañía (más adelante, en el apartado de actores, se darán nombres y otros datos)

Si alguna obra no agradaba al tribunal, pues al igual que en España debían ser revisados para no trasgredir la moral de la época, tenía una sanción penal; se tiene el caso de Francisco de Acevedo, autor de la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* que fue representada el día 4 de octubre de 1684, a quien se le advirtió que no conservara copia alguna del texto o sería multado con 100 ducados.

Entre los autores de esa época, la dramaturgia giraba en torno a temas como capa y espada, intrigas, amores entre príncipes y princesas; lo que no tenía cabida en ella era un héroe indígena o indio, como se les llamaba; los escritores extranjeros que no conocían la Nueva España no presentaron interés alguno en ella; los que sí se percataron de su existencia, eran atraídos por su exuberante naturaleza, sus sierras, desiertos, fauna y flora.<sup>152</sup>

El personaje del héroe indígena tuvo que esperar un tiempo para ser tomado en cuenta dentro del escenario novohispano (mientras se daban los movimientos político-sociales en la Nueva España, que al final dieron como consecuencia la guerra de independencia) debido a que los indígenas tenían que entrar primero a la escena para después convertirse en héroes, según María Sten.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982, p. 148

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 148 y 149

Los escritores locales tuvieron que afrontar competencias contra los extranjeros (españoles y franceses), pues aquí llegaron a representarse obras de Molière como *El misántropo*, bajo el título de *No hay más tirano poder que el de una hermosa mujer* o *Andrómaca* de Racine con el nombre de *Al amor de madre no hay efecto que iguale*.

Además de los autores ya mencionados hubo otros cuya obra ha trascendido a través del tiempo; por ese motivo se nombrarán a continuación algunos escritores que fueron sobresalientes en esa época.

a) *Fernán González de Eslava* (1534-1601)

Se le considera como el más famoso autor de su época; su vida literaria inicia en 1567 y termina en 1600; llegó al continente americano a los 24 años de edad y aprendió modismos nacionales que posteriormente utilizaría dentro de sus obras.

Su lugar de nacimiento parece haber sido Navarra, Eslava posiblemente fue judío y cambió al cristianismo por un decreto de expulsión contra los judíos expedida en 1498, pero a pesar de ser conversos los siguieron persiguiendo.<sup>154</sup>

Por la razón antes mencionada Eslava viajó a América para poder realizar sus ambiciones. Al llegar a la nueva nación, muchos conversos se integraron a la sociedad española y criolla novohispana pues los habitantes de tierras americanas desconocían sus antecedentes religiosos, es decir, no sabían que eran judíos conversos. Esta situación marcó la vida personal y literaria de Eslava como se verá más adelante.

Después de transcurrido el tiempo, Eslava entró al sacerdocio; se tiene la sospecha sobre el motivo que lo llevó a tomar esa decisión: la necesidad de una seguridad económica que no poseía, aunque dentro de la Iglesia no se aseguraba el sustento. Su vida ya ordenado no le impidió escribir teatro, incluso, en 1585, parece que fue el período más fructífero dentro de las letras aún cuando ya llevaba varios años en el ministerio.

Eslava observó las aglomeraciones que el pueblo realizaba en las iglesias, plazas y calles, donde se llevaban a cabo fiestas, así que incluyó elementos nativos e indígenas en su teatro, con el objetivo de divertir y entretener. Las principales compradoras de sus obras

---

<sup>154</sup> Frenk, Margit. (int; notas y apéndice), *Fernán González de Eslava. Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. El Colegio de México, 1989 (Biblioteca novohispana, 1), p. 35

eran las monjas que pertenecían a las órdenes accesibles a criollas y españolas, escribió también villancicos y ensaladas destinadas a fiestas públicas.

Eslava se sentía herido por la persecución hacia los judíos, pensaba que Dios había sido injusto con ellos y adoptó este tema para sus obras, en ese tiempo el tema fue nuevo y, algunos pensaron que lo relacionado con ese asunto era imprudente por las consecuencias que podía traer consigo.

Otro riesgo en su dramaturgia es que utilizó argumentos religiosos y elementos bufonescos profanos. De su dramaturgia sobresalen sus *16 Coloquios espirituales y sacramentales*; la mayoría se escribieron para determinadas ocasiones, utilizó locuciones andaluzas y costumbres de la Nueva España, además hizo alusiones a sucesos de su contemporaneidad

Algunos coloquios son relatados y los diálogos de poca composición teatral<sup>155</sup> aunque otros sí la poseen, además de utilizar símbolos; su estructura es considerada narrativa.<sup>156</sup> La mayor parte de ellos poseen una loa que generalmente iba dirigida al virrey, en la que no sólo se dedicaba u ofrecía la obra sino que resume el argumento. Unos se dividen en un solo acto y otros en varias jornadas.

Sus personajes muestran de una forma simbólica virtudes, vicios, conceptos teológicos como Favor Divino, Estado de Gracia o abstracciones como la Vida, la Muerte, la Pestilencia; incluye también ángeles y santos. Los únicos personajes que realmente son humanos generalmente son los cómicos (sobre todo en los entremeses), el simple o bobo sigue en su mayoría las normas y funciones al igual que en las obras españolas.

El entremés de *Los rufianes* hace alusiones al mundo social novohispano que transcurría en ese momento, incluso critica a algunas personalidades, cosa que lo llevó a prisión en una ocasión.

---

<sup>155</sup> González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2 tomos, Ed; pról; y notas de José Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1976 (Escritores Mexicanos, 74 y 75), p. 8

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 9

b) *Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* (1580-1639)

Al cumplir los veinte años de edad, Alarcón salió de México rumbo a España. A los veintitrés regresó y se asentó aquí; después, a los treinta y tres, se estableció definitivamente en España.

Tomó el gusto por el teatro en las casas de comedia; conoció a Tirso de Molina, entablaron amistad y llegaron a componer juntos en algunas ocasiones. Sus éxitos abarcaron la corte y el pueblo, pero ante sus compañeros del medio teatral no sucedió lo mismo. En esta época, la belleza física tenía mucha importancia y a él le afectaba ya que poseía una joroba, era pelirrojo y no era español. Así pues, Alarcón podía dirigirse hacia una de dos vertientes: la primera era darse por vencido y frustrar su talento (de una manera injusta) o hacer frente a lo que se le interponía y demostrar carácter; Alarcón optó por lo segundo.

Su dramaturgia contempla formas morales, hace una reflexión sobre los valores que deben orientar la conducta: el honor, la lealtad, la gratitud, el amor al prójimo, cortesía, etc.,<sup>157</sup> de una manera implícita. Estas virtudes pueden ser alcanzadas por todo hombre, noble, villano, rico o pobre, ya que no se trataba de mostrar virtudes heroicas.

Américo Castro explica la moral de Alarcón como un concepto humanista debido a que "...en realidad, humanismo significa valoración y ensalzamiento de lo humano, del hombre, de su razón, subordinándole todo lo demás en su nuevo método de observar al mundo."<sup>158</sup>

De la misma manera que exalta las virtudes, Alarcón atacó los vicios que están presentes en la humanidad, sin distinción de clases sociales, así pues reprueba la mentira (*La verdad sospechosa*), el interés personal (*Mudarse por mejorar*, *Los empeños de un engaño*), la deslealtad (*La amistad castigada*), la ingratitud (*Siempre ayuda la verdad*), entre otros.

Creía que la única diferencia de clases consistía en la virtud que, según él, es el mayor bien; el valor humano que una persona tiene vale más que el dinero o el linaje.

<sup>157</sup> Anderson, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. La Colonia. Cien años de república*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (Breviarios, 89) p. 136

<sup>158</sup> Brenes, Carmen Olga. *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. Castalia, Valencia, 1960 (*La lupa y el escarpón*, 3), p. 88-89 cita a Américo Castro quien es citado a su vez por Julio Jiménez Rueda en su libro *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo* (Méjico, 1939) p. 39



Sobre el heroísmo, Alarcón tiene una marcada diferencia con sus contemporáneos, con estos últimos el heroísmo proviene del exterior, de los convencionalismos sociales, en cambio, Alarcón señala que el heroísmo es interior, el que impone la virtud de cada individuo en sí mismo, en su conciencia.

Una persona puede ser fea y pobre, pero virtuosa. Para Alarcón la nobleza no se hereda, como era costumbre en el Siglo de Oro, sino que debía salir del alma.

Un elemento que utilizó Alarcón para atacar al vicio fue la sátira; pero como la sátira equivale a crítica, tuvo que disfrazarla para que todos la escucharan sin ofenderse. Para obtener resultados óptimos, se valió del gracioso y hasta de los mismos nobles.

Al hablar de sus personajes Alfonso Reyes dice. “sus personajes no saben cantar, son héroes; son hombres de este mundo, pisan la tierra...”<sup>159</sup> Se sitúan por más tiempo en sus casas que en la calle, los caballeros no pueden evadir sus duelos, sus héroes ya no cantan tanto y hablan más.

La dramaturgia de Alarcón influyó en otros escritores como Corneille, además fue precursor de Molière; así se dice que en la literatura francesa como en la española, Alarcón es “la fuente de donde arranca la comedia moderna”.<sup>160</sup>

### c) *Eusebio Vela* (1686-1736)

Fue autor, actor y director de teatro nacido en Toledo; entre 1718 y 1736 hace notar, teatralmente hablando, su presencia.

Dirigió el Nuevo Coliseo la primera mitad del siglo XVIII, parece ser que intentó llevar el mundo indígena al teatro sin lograrlo,<sup>161</sup> después de todo, la sociedad se regía por ciertas leyes y prejuicios: “la imagen de un santo que al mismo tiempo era guerrero que luchaba llevando en una mano la cruz y en la otra una espada”.<sup>162</sup> Opone a dos mundos existentes en su realidad: el de los españoles y el de los indígenas; pero no creyó digno de poner a los segundos como héroes cristianos. Vela despreciaba el mundo de los que

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 91 cita a Alfonso Reyes, *Capítulos de la literatura española* (Méjico, 1939) p. 143

<sup>160</sup> González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Porrúa, México, 1966, p. 69

<sup>161</sup> Sten, María. *Op. cit.* p. 151 y 152

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 159

llamaban indios, sin embargo se acercaba a ellos e introdujo personajes indígenas en algunas de sus obras.

Vela dirigió una compañía compuesta por Felipe Sánchez, Francisca de Rivera, Josefa de Trejo, Juan Ximénez, Gabriel de Frías, entre otros. Parte del repertorio de su autoría es *El menor máximo San Francisco*, *Por engañar engañarse* y *El héroe mayor del mundo*, por nombrar sólo algunos textos. Su salario anual era de 1 500 pesos en 1716 y para 1729 ascendió a 2000.

Parece ser que Vela tenía planes en mente, quiso seguir dirigiendo el Coliseo pero sintió que perdía fuerzas para aceptar esa reponsabilidad; finalmente el 19 de abril de 1736, Eusebio Vela fallece en la ciudad de Veracruz.

#### d) *Sor Juana Inés de la Cruz*

Esta escritora mexicana, representante de una cultura con gran importancia en la vida de la literatura, recibió el nombre de “Mexicano Fénix” en un texto de alabanza a la condesa Paredes; algunos autores mencionan que era inteligente y hermosa, sin embargo, las cosas no se dieron fáciles para ella ni para alguna otra mujer de esa época, pues su condición en la vida social fue inferior a la de los hombres.

En gran parte de la obra de sor Juana, el aspecto social se convirtió en una de sus preocupaciones; la Décima Musa, adentrada en la vida de palacio debido a que fue dama de la virreina, observó la conducta materialista dentro del palacio, vio que eran incapaces de tener amores desinteresados y ésta fue causa de decepciones para ella. No era de su agrado ver las injusticias a que eran sometidos los indios y los negros,<sup>163</sup> estos últimos eran utilizados como esclavos principalmente.

La gente del pueblo que no era esclava recibió de igual manera maltratos pues era considerada peor que animales.

Llamó su atención la vida dura de los esclavos, la ignorancia de los pobres, la liberación de los condenados y el hecho de que por ser mujer también se es inferior; cabe mencionar aquí el lugar que ocupaban las mujeres en esa época para entender mejor la

---

<sup>163</sup> Saz, Agustín del. *Teatro social hispanoamericano, farsa y grotesco, criollos*; Edit. Labor, Barcelona, 1967, p. 16

posición de sor Juana. La Universidad y colegios de enseñanza superior cerráronles sus puertas. Si alguna deseaba introducirse en el mundo de la cultura, que pertenecía al mundo de los hombres, debía adentrarse en la Iglesia o en los estrados de palacio, cosas que sor Juana combinó gracias a su inteligencia (es importante señalar que sor Juana no podía casarse porque carecía de dote y de familia, y algunos autores aseguran que fue su interés por el conocimiento lo que la llevó al mundo de los libros).

Tampoco podían expresar en público su amor por algún hombre, pues en caso de hacerlo se les consideraba mujeres sin crédito y sin buen nombre.

Las mujeres solteras solamente podían considerar dos caminos: el monasterio o bien que sin profesar se recogieran en un convento. Y las jóvenes, cuya familia tuviera posibilidades económicas, eran enviadas a los conventos para educarse, les enseñaban a hacer conservas, obras con agujas, música y a recitar. No tenían las mismas posibilidades de sobresalir que ahora tenemos, y sor Juana defendió el derecho de la mujer para estudiar.

Sor Juana escribió loas, villancicos, poemas líricos, destacando sus sonetos amorosos. De su obra han existido muchos estudiosos, entre ellos se encuentra Francisco Monterde quien nos dice: “Como criolla -consciente y satisfecha de serlo- sor Juana acentúa en su obra características idiomáticas y detalles de dicción...”<sup>164</sup>

El “Mexicano Fénix” escribió tres autos, cada uno seguía a una loa. *El divino Narciso* (1688, a petición de la condesa de Paredes), *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo* y *El cetro de José*. Los dos primeros autos fueron designados a representarse en la corte de Madrid; del tercero no hay datos cronológicos ni locales.

*El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* se escribió entre 1680 y 1688; tiene como precedente una loa en la que se da un saludo al rey Carlos II y a las dos reinas: María Luisa de Borbón, primera esposa del rey, y a Mariana de Austria, la reina madre

---

<sup>164</sup> Cruz, sor Juana Inés de la. *Los empeños de una casa*; estudio bibliográfico y notas de Celsa Carmen García Valdéz, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, p. 41 cita a Francisco Monterde, *Un aspecto del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz en Revista de Filosofía y Letras*, UNAM abril-junio, 1946, p. 253

En el tercer auto, *El cetro de José*, la loa presenta la relación entre la religión prehispánica y el cristianismo; los sacrificios humanos y la antropofagia ritual de los aztecas que se sublima con el Banquete Eucarístico.<sup>165</sup>

La parte profana de la obra de la Décima Musa (como también se conoce a sor Juana) está formada por 18 loas escritas en homenajes de diferentes personajes y dos comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* (esta última en cooperación con D. Juan de Guevara quien escribió el segundo acto), con sus respectivas loas, letras para cantar, sainetes que fueron para dos festejos cortesanos.<sup>166</sup>

De las dieciocho loas de sor Juana, dos pertenecen a sus comedias y tres a los autos sacramentales. Las trece restantes son autónomas, doce profanas y una sacra.

La comedia *Amor es más laberinto* fue representada el 11 de enero de 1689 durante la celebración del onomástico del nuevo virrey Gaspar de Silva, conde de Gálvez en el palacio virreinal.

La loa que precede a la comedia se titula *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Gálve*, en ella se alaba a los virreyes que inician y a los que terminan su función en el gobierno.

El “Mexicano Fénix” da a conocer en los últimos versos de la mencionada comedia su insatisfacción por no haber podido dedicarse como hubiera deseado a la construcción del texto.<sup>167</sup>

La comedia de sor Juana *Los empeños de una casa* fue escrita por encargo del contador del virreinato don Fernando Deza en homenaje a los virreyes, condes Paredes y marqueses de la Laguna; asimismo se festejó la entrada pública del nuevo arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas. Acompañan a la comedia una loa introductoria, tres letras para cantar: *Divina Lysi: permite* (que no es sino María Luisa), *Bellísima María* y *Tierno pimpollo hermoso*.

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 46

<sup>166</sup> Las loas tuvieron su origen en los introitos pastoriles del teatro preloquista durante el siglo XVI; era un monólogo que recitaba un autor a manera de prólogo para la comedia o elogio al público y/o a la persona a quien iba dirigida. Jean Louis Fleckniakoska estudió la loa desde sus inicios hasta la mitad del siglo XVII, y menciona en su libro *La loa* que, a partir del siglo XVI, ésta pasa a ser un tipo de entremés; hubo diálogo y se convirtieron en piezas dramáticas cortas.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 50

Ella se sabía culta e inteligente, esta situación se puede ver en su obra dramática *Los empeños de una casa* donde se describe a sí misma en los labios de doña Leonor

Decirte que nací hermosa  
presumo que es excusado,  
pues lo atestiguan tus ojos  
y lo aprueban mis trabajos.

.....

Incluso, también se reconocía hermosa y sabía que los demás la consideraban de igual manera, además de inteligente. Le hicieron exámenes y ella logró salir victoriosa demostrando que una mujer también podía llegar alto (a lo cual me sumo a esa idea).

La Décima Musa en sus villancicos incluye el tema de los negros, quienes, repito, eran utilizados generalmente como esclavos; se les menciona en siete de sus doce series de villancicos que son conocidos como auténticos, y en la mitad de los que se le atribuyen. En su poesía hay ritmos africanos alegres y otros no tanto. Un ejemplo de los primeros se encuentra en el villancico a *San Pedro Nolasco*:

¡Tumba, la-la-la; tumba, la-lé-le;  
que donde ya Pilico, escrava no quede!  
¡Tumba, la-lá-le; tumba, la-lá-la,  
que donde ya Pilico no quede escrava!

(Humanismo y religión Cécile p. 290. Pilico = a Pedro Nolasco)

Debido a esta atención hacia los negros, hay quien ha sugerido que sor Juana fue precursora del “black is beautiful”, que veía al color negro como el color de la tierra fértil o a las nubes prontas a llover; cualesquiera que hayan sido sus conocimientos o ignorancias al respecto, sor Juana tuvo un acercamiento al tema dentro de su obra.

#### e) *Otros autores*

Los autores antes mencionados no fueron los únicos, también existieron otros como Gonzalo de Riancho y Juan Corral quienes escribieron la comedia *La comedia de San Basilio*. En 1640 Bartolomé de Alva trabajó con la obra de Lope de Vega *Del animal al profeta y dichoso parricida* que tradujo a la lengua mexicana.

Se suman a la lista de autores del siglo XVII Juan Ortiz de Torrez, Jerónimo Becerra y Alfonso Ramírez Vargas, así como Juan Corral, Antonio Rodríguez y Alonso Velázquez, de origen europeo. El primer empresario mexicano por nacimiento fue Gonzalo Jaramillo quien nació en 1601.<sup>168</sup>

Autores pertenecientes al siglo XVIII eran: José Antonio Pérez Fuentes (*El portento mexicano*), el presbítero Manuel Zumaya, Juan de Soto y Francisco Javier de Salazar. Se tiene noticia también de títulos de obras sin mencionar quiénes fueron sus autores, sólo se sabe que fueron escritas para el Corpus y su Octava.

Los autores en la Nueva España no fueron pocos, pero sí fueron contados los que gozaron de popularidad; hasta nuestros días, no todos los textos han llegado y lo mismo sucede con los nombres de los autores. Muchos de ellos se dedicaron de igual manera a la actuación, y gracias a ello podemos tener un poco más de información. Los autores dentro de la época colonial eran, quizá, quienes más trabajaban dentro del teatro; buscaban permisos, actores, en ocasiones autores, músicos y todo lo que conlleva una representación; no les era fácil debido a las leyes y prejuicios a los que estaban sometidos; por ejemplo, Eslava padeció la persecución de judíos, Alarcón tuvo que soportar desplantes sociales pues no era considerado bello físicamente; Vela intentó incluir en la escena a los indígenas sin lograrlo; sor Juana por ser mujer y como ya vimos no tenía las mismas oportunidades de sobresalir que ahora tenemos, además no soportaba las injusticias existentes en ese período; todos ellos padecieron, de algún modo, las situaciones sociales de la época como acabamos de ver.

En España, los autores escribían, principalmente, sobre temas de capa y espada, intrigas; y en la Nueva España sucedió lo mismo sólo que además tomaban en cuenta otras situaciones como: injusticias a negros e indígenas, criticaron vicios, exaltaron virtudes; desde mi punto de vista, comenzaron a crecer las letras nacionales a pesar de la gran influencia y preferencia de los autores españoles.

---

<sup>168</sup> Viveros, Germán. *Teatro dieciochesco de Nueva España*, UNAM, México, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111) p. LXVII

## ACTORES Y COMPAÑÍAS

En tierras americanas existieron actores desde antes de la llegada de los conquistadores, en el pueblo maya se les llamó *balames* o *baldzames*, que significa decididor o chocarrero <sup>169</sup>

Con la llegada de los españoles, surgieron actores europeos; la mayoría tenía edad adulta y poseían conocimientos de música, otros eran bailarines.

Hay una mención de la obra *La caída del hombre* que data de 1575, el protagonista fue Diego Juárez quien recibió un premio por su actuación. El primer actor que llegó a México era un tal Navijo y en 1595 actuó en tabladros, plazas e iglesias.

Las personas que se dedicaban a la actuación eran de diferentes clases: desde muchachos del coro hasta actores profesionales; los estudiantes de los colegios también realizaban presentaciones con buenos vestuarios. Schilling proporciona una división de actores: aficionados y profesionales. Se recordará que en España se organizaron agrupaciones para representar diversas obras: bululú, ñaque, etc.; eso no sucedió en Nueva España. Menciona de igual modo que los estudiantes no fueron los únicos actores aficionados, también nobles formaron parte de este grupo; Juan de Victoria maestre de capilla, dirigió y actuó con muchachos del coro una comedia. González de Eslava, en su *Coloquio X* menciona por medio de la voz de la Presunción que “monacillos” recitaban sus coloquios. Juan Gómez Margarejo se dedicaba a la carpintería y junto con sus compañeros realizaron en 1613 representaciones.

A mediados del siglo XVII, los criados y criadas de los virreyes festejaron el cumpleaños de la virreina, condesa de Baños, con una representación llevada a cabo el 25 de mayo de 1662 en el palacio; esta función fue ricamente aderezada. Dentro del grupo de los profesionales, se cita como primer actor, cronológicamente hablando, a un mulato que representó al gracioso del *Entremés del alcabalero* en 1574. En la época que abarca este estudio no se tomaba en cuenta al actor como ser humano, sino como un individuo que únicamente proporcionaba esparcimiento a los demás. Por esta razón, nadie se preocupó por dar a conocer los nombres de los actores o su lugar de origen. Si se llega a encontrar

---

<sup>169</sup> Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970 (Presencia en México, 72) p. 10

alguno, se trata de lo que conocemos como empresario (llamado en esas centurias autores). Cabe recordar que ellos mismos escribían las obras y las representaban

Existen actas de los cabildos de la ciudad de México y de la ciudad de la Puebla de los Angeles indicando que éstos (los cabildos de las ciudades mencionadas) concretaban con los actores las fiestas de Corpus y de la Octava.

La mayoría de los actores profesionales fueron españoles, se organizaban uniéndose en compañías bajo las órdenes de un autor; de la misma manera que en España, realizaban sus presentaciones desde la Pascua hasta la Cuaresma. También, al igual que en el mencionado país europeo, estas compañías se desintegraban fácilmente. Las representaciones estaban a cargo de actores y actrices adultos; aunque quizá en un principio no hubo actrices como posiblemente sí ocurrió en España, pues se menciona que sus papeles eran representados por niños o jóvenes; en el Acta de Cabildo de Puebla de 22 de septiembre de 1603 se acordó: “que a los niños que han de hacer el coloquio a la puerta del arco triunfal en la entrada del señor visorrey y a el que a de hacer una dama en la entrada por el campo donde a de auer una escaramuza que son todos cuatro niños y mancebos se les den bestidos”,<sup>170</sup> sólo en ciertas funciones religiosas participaban los niños. Se desconoce sobre el aprendizaje de los comediantes.

Los actores realizaban entremeses de ciegos, sordos y cojos levantando la risa del pueblo. Los indígenas participaban en los eventos tradicionales. La cédula real que establece las obligaciones de los Diputados de Fiesta dice que se debía solicitar la colaboración de los naturales para que colocaran enramados y adornos en las calles (esto siguió vigente hasta 1790, debido a que en este año se sustituyeron los adornos elaborados con material perecedero por una “vela de cotense”), a lo largo del recorrido que abarcaba la procesión.<sup>171</sup>

Se tiene mención de otro actor en el Archivo General de las Indias donde buscó datos Leslie John Royal: Gonzalo de Riancho. Este empresario teatral, contratista del Ayuntamiento para las comedias del Corpus; actuó en una casa de farsas desde 1587 en

<sup>170</sup> Schilling, Hildburg *Op. cit.* p. 60, cita al ACP; lib 13 f. 239 f.

<sup>171</sup> Recchia, Giovanna. *Op. cit.* p. 60 cita al Archivo Histórico del Ayuntamiento, Procesiones, 1686-1827



comedias profanas dejando satisfecho al público <sup>172</sup> Tiempo después, en 1596 y 1601, se mencionó el nombre de Pedro de Riancho, cabe la posibilidad de que sea la misma persona y que poseyera los dos nombres o sea sólo un error.

Para 1617 se vuelve a encontrar el nombre de Gonzalo de Riancho con su compañía, en esta ocasión únicamente se le encomienda una comedia para la Octava, el año siguiente Riancho logró unir a los mejores actores, concediéndoles la obra principal; tuvo problemas porque al mismo tiempo realizó un concierto en la ciudad de Puebla, ausentándose sin el permiso correspondiente.

En su libro, Schilling afirma que el primer actor mexicano por nacimiento pudo haber sido Gonzalo Jaramillo: “En México, sábado 10 de julio de 1627, ante el Inquisidor Señor Francisco Bazan de Albornoz, estando en su audiencia de la mañana, entró en ella de su voluntad Gonzalo Xaramillo, de oficio representante, natural desta ciudad, de edad de 26 años”.<sup>173</sup>

Llegado el año de 1673, la compañía del Teatro del Hospital Real de los Naturales se había formado con: Isabel Gertrudis, Josefã y Micaela Ortiz, Antonia de Toledo, Francisco de Castro, José Martínez, Antonio Ventura, Bartolomé Gómez, Diego Jaramillo, Felipe de Viaja, Lorenzo Vargas y Juan Saldaña. El autor y director de la misma era Mateo Jaramillo, pero esta agrupación de actores se disolvió prontamente debido a que algunos miembros aparecieron como actores de otras compañías de comediantes.

Las características que debía tener un verdadero actor eran: “memoria, resistencia, capacidad de rápido y múltiple aprendizaje, retentiva, asimilación, amplio rango interpretativo y emocional, versatilidad, ilimitadas reservas de energía y enorme resistencia física”,<sup>174</sup> es decir, debían ser muy completos tanto interpretativa como físicamente, pues hay que recordar que se daban cuatro o cinco funciones a la semana, ensayos diarios y que las obras rara vez se repetían varias veces (generalmente se programaban quince o veinte representaciones diferentes al mes).

Los actores debían adquirir compromisos como los que se asumían en España: tenían la obligación de representar cualquier obra en los días de la semana que se les

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>173</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 75 cita al AGN. Inquis; t. 360 f. 98

<sup>174</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 177

mandara, esto a partir de 1683; además debían de representar el papel que se les asignara, aprenderse el texto y no faltar a los ensayos (repasso del texto) aunque muchos actores consideraron inútil asistir, recibiendo así castigos, seguramente multas parecidas a las españolas. Los ensayos generalmente se distribuían de la siguiente manera: de 8:30 a 10 00 a.m. se dedicaba a las obras nuevas; de 10:00 a 11:00 la obra a representar al día siguiente, y de 11:00 a 12:00 las canciones que se presentarían esa noche. El proceso de “memorización” de texto estaba constituido de muy poco tiempo, pues según reglamentos, las listas de las obras estarían en manos del censor un mes antes (el día primero) y éste a su vez las debía devolver el día 15 para copiarlas y que los actores pudieran estudiar; así que tenían tres o cuatro semanas para hacer todo el montaje. Durante este proceso, los actores procuraban dominar la técnica de la época, es decir, según las convenciones: salidas, entradas, qué espacio del escenario era ocupado por cada personaje (según el rango), la manera de ceder el foco escénico, poses, utilería, actitudes, tonos, formas de hablar. Hay que tomar en cuenta que su práctica era constante pues ensayaban diario y daban varias funciones a la semana y, en muchos casos, la misma compañía llegaba a trabajar hasta veinte años; además debían sustituir a los enfermos sin protestar, y en ocasiones dirigir. Los que cantaban prometían estar bien de voz para causar buen efecto en la función.

La puntualidad era otro punto a seguir; las multas por inasistencias estaban presentes. No podían salir de la ciudad durante la temporada, ni cuando acabase, sino hasta que la nueva compañía se formara;<sup>175</sup> en caso de que un actor saliera de la ciudad tenía que pagar los gastos de correo utilizados para llamarlo y su pasaje de regreso a la misma. En España (se recordará) un actor no podía salir sin previo permiso.

En cada contratación se buscaba pagarles menos con base en pretextos (irresponsabilidad, incompetencia, etc.), cosa que les disgustaba, por lo que en algunas ocasiones buscaban el apoyo del virrey, pero al no obtener respuesta terminaban cediendo.

Si algún actor se insubordinaba era castigado. se le excluía de la compañía sin poder entrar a otra, se les trataba de desagradecidos, no podían salir de la ciudad o cambiar de domicilio sin antes notificarlo a las autoridades o se les prohibía ejercer la profesión. Los actores estaban obligados a suplir, debían llegar peinados, arreglados y

---

<sup>175</sup> Schilling, Hildburg. *Op. cit.* p. 88 cita a J. R. Spell y F. Monterde, *Tres comedias de Eusebio Vela*

permanecer en el lugar hasta que la función terminara (no importaba si llegaba el momento de suplir o no, su deber era estar listos).

En una representación, si un actor faltaba y no podía llevarse a cabo la comedia, la ciudad se conformaba con danzas.

Las multas a que se hacían acreedores los cómicos eran con base en sus ingresos y los del empresario, dependiendo de las molestias y enojo de los actores. En 1603 se dio el caso de Marco Antonio Ferrer: el virrey se disgustó con él cuando se enteró que el actor mencionado intentaba ausentarse y lo multó con la cantidad de mil ducados. Esta cantidad fue la que mayor cuantía alcanzó (según investigación de Schilling).

No sólo existieron actores nacionales, sino también extranjeros. Los textos dramáticos peninsulares se consideraban superiores a los novohispanos, sin embargo, los actores españoles, que conocieron tierras americanas comenzaron a utilizar algunos elementos indígenas dando como resultado un intercambio cultural, al mezclar temas europeos como intrigas, espadas, amores entre príncipes y princesas con recursos autóctonos, etc.; pero, como ya se mencionó, el personaje del héroe indígena apareció en escena tiempo después. Además se tenía que pagar el derecho de autor. A principios del siglo XVIII el tipo de actuación se inclinó hacia lo exagerado y a una comicidad “burda y desbordante”.<sup>176</sup>

Existían pocos actores a pesar de la abundancia de extranjeros y algunos de los que había no se comportaban con el profesionalismo que la actividad necesitaba. Por ejemplo, en varias ocasiones (como en junio de 1729) los apuntadores enfermaron y los actores no sabían sus papeles, se defendían diciendo que algunas veces debían memorizar varios papeles casi al mismo tiempo pues presentaban varias obras con frecuencia.

De cualquier forma su situación no era igual a la de actores de otros países como por ejemplo los ingleses. Algunos de ellos (como Shakespeare) poseían cierto capital o se les consideraba caballeros con algún título de nobleza. En cambio, en el último tercio del siglo XVIII, la gente de teatro novohispano era comparada con gente corrompida, vagos e inmorales jurídicamente, su condición social era casi la misma de un siervo, esto era similar a lo que sucedía con la situación social de los actores en España. En las dos

---

<sup>176</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 54

naciones se les veía de una manera negativa, carecían de derechos civiles y políticos; eran considerados gente libertina y, en general, eran personas mal vistas dentro de la sociedad, y desde mi muy particular punto de vista, no creo que todos, dentro del mundo teatral, hallan sido vagos o inmorales, aunque había sus excepciones. Como el caso de Antonia de San Martín (quizá la más famosa actriz de la Colonia) nacida en Cádiz, cabeza de cuadro en alguna comedia y que desde 1780 era la primera dama del Coliseo; esta señora tenía éxito en sus presentaciones, era buena actriz y bella pero de igual manera vanidosa y caprichosa. La vida íntima que llevaba era una continua “orgía y desenfreno”<sup>177</sup> Además puso como condición que no entraran en el cuadro de la compañía las artistas Bárbara y Josefa González (conocidas como las Habaneras) porque había peleado con ellas; también exigió su separación en cuanto lo deseara. La dirección del Coliseo no aceptó las condiciones, sino al contrario, contrató a las Habaneras como primera y segunda actriz con un sueldo de \$1 800.

Siguiendo hacia adelante con la información, es importante señalar (aunque de manera general) los salarios. Con ellos se puede observar que dependiendo del grado que se tuviera era el sueldo obtenido, cosa que hasta la fecha sigue vigente. Los salarios que se señalarán a continuación abarcan desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII.

Alonso de Buenrostro, en 1586, recibió de la ciudad \$450 pesos que correspondieron a la mitad del pago que fue concertado por una comedia de bienvenida al virrey Don Luis de Velasco, quien asumía el poder. En esta ocasión, el cabildo concedió \$400 pesos como ayuda para la representación.<sup>178</sup>

La calidad de los actores decayó aparentemente y en consecuencia bajó la retribución que el cabildo de Puebla daba con gusto por las comedias. Los danzantes recibían generalmente ingresos menores en comparación con los actores.

La primer lista de ingresos anuales de los actores capitalinos es del 12 de marzo de 1683, de los cuales se mencionarán algunos.

---

<sup>177</sup> Mañón, Manuel. *Op. cit.* p. 19

<sup>178</sup> Schilling, *Op. cit.* p 108

Matheo Jaramillo	400 pesos
Bartholomé Gómez	350 y pinta carteles
Antonio Pinto	400 ! ! !
Antonio Ventura	450
Juan de Dios de Aragón	350
Diego Sevilla	230

entre otros.<sup>179</sup>

El lector puede apreciar la diferencia de salarios existente entre Mateo Jaramillo y Diego Sevilla, el primero obtuvo casi el doble que el segundo.

La enumeración que sigue es de 1708, está firmada por el mayordomo Diego Florencio de Alday :

Gerónimo de Nava y Rosa Pérez, su muger	750 pesos anuales
Antonio de los Reyes y María Rascón, su muger	800
Joachín de los Reyes	400
Francisco Muñoz, gracioso	400

entre otros; y para fines de ese siglo, el sueldo de la primera dama era el más elevado en la compañía, siguiéndole el del coreógrafo, la primera bailarina y la primera cantarina. Para los nuevos integrantes en una sección se les dio un sueldo fijo que en ocasiones oscilaba entre los tres pesos por función. Los sueldos, en general, eran anuales pero se pagaban semanalmente; con ese sueldo el actor se comprometía a dar cuatro o cinco funciones en la semana y a ensayar todos los días en las mañanas. Con los bailarines no ocurría lo mismo, ellos estaba obligados a dar dos o tres “bailes grandes” a la semana y el resto de los días “bailes cortos”.

Se señalaba también que habría una “comedia de pilón” una vez al mes, esto quiere decir que esa función no cobrarían “para reemplazar con sus productos los gastos de adealas y gajes” (compensación de reales que se proporcionaban con el fin de ayudar con los gastos de vestuario y accesorios que se hacían). Existió de igual modo una función caritativa realizada una vez al año, muchas veces realizada para el Santo Jubileo

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 115

Se han mencionado anteriormente a las compañías pero no se han analizado más específicamente; a continuación vamos a ver cómo funcionaban.

La primer compañía de la cual se conocen nombres de algunos actores fue encabezada por Juan de la Cruz, quizá en colaboración con Francisco Manuel de Villa Fuerte; el acta de Cabildo de Puebla del 10 de mayo de 1596 dice:

Se informó a Juan Corral, Juan de la Cruz, Francisco Manuel de Villa Fuerte, Bartolomé Borjes (podría ser Cortés) y Luis de Soto, Melchor y Juan Baptista (sic) por si y por su compañía acetaron ese acuerdo del Cabildo y se obligaron a representar esta comedia el día de Corpus de este año y hacer en la ottava otra el día que el Cabildo ordenare y poner en ella música solemne... y lo firmaron Franco Manuel de Villafuerte.- Juan de la Cruz...<sup>180</sup>

La obra de mayor importancia del día de Corpus se encargaba a la compañía que tenía los actores más diestros; por esta razón los empresarios trataban de conseguir a los mejores actores. Gonzalo de Riancho solía ganar esta competencia debido a que su esposa e hijos, al parecer fueron buenos comediantes. El 10 de mayo de 1599 los nombró sus ayudantes, lo cual figura en el Acta de cabildo.<sup>181</sup>

Al pasar los años, el teatro profano se fue depurando. Esto motivó el contrato de compañías profesionales españolas por parte del virreinato y grupos coloniales que económicamente tenían fuerza como las cofradías, grupos religiosos y gremios. Así se representaron funciones públicas que pagaban las autoridades (el virrey, la Audiencia, el arzobispo, el Cabildo de la Catedral, el Ayuntamiento, etc.).

Al igual que en España, en la Colonia existieron dos tipos de compañías: las creadas para los coliseos y las itinerantes (de la legua o volantes). La de los coliseos intentaba mantener compañías estables con actores, bailarines, cantantes y músicos. Las segundas abarcaban dos tipos: las dramáticas, en las cuales los actores cantaban y bailaban; y las de tipo "maromas o volatines", estaba formadas por mimos, gimnastas, bailarines y acróbatas. Los dos tipos de compañías viajaban por todo el país, iban a pueblos y ciudades para sus fiestas cívicas o religiosas, obteniendo así trabajo por cortas temporadas (las autoridades locales debían dar previamente licencia) y, por tanto, a veces llevaban vida miserable.<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 68 cita el ACP; lib. 12. f. 349 f.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 69 y 70 cita al ACM; lib 13 p. 318

<sup>182</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 126-127

A las mejores compañías de “maroma y volatines” se les daba oportunidad de trabajar en el Coliseo durante la cuaresma y a veces eran la atracción especial en funciones de gala o de beneficencia. Su principal medio de transporte fueron caballos y mulas, en ocasiones carretas tiradas por bueyes, corriendo peligro de ser asaltados. Ésta quizá fue una de las razones por la cual el número de actores era escaso, pero no la única; existieron también otras causas: la lejanía entre un lugar y otro, el costo, las leyes, los problemas que presentaba España para no dejar venir a sus actores, los trámites y el que en Nueva España no existieran pensiones o jubilaciones para los actores.

La situación de los comediantes en el desarrollo de su actividad era difícil, el virrey, con su autoridad, podía quitarles la licencia para actuar y en ocasiones, por medio de amenazas, los obligaba a reducir sus demandas. También podía imponer a los alcaldes de otras ciudades la presencia y actuación de una u otra compañía. Muchos fueron atacados, otros aplaudidos, pero a pesar de ello, estaban unidos; en su mayoría se casaban entre sí y sus descendientes seguían los mismos pasos. Eran considerados no libres del Coliseo, dependían de varias personas (virrey, mayordomo, juez de teatro, entre otros) pues se les podía encarcelar, deportar, expulsar, confiscar sus bienes y se les consideraba inmorales e inferiores socialmente, como antes se dijo.

No podían pedir aumento de sueldo, ni negarse a trabajar, pelear o incluso negarse a firmar un contrato porque eran amenazados o chantajeados. Su vida personal estaba vigilada y si se les sorprendía transgrediendo a la moral (amoríos ilícitos, bebida, juego) eran castigados duramente; generalmente el castigo para los hombres era la cárcel y para las mujeres, un convento o una “Casa de Recogidas”,<sup>183</sup> sin embargo, si el nombre de alguien importante estaba en juego “se guardaba silencio”.

Si algún actor popular se encontraba detenido, la autoridad estaba obligada a escoltarlo para que diera la función o ensayos y luego regresarlo a la cárcel, así que a pesar de toda esa severidad, la autoridad llegaba a romper con sus propias reglas.

Por su parte, la Iglesia les había negado los sacramentos, sin embargo, parece ser que si se adentraban a las actividades espirituales, incluso un actor, el galán Diego Francisco de Asís, fue sepultado en una iglesia en 1735; pero eso no exceptuaba que los

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 135

sacerdotes los vieran con malos ojos: en los sermones, los sacerdotes señalaban al teatro como un camino para llegar al infierno, por lo que muchos actores dejaban los escenarios.

A partir del 7 de mayo de 1601 se menciona la existencia de dos compañías teatrales en la capital, una de las cuales parece haber estado en manos de Gonzalo (o Pedro) de Riancho “Este día dio la Ciudad comisión al señor Francisco de Trejo para que procure que las dos compañías de comediantes se conformen hazer la comedia para la fiesta del Corpus, para que se ayuden los unos a los otros para que sean dos comedias”.<sup>184</sup>

En apariencia, estas dos compañías de renombre abastecían la necesidad de diversión de los capitalinos, por un lado Riancho y por otro Alonso Velázquez, no toleraban otro contrincante a su lado.

En caso de haber dos ofrecimientos, uno del Cabildo de Puebla más ventajoso y el otro del Cabildo de México, los cómicos capitalinos solían aceptar el primero, pero antes debían pedir el permiso respectivo para poder salir de la capital.

El 4 de febrero de 1675 en el *Diario de los sucesos Notables* de Antonio Robles hubo una noticia (vaga) que fija las actividades de los actores como profesionales: “1675 Febrero, lunes 4. Este día se subió la compañía de comediantes al Coliseo”. Estaba formado por Mateo de Jaramillo, autor y director: Isabel Gertrudiz, Josefa y Micaela Ortiz, Antonio de Toledo, Francisco de Castro, José Martínez, entre otros.

El contrato de trabajo más antiguo por medio de escritura pública realizado entre empresario y actores (o del que hasta ahora se tiene noticia) se realizó en la ciudad de México en marzo de 1683.<sup>185</sup>

Pero Schilling dice que el primer contrato conocido se dio el 16 de marzo de 1716, en el cual Eusebio Vela y José, su hermano, se comprometían a representar los papeles de galán y gracioso; además la dirección de los ensayos incluían a José Vela. Sobre la fecha de la realización del primer contrato, no he encontrado más datos que puedan clarificar cuál de los dos autores tiene la información correcta o más fidedigna. Entre las dos fechas existe una diferencia de 33 años, y quizás De María y Campos tenga en cierto sentido la razón debido a que si se tiene información de una compañía que data desde 1596, entonces

<sup>184</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 69

<sup>185</sup> María y Campos, *Representaciones teatrales...* p. 155



debió existir si no un contrato, sí algo que funcionara como tal. Lo que sí se sabe es que para firmar los contratos existieron problemas, pues muchos eran, quizás, analfabetas, aunque cabe la posibilidad de que la mayoría supiera leer; otros, tal vez, sabían leer pero no escribir y, en este caso sólo se aprendía a firmar.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el enlistado de empresarios teatrales novohispanos incluía hasta doce miembros que muchas veces fueron audicionados o actuaban en una o dos funciones como prueba, éstos en su oficio tenían múltiples responsabilidades: proponían una obra y a los posibles actores, distribuían la ropa escénica, pagaban parte de los gastos de tramoya y la renta anual del Coliseo, llegaban a sancionar a actores que no cumplían algún punto establecido con el empresario; además, si la capital necesitaba actores y éstos estaban fuera de la ciudad los podían mandar traer.

En 1786 el Viejo Coliseo organizaba sus compañías; abarcaba a los cómicos, bailarines y orquesta del teatro, sus sueldos y obligaciones. Algunas de las penas a que se sometían en caso de no acatar lo establecido fueron: si alguna ocasión faltara algún actor a los ensayos o a la escoleta, la primera vez debía pagar un peso; la segunda dos pesos, la tercera tres pesos y por la cuarta el salario de una semana. Con ese dinero se crearía un fondo para pagar a músicos que suplían en caso de una inasistencia, el sobrante se repartía entre los que nunca faltaran; la dirección del teatro tuvo el poder de separar de la orquesta a los elementos incorregibles. Si alguno padecía alguna enfermedad, se le abonaba el salario de 10 días; si el enfermo traspasaba ese tiempo cobraría únicamente la mitad y la otra mitad quedaría en el fondo para pagar al que lo reemplazaba.

El Coliseo Nuevo poseía una compañía que abarcaba cuatro secciones: la primera era llamada dramática que constaba de veinte actores aproximadamente, en su mayoría hombres, en ella existieron categorías (llamadas plazas o papeles), Damas (1a., 2a., etc.), Galanes (1o., 2o., etc.), gracioso (a)s (1o., 2o.), barbas (1o. y 2o.) quienes eran los sobresalientes. Los barbas vejetes eran actores de carácter y no había su correspondiente femenino. Las “partes de por medio” eran personajes de criados y estos actores, suplían en ocasiones papeles de diferente importancia. La segunda sección era de baile, contenía entre 15 y 20 elementos tanto hombres como mujeres; la tercera sección era de cantantes y generalmente era la más pequeña, de cinco a diez miembros, predominando el sexo

femenino. La cuarta y última sección era la orquesta, la cual abarcaba violines, violón, contrabajo, clarinetes, flautas y oboe; ésta amenizaba la función con oberturas, acompañaba a bailarines y cantantes, además de interpretar música dentro de las obras en el momento requerido.

En algunas ocasiones fue necesario utilizar extras dentro de las representaciones (llamados comparsas o supernumerarios), se llamaban a niños, indios, soldados, etc , en el caso de los niños pequeños, sus papeles eran de cupidos o angelitos; si eran bailarines, se les presentaba como “atracciones especiales” y antes de su nombre colocaban las palabras “el chiquito” o la “niña”. Los soldados eran solicitados para los dramas históricos.<sup>186</sup>

En general estas compañías se integraban y desintegraban con facilidad pero quedaban bajo el mando de la autoridad virreinal, después de todo, era quien les daba la licencia para realizar sus actividades.

Como sabemos, la representación teatral no sólo se componía de autores y actores, fueron varios los elementos que la conformaban, todos importantes de acuerdo a su función, algunos de ellos son: la escenografía, el vestuario, y la música, entre otros.

A continuación veremos cómo era creada escenográficamente una representación teatral profana en la Nueva España.

## ELEMENTOS TEATRALES EN UNA REPRESENTACIÓN

### a) *Escenografía*

La escenografía, al igual que los otros elementos teatrales, tuvo que pasar por un proceso de evolución para llegar a formar lo que conocemos como teatro profano colonial, y para lograr comprender claramente por qué la escenografía profana colonial llegó a ser como se describirá a continuación, fue necesario hacer una recopilación de datos que comprendían desde sus inicios; es decir, desde la llegada de los españoles (plataformas) hasta la fecha que ocupa este estudio (hacia el año 1800 aproximadamente).

Antes que floreciera el teatro profano novohispano, los misioneros tuvieron que adaptarse a las condiciones existentes para su objetivo, evangelizar. Ellos debían presentar obras a miles de espectadores.

---

<sup>186</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 149 a 152

En las que hoy son zonas arqueológicas existieron plataformas que utilizaron como escenarios; estaban enramados y decorados con flores y plumas. Se encontraban en los recintos ceremoniales al aire libre, al centro de las plazas o al pie de una pirámide o templo. Pero los frailes no estaban acostumbrados a una sola forma de escenario, ellos contaban con varias, de acuerdo a su formación. Ellos utilizaban escenarios medievales pues, como recordará el lector, España tuvo en su teatro influencia medieval (véase el teatro español en la primera parte de este trabajo). Los espacios escénicos eran:

<i>Paraíso</i>	<i>Tierra</i>
----------------	---------------

<i>Cielo</i>
<i>Tierra</i>
<i>Infierno</i>

<i>Corte de Pilatos</i>	<i>Calvario</i>	<i>En tierra de Cristo</i>
-----------------------------	-----------------	--------------------------------

Los escenarios podían dividirse en partes, el primer cuadro muestra un ejemplo donde el escenario comprendía dos lugares: uno a la izquierda representando el Paraíso y otro a la derecha representando la Tierra. El segundo ejemplo se divide igual que el anterior sólo que la división del escenario daba pie a representar tres lugares horizontales. Y el último muestra al escenario dividido verticalmente en tres partes. Así es como los misioneros estaban acostumbrados a ver el teatro: con varios escenarios al mismo tiempo; entonces, ya en Nueva España se ajustaron a las formas que existían; improvisaban y construían escenarios que no eran totalmente indígenas ni totalmente españoles.

Horcasitas<sup>187</sup> intenta reconstruir las siete formas posibles de escenario en esa época para representar el teatro náhuatl:

1.- Plataforma. Es importante recordar que los primeros frailes destruyeron templos, altares e imágenes; en el caso de las plataformas pudieron haberse utilizado por su acústica y gran espacio; el espectáculo podía ser admirado por sus cuatro costados. Sin embargo,

<sup>187</sup> Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*. Pról. de Miguel León Portilla, UNAM, México, 1974 (Serie Cultural Náhuatl, Monografías, 17), p. 110 a 125.

no es seguro que los evangelizadores hayan realizado alguna representación en las plataformas prehispánicas, tal vez no se utilizaron los escenarios indígenas debido al arraigo en la tradición española: que los actores den la espalda a un muro y el frente al público.

2.- Bosque y peñones artificiales. El representar en este tipo de escenario fue un legado indígena que pudieron utilizar los frailes (aquí hubo una fusión de elementos españoles e indígenas), se representaron obras como *El sacrificio de Isaac* en bosques exuberantes, cerros, peñones y rocas. Hubo muchachos vestidos de leones y serpientes; aparecieron en escena coyotes, conejos, venados, además de ganado y caballos .

3.- Tablados. En pocas ocasiones se hace referencia al tablado o cadalso, el cual era “una plataforma o suelo de tablas unidas y juntas por el canto sobre una armazón elevada sobre el piso”. Pudo haber sido un tablado simple y al descubierto o en espacio inferior y encerrado (techado) para ciertos efectos especiales, formando una especie de casa con o sin telones; también pudo tener un muro de tablas atrás o a los lados, con o sin escaleras. En este tipo de escenario se presentaron obras como *La naturaleza de San Juan Bautista*. Los datos que Horcasitas obtuvo, parecen indicar -según él mismo- que en lugar de tablados simples, se usaron escenarios algo complicados. Los llamó “casillas” o “casas”

4.- Escenarios en forma de casas, casillas o celda. Algunos tuvieron pisos superpuestos con posibles puertas traseras, otros tal vez no eran permanentes. También posiblemente se colocaron casas laterales adjuntas a la central.

5.- Interior de las iglesias. Las usaron solamente en circunstancias excepcionales porque estaba prohibido; uno de estos contados ejemplos fue *La adoración de los reyes* en la cual una parte pequeña de la última escena se realizó frente a las imágenes de Jesús, María y José. Como ya se mencionó, las representaciones en las iglesias estaban prohibidas, sin embargo no era el mismo caso en las capillas abiertas, donde no era colocado el Santísimo Sacramento; por tanto no era una iglesia en todo el sentido de la palabra.

6.- Atrios y capillas abiertas. Frente a las iglesias se formaron un atrio o patio con muralla, una cruz central, cuatro posas o capillas en las esquinas del atrio y una capilla abierta, generalmente adjunta a la iglesia. El atrio era casi desconocido en España, se le dió funciones religiosas, sociales, políticas y administrativas. Su nacimiento tuvo un

antecedente prehispánico (los ritos eran al aire libre) ya que se utilizaba entre los indígenas; además, cuando los frailes decían misa estaban presentes una gran cantidad de naturales, por lo tanto no cabían en la iglesia. El tamaño de los atrios variaba. Las capillas estaban techadas y sus formas eran variadas; los interiores tenían forma de una mezquita y sus puertas abiertas interiores dejaban que el público en el atrio viera la misa desde fuera. Casi el total de las capillas abiertas parecen escenarios con facilidades para el teatro, porque se pueden introducir y adherir tablas, telones, maquinaria, etc.; el que hablaba se situaba de espaldas contra un muro de piedra que reflejaba la voz y ésta se proyectaba hacia afuera.

7.- El teatro *ad hoc*. Cabe la posibilidad de que hayan sido estructuras semipermanentes de madera, pero sus referencias son muy vagas. Vicente T. Mendoza descubrió un teatro religioso colonial localizado en Zumpango de la Laguna en el Estado de México. En el barrio de Santa María hay una plataforma construida sobre tres bóvedas de piedra, fue un escenario. Esta construcción se terminó en 1728. La plataforma se eleva dos metros del piso y cuenta con cortinas o telones durante la representación, también pudo servir de vestidor o lugar de descanso para los actores.

En general, todos los datos sobre escenarios permanentes o especiales son vagos y no puede saberse exactamente su utilización, sólo se puede asegurar que fueron importantes en esa época para la evangelización.

Durante el siglo XVI las decoraciones eran consideradas primitivas, ésta fue una visión de Motolinía al no ver joyas ni brocados durante las representaciones.

La Plaza Mayor se utilizó como foro para las manifestaciones y fue el centro de información donde se publicaban las actividades y acontecimientos de la corte y de la ciudad; la difusión se llevó a cabo mediante pregoneros.

La Plaza Mayor también era el lugar de realización de las ceremonias civiles y religiosas. En ocasiones, en estas ceremonias se mezclaban elementos de las dos partes (españolas e indígenas), por ejemplo, el día en que se recibieron las reliquias mandadas por el Papa, la población civil formó parte del festejo, no solamente asistieron los religiosos, como se verá en el párrafo siguiente.

En 1578 hubo un festejo para el recibimiento de reliquias que inició el primero de noviembre. El virrey llamó a músicos indios, se levantaron cinco arcos triunfales; en algunas festividades niños indígenas cantaban y bailaban, se adornaron edificios con flores y plumas, se amenizó con música de flautas y teponaztles; otras construcciones se cubrieron con decoraciones de oro y plata. En este medio espectacular también tenían lugar representaciones de obras ya no para evangelizar, sino como entretenimiento para el pueblo, como el día siguiente en que se representó la obra *El triunfo de los Santos* a la cual asistieron el virrey y su Audiencia.

Se tiene la noticia que en 1539 se representó *La toma de Jerusalén* para festejar la paz firmada por Carlos V y el rey Francisco I de Francia. Al final de la obra, el fuego quema la ciudad y para imitar el incendio se construyó entre dos torres de la ciudad una casa de paja y se le prendió fuego; hubo una puerta falsa por la que salieron los actores y parecía que ninguna persona había escapado.<sup>188</sup> A pesar del relativo poco tiempo de la llegada de los españoles (digo relativo porque en realidad no pasaron muchos años, hay que tomar en cuenta que los misioneros aprendieron muchas costumbres y la lengua de los indígenas para evangelizar y que los indígenas a su vez entendieran el mensaje) ya se utilizaban elementos escenográficos y recursos escénicos, como fue el caso del uso del fuego.

Los adornos y elementos escénicos que se utilizaban, al igual que en los arcos triunfales, para las representaciones religiosas y semirreligiosas, eran flores y animales vivos o contruidos, con lo cual se puede observar una reminiscencia del teatro evangelizador (anteriormente, en los ritos prehispánicos también se utilizaron flores y animales).

Los tablados, durante las fiestas del Corpus utilizaron estos adornos. En 1601, Martín Albear recibió un pago de 50 pesos por adornar los tablados para las fiestas del Corpus y de San Hipólito. Es importante resaltar que en tan temprana época la actividad de adornar era remunerada, quizá existieron festejos realizados constantemente y fue necesario contratar gente para tal oficio.

---

<sup>188</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 53-54

En la representación de *La caída de nuestros primeros padres*, el Paraíso, además de tener adornos de árboles con frutas y flores naturales contaba con plumas, con las cuales con las cuales se fabricaban flores artificiales. Se utilizaron animales como el papagayo (cuyos gritos en ocasiones distraían la atención del espectador hacia la función), ocelotes y culebras.

H. Leroy cita en su libro *An Edition of Triunfo de los Santos* que la escenografía utilizada en las obras no era del todo adecuada debido a la falta de utilería apropiada.

Tiempo después comenzaron a emplearse sobre el escenario elementos para el decorado como muebles, a los que llamarón apariencias.<sup>189</sup> Para 1625, la palabra apariencia se utilizó para la escenografía y efectos escénicos. Llegado el año de 1640 las apariencias eran objeto de paga, lo cual indica que esto tenía éxito. Se comenzaron a elegir lugares específicos para las representaciones como la Profesa y la calle de los Plateros.

Riancho fue de los primeros en contar con una dotación de vestuario y maquinaria escénica.

Hay autores de diferentes décadas que dentro de sus obras señalan elementos escenográficos; Eslava por ejemplo (quien escribió hacia finales del siglo XVI), en sus *Coloquios* hace mención a escenografía: en el *Coloquio III* pide que dos perros (seguramente muchachos disfrazados) a vista del público, maten a la Adulación y a la Vanagloria; en el *Coloquio XI* en el momento que Aleve quiere salir de caza, ordena tomar perros. Utiliza también ventanas en la sexta jornada del *Coloquio XVI*. Y sor Juana (que escribió hacia finales del XVII), en su obra *Los empeños de una casa* (en la edición consultada), requiere de ciertos elementos como espadas, “luces” (velas), vestuario específico de mujer y tal vez algún mueble o adorno, pues el personaje de Castaño en la escena III señala: Señor ¡que casa tan rica / y qué dama tan bizarra! /, señalando que la casa en la que se encontraban poseía lujos.

Gracias a autores como ellos, los cuales piden elementos específicos dentro de sus obras, podemos saber -dicen algunos- el tipo de vestuario y de utensilios requeridos en esas épocas; aclarando que no son la única fuente pues también se cuenta con pinturas y dibujos.

---

<sup>189</sup> Maria y Campos, *Representaciones...* p. 134

En el siglo XVI y en el XVII, la escenografía era sencilla; se utilizaban arcos, carretas, flores e instrumentos musicales, los cuales serán estudiados más adelante, hacia fines del último siglo mencionado se usaron efectos escenográficos como artistas volando, otros que se hundían, con lo cual se tenían gastos adicionales; se utilizaron paños, en los cuales se escondían los actores antes de salir a escena,<sup>190</sup> todo esto hacía atractiva la función y, aquí se reitera lo antes mencionado acerca de efectos que enriquecían la espectacularidad.

Parte de las referencias y de los datos sobre el escenario son tomados de las representaciones religiosas, pero -según Schilling-

en el primer período de la etapa a la que se refiere este estudio en México no hubo espectáculos puramente profanos, y en cambio de las pocas representaciones de esta índole siempre estaban ligadas a los dramas religiosos, representándose en un mismo escenario, sería ilógico suponer que las condiciones de representación no hubiesen sido idénticas tanto en un caso como otras<sup>191</sup>

con lo cual se observa nuevamente la evolución que sufrió la puesta en escena.

En el siglo XVIII, en la escenografía se utilizaron telones de fondo, bastidores, piernas y bambalinas, todos ellos pintados. Algunos telones eran pintados con aceite en ambos lados; si se le iluminaba por delante daba una decoración y si se le iluminaba atrás daba otra; generalmente este tipo de telones era utilizado en los ballets y en las obras que poseyeran gran espectáculo. Muchas de esas escenografías eran “tipo”, es decir, servían para muchas obras de la misma corriente (neoclásica): palcos, bosques, plazas, templos, etc.; aunque la comedia y los entremeses requerían varias escenografías y más utilería.

Para cambiar la escenografía utilizaban mayormente los bastidores y piernas que eran deslizados en una especie de rieles o surcos de madera; las personas que realizaban esta actividad recibieron el nombre de “tiradores de bastidores”.<sup>192</sup> Los cambios eran realizados a la vista del público y éste los aceptaba de buen modo, como si fueran parte de la representación. El telón, por lo regular, no se bajaba durante la función, sin embargo, había cortinas que ayudaban a que el entremés, baile u otras piezas se realizaran en el

<sup>190</sup> *Memorias del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, México, 1992, p. 85

<sup>191</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 64

<sup>192</sup> Maya Ramos Smith, *Op. cit.* p. 106



proscenio; mientras en la parte posterior era cambiada la escenografía. A esta situación se le llamó “en cortinas”; y a la utilización completa del escenario se la llamó “a teatro abierto”.<sup>193</sup>

Como parte de la utilería utilizaban animales de diversos tipos: de madera, de lienzo, vivos o interpretados. También utilizaron recursos como el “palco de velos”; éste se localizaba en el último piso de la sala, entre la cazuela de los hombres y la de mujeres; en la parte media, a través de una argolla gruesa de metal, pasaba un cable que llegaba hasta el escenario; en ella descendían o ascendían diferentes personajes como ángeles, diablos y otros “volantes”.<sup>194</sup> Pero este tipo de velos no fue el único, pues también se realizaban sobre el escenario.

#### *b) Vestuario*

Horcasitas señala que se carece casi totalmente de información sobre el vestuario del siglo XVI, y lo poco que se posee se obtiene de textos; la razón: esos manuscritos sólo eran guías de los que dirigían las comedias, los cuales tenían conocimientos de la manera de vestir; si el personaje requería algún aditamento especial se apuntaba ese dato. Una ayuda para determinar el vestuario del drama náhuatl por ejemplo, es observar los códices coloniales y pinturas murales del siglo XVI, aunque no es seguro que se hayan vestido de esa manera.

Horcasitas en su estudio sobre el teatro evangelizador en náhuatl, señala una descripción de vestuario que quizá utilizaron en las representaciones, basada en la pintura mural mexicana de la época, códices coloniales e iconografía de fines de la época medieval y del renacimiento:

- 1.- Dios Padre. En la España medieval se le representaba con una mano que salía de las nubes, después se pintó su cabeza o de la cintura para arriba.
- 2.- Cristo. En un grabado mexicano del siglo XVI aparece sentado en un trono, los pies colocados en una esfera. Usa una túnica larga y la mano derecha sostiene una espada.

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 107

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 109

3.- La Virgen. En otro grabado mexicano de 1544, aparece con una túnica y un manto, cabello largo y una corona de flores de lis y joyas.

4.- San Miguel. A fines de la Edad Media, se concebía joven y bello, cabello largo y rizado, con una báscula en la mano izquierda y una espada en la derecha; tenía medias de malla y armadura de metal brillante. En ocasiones llevaba una lanza y una corona enjoyada.

5.- Los Demonios. En un grabado mexicano de 1571 parecía estar desnudo (podría traer una piel de animal ajustada), con cuernos, orejas puntiagudas, cola larga, tres garras en cada mano y tres en cada pie. A veces aparece disfrazado: en *El sacrificio de Isaac* es un ángel o un viejo y, en la *Educación de los hijos* se disfraza de hombre.

6.- La Muerte. A fines de la Edad media y principios del Renacimiento se representaba con un esqueleto. Pero en la Nueva España no fue tema favorito de los pintores del siglo XVI.

7.- Hombre indígena. Los actores los representaban vestidos como campesinos del siglo XVI: Lorenza en *La educación de los hijos* pudo usar un calzón largo de manta hasta el tobillo, camisa de manga larga y una tilma atada al hombro derecho, cabello largo y, quizás, un sombrero de petate, huaraches o sandalias indígenas.

Estos son únicamente algunos ejemplos que da Horcasitas sobre el vestuario que tal vez fue utilizado durante el siglo XVI.

Algunos frailes en sus crónicas hacen menciones sobre el tema; Motolinía por ejemplo, dice que se utilizaban disfraces de animales como leones, liebres, conejos y, en otras ocasiones con indumentaria o lenguaje se fingían viejos o locos.

Después, las obras religiosas que se representaban mostraban a sus personajes con vestidos particularmente adecuados y con insignias. Satanás en la *Tentación de Cristo* estaba disfrazado de ermitaño, dejando ver sus cuernos y las uñas de hueso largas. Los actores en sus papeles de infieles en *La conquista de Jerusalén* utilizaron “unos bonetes como usan los moros.”<sup>195</sup>

A principios del siglo XVI se comenzó a utilizar la capa circular, los hombres utilizaron calzones cortos ahuecados y con forma de calabaza, gorra plana con plumas y las piernas se amoldaban a las calzas. A las mujeres se les acentuó la cadera; se implantó el

<sup>195</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 55 cita a Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, p. 86

corsé, el cual combinaban con rellenos para aplanar el pecho, a los vestidos les ensancharon los hombros, el talle se alargó y la falda adoptó una forma acampanada. Las personas de escasos recursos utilizaron sayas con mangas de puntas y basquiñas.

González de Eslava utilizó en *El obraje divino* un sayal pardo con tijeras de tundir y una rebotadera en la mano para la Penitencia; el Favor Divino usó un traje de peregrino; la Malicia, un arco y flechas. La Nueva España en el *Coloquio III* poseía como insignia un corazón en la mano. El Recato, el Cuidado del mismo coloquio, la Ley Natural y el Buen Intento del *Coloquio VIII*, y los cinco Sentidos Corporales del *Coloquio IX* estaban en hábito de pastores. El Mundo, la Carne y el Demonio del *Coloquio V* portaban arcos y flechas como chichimecas; por citar algunos ejemplos de vestuario y aditamento.

Se tuvo la costumbre de dar a los personajes insignias características hasta fines del siglo XVII.

Las mujeres en la Nueva España actuaban y además, en algunas ocasiones, se disfrazaban de hombres; en 1601 el virrey, en referencia a la licencia para representar comedias en público, señaló: “se guarde y nviolablemente lo que está hordenado y mandado sobre no rrepresentar mugeres en avito de hombre ni husar de traxes desembultos en demasia lascibos y desonestos no contra lo que se deve guardar en actos públicos.”<sup>196</sup>

En la fiesta del Corpus, el vestuario era considerado importante y debía ser suntuoso: en 1602 se dijo sobre el mismo: “todos los ropages (sean) de seda de castilla nuevos que sean en conformidad del personaje que representara y la seda se entiende deterçiopelo damasco raços y tafetanes.”<sup>197</sup>

Los caballeros generalmente portaban broqueles y armas; en caso de luchar utilizaban municiones que consistían en pelotas de espadaña o alcancías de barro con almagre; en algunos casos se utilizaban tunas coloradas. Mientras se llevaban a cabo estos “combates”, los cohetes se escuchaban a manera de artillería.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 59 cita al AGN General de Parte v, f, 272

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 60 cita al ACM t. XV, p. 53

Para el siglo XVII comenzaron a desaparecer los escotes, los cuellos predominaban siendo, al principio, bandas de encaje fruncido, y para finales de siglo se sostenían con un armazón de alambre que lo levantaban para señalar alcurnia.

Las faldas o sayas aumentaron su volumen gracias a un armazón de alambres (guardainfantes), el cabello se peinaba abultado adornándose con joyas y lazos. La clase a la que despectivamente llamaron “corriente” utilizó trajes en forma de cono; esto era a grandes rasgos el vestuario utilizado durante el siglo XVII y fuese la moda que fuese los actores trataban de adquirir los disfraces a como diera lugar; por ejemplo, en la representación de *El dichoso bandolero*, en Durango, se necesitaban cuatro hábitos de frailes franciscanos, los actores comenzaron a buscar trajes, pero con ellos iba el gracejo (payaso del mal gusto) y el clérigo Francisco de los Ríos no les prestó lo solicitado, quizá porque éste último le molestó. Pero a pesar de los impedimentos lograron salir vestidos de frailes gracias a algunos particulares “que los tenían para sus mortajas”.<sup>198</sup> Por lo visto, para ellos era importante ir bien caracterizados en sus representaciones pues buscaban por todos los medios el vestuario a utilizar.

La información sobre el vestuario del siglo XVIII es escasa -menciona la investigadora Maya Ramos- pues solamente se hace referencia a ropa y accesorios “de la casa” (generalmente destinado a actores modestos o a comparsas). El vestuario lujoso pertenecía a los actores, cantantes y bailarines importantes, por lo cual gastaban fuertes cantidades de dinero y algunas veces adquirían grandes deudas.

En ocasiones, el vestuario les era regalado por nobles y damas; pero si alguien llegaba a carecer de vestuario adecuado se le impedía ascender al escenario o se le imposibilitaba para trabajar.

Sobre el maquillaje del siglo XVIII es posible mencionar que en su mayoría se utilizaba para personajes grotescos; los demás buscaban embellecerse de acuerdo a la moda de la época: se oscurecían las cejas, los labios y mejillas se resaltaban con color carmín, y como base para la cara y cuello se utilizaba un líquido blanco.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 57 cita al AGN Inquis, t. 371, f. 283-5

<sup>199</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 112

En la última década del siglo XVIII los peinados y pelucas eran altos, muy elaborados y, en algunas ocasiones, estorbosos. El Coliseo contrataba a un peluquero, pero era únicamente para el ballet; los actores y actrices debían llegar peinados (ellos mismos pagaban su peluquero) y, para que su peinado resistiera la función utilizaban tanto “polvos y sebo” como harina.

c) *Bailarines, danzas y bailes*

Los bailarines en un principio ejecutaban números musicales en las fiestas populares, en su mayoría estaban formados por indios. En el Acta del 21 de abril de 1660, el regidor Gaspar de Valdéz dijo:

que cada día ouiese villancicos y mande venir los yndios de Sumpaguacán y les mande traer biguelas de arco y que hiciesen danzas todos los días y que desde la mañana hasta la noche todos los días estuviesen tañendo sus biguelas y cantando... Y mando traer todos los yndios de los alrededores, músicos, hasta los de uejozingo<sup>200</sup>

Incluso desde antes, en 1604, eran los indígenas los que realizaban, en su mayoría, esta actividad. El 5 de abril de 1604, los comisarios para las fiestas del Corpus rogaron al virrey “mandar que los yndios y músicos que suelen venir para la dicha fiesta y su ochavario con sus ynvenciones vengan a esta ciudad”.<sup>201</sup>

Del año de 1605 nos llega el nombre de un bailarín que viajó a Perú, Melchor de los Reyes Palacios y su hijo Jusepe de Aspilla. Otros nombres con los que se cuenta son Juan de Castro, que también cantaba; el músico José Pisoni, el cual fue miembro del Coliseo en 1744 que a su vez fue maestro de danza; todos ellos fueron contratados en 1730 por Eusebio Vela para el Coliseo de México. Quizás no fueron los únicos a los que uno puede hacer referencia, pero tal vez sí los mejores en su ramo.

En lo que respecta a las danzas y bailes en Nueva España, no encontré ninguna distinción entre ellos como ocurrió en España donde sí existió diferencia entre ambos; se recordará al lector que las danzas eran movimientos medidos, no se utilizaban los brazos y era la nobleza quien realizaba esta actividad, mientras que en los bailes sí existía la

<sup>200</sup> Schilling Hildburg, *Op. cit.* p. 93-94, cita al ACM lib. 14 p. 102

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 94 cita al ACM lib. 15. p. 331

libertad de movimiento con los brazos, pies y gestos; los bailes eran realizados por el pueblo. Pero se dio el caso, como se verá en los datos que aporta el libro *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, donde Pablo González Casanova expone la situación del baile, el cual no era muy bien visto en el virreinato, es importante señalar que posiblemente entre baile y danza no existieron distinciones (utilizaré el término danza o baile según los autores de los que tomé la información).

Las danzas, según Schilling, fueron una distracción con fama y generalmente no faltaban durante las representaciones; en ocasiones sustituyeron a las obras dramáticas en los festejos del Corpus, escogiéndose la mejor danza. Quizá la razón de este éxito se deba a que eran un elemento popular, agregando también que la danza era parte medular de los ritos entre el pueblo indígena.

Durante el siglo XVI, los españoles exponían sus danzas, al igual que los naturales o los mulatos y, al juntarse, el resultado era muy vistoso; estos datos se encuentran en el Acta de Cabildo del 17 de abril de 1594.<sup>202</sup>

Cada vez que el Cabildo no contaba con el dinero para llevar a cabo las comedias (como sucedió en 1599), el pueblo se conformaba con las danzas. Ya para 1600 se hizo costumbre acompañar las comedias con danzas.

Además del día de Corpus, generalmente las danzas se prolongaban por todo el octavario para hacer solemnes las fiestas. Esto puede comprobarse en el Acta de Cabildo del 17 de mayo de 1602 donde se establece que

este día el canonygo Antonio de Salazar, canonygo de la santa iglesia...dixo quel cabildo de la santa yglesia suplicaba a esta ciudad fuese servido de acudir acerle merced como siempre la a echo onrrar la fiesta del santísimo sacramento con las danzas y comedias y lo demas que suele hacer y que particularmente le suplica que demás de lo que se ace en los dias se continuen las danzas y otros regocijos en la octava como a tan gran fiesta se debe<sup>203</sup>

Schilling menciona que en esa época se diferenciaban cuatro clases principales de danza pero sin especificar en qué consistía cada una; el 13 de mayo de 1608, el regidor Juan de Torres Loranza afirmó haber concertado “las danzas ante la imagen religiosa del Señor, ebrios y “otros desacatos”.

<sup>202</sup> Maria y Campos, *Representaciones...* p. 124

<sup>203</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 141 cita al ACM; lib. 15, p. 49

Se ha mencionado anteriormente que el autor Pablo González Casanova, expone la forma en que se veían los bailes en la Nueva España; y dice al respecto que algunos eran cantados y con ellos hubo una gran variedad, mezclaban lo religioso y lo profano, burlaban a los misterios; otros fueron considerados con “una profanidad casi inconsciente” y no les importaba sufrir cárcel o excomuniones.<sup>204</sup>

Existió un baile en especial, el cual surgió alrededor de 1766 en Veracruz, en él se entretenían negros, mulatos, soldados y marinos, recibió el nombre de chuchumbé. En referencia a éste, el Comisario del Santo Oficio dijo que se bailaba con ademanes, meneos, manoseos y abrazos hasta quedar barriga con barriga; los bailarines vistieron con trajes prendidos de listas amarillas, negras y rojas y de unos ramitos de alamares; se adornaban con “rosarios diablicos” contruidos con cuentas.

Hasta nuestros días no llegó este tipo de música utilizada en el chuchumbé, lo único que se conservan son coplas que cantaban los espectadores mientras otros bailaban; estas letras representaban burlas a la religión y a la muerte, evocaban los lances sexuales y mostraban escasa relación con las cosas santas. Los temas en las coplas eran variados, pero tenían en común la alusión a la vida sexual y a las palabras groseras; por ejemplo, en una copla se dibuja a un fraile con hábitos levantados, en otro a una prostituta llamada Martha la Piadosa que “socorre” a los peregrinos. Un fragmento de copla de chuchumbé es el siguiente:

Si usted no quiere venir conmigo,  
señor Villaba le dará castigo.

.....

Mi marido se fue al puerto  
por hacer burla de mí.  
El de fuerza ha de volver  
por lo que dejó aquí.

Que te pongas bien, que te pongas mal,  
el chuchumbé te he de soplar

<sup>205</sup>

.....

<sup>204</sup> González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, 1958, p. 68 a 70

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 66 cita al AGN Inq. T. 1052. ff. 292-303 (1766)

Estas coplas fueron consideradas escandalosas y obscenas. El castigo implantado a los que reincidían era la Excomunión Mayor, otros escarmientos eran de acuerdo al arbitrio de los inquisidores. A pesar de los castigos, este baile se extendió. Tiempo después aparecieron otros como la Maturranga, un son con estribillos considerados no honestos, el Pan de Manteca, con movimientos también considerados provocativos, el Sacamandú, traído a Veracruz por un negro de La Habana que estuvo en San Juan de Ulúa, por mencionar sólo algunos bailes.

En los teatros y en especial el Coliseo, presentaban sones como el Temazcal, el Pan de Manteca y el Pan de Jarabe, del cual sus coplas dicen:

Porque te casaste  
me has aborrecido.  
¡Que vete corriendo!  
¡Que con tu marido!  
Yo me iré a una ermita  
con mi calavera,  
con mi Santo Cristo,  
con mi San Onofre,  
con mi San Benito.  
En la orilla del río  
pones tu cuartito,  
para que se halle contigo  
aqueste chinito.<sup>206</sup>

Alguna vez se cantó y bailó el de la Cosecha, un espectador dijo sobre este baile “de lo peor que puede inventar la malicia, tan indecente que no se permitiría en un país de gentiles o de herejes, con tal que conservasen algunos restos de honor y de vergüenza”.<sup>207</sup>

La actitud de la “plebe” se tornó desenfrenada, daban la impresión de que ya no existía la Inquisición ni los remordimientos de conciencia y se pudiera pisotear lo que antes era considerado sagrado y de respeto. Los autores de estos bailes y quienes los seguían pasaban de un relajo natural (inconsciente) a uno que era buscado; los realizaban de manera consciente y (quizá a propósito) retadora; era una especie de provocación en la cual los ejecutantes se ocultaban en el anonimato.

<sup>206</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 73 no menciona de dónde obtuvo esta cita

<sup>207</sup> González Casanova, *Op. cit.* p. 62 cita al AGN. Inquis. t. 1162, f. 382 (1772)



Esto trajo como consecuencia que el 6 de junio de 1747, el Inquisidor general de todos los reinos de España, emitiera un edicto, el cual decía que las controversias teológicas habían “degenerado en injurias intestinas” y que tuvieron su origen en papeles llenos de odio, provocación y envidia. Quizá toda esta rebelión se ocasionó por todas las represiones y malos tratos que se ejercían sobre el pueblo y, de alguna manera, encontraron en los bailes un camino para desfogarse.

Haciendo una breve comparación con los bailes y danzas españoles, encontré que tal vez en la Península Ibérica no existía una represión tan grande como en la Nueva España; los bailes europeos, aunque picarescos, seguramente no llegaron a ser tan “agresivos” como los nacionales; aquí predominó en ellos el tema de la alusión sexual, mientras que en el país europeo se utilizaban temas pastoriles o eran simplemente bailes, movimientos rítmicos; una cosa sí es cierta, tanto el pueblo español como el americano disfrutaban en demasía los bailes y danzas.

Como último dato de este capítulo, cabe mencionar que en julio de 1790, el asentista del Coliseo Nuevo, debía ofrecer cuatro comedias semanarias como mínimo y debía incluir bailes cada jueves o algún día de fiesta; en caso de no darse esto último, el asentista debía ofrecer un programa de cinco comedias.<sup>208</sup>

#### d) *Música*

Para adentrarnos a la música en el teatro profano, se mencionarán datos que se inician con los misioneros, porque, al igual que en los anteriores apartados, existió un proceso de evolución. Debido a que los indígenas tuvieron un importante papel en la música del teatro profano, es necesario señalar que, antes de la llegada de los españoles existían instituciones donde se practicaba este arte. Por ejemplo, el *mixcoacatl*, que era el palacio de los emperadores aztecas, estaba equipado con atambores, tamboriles, sonajas llamadas *omichicioatzli* y flautas de diversas formas; así pues, los indígenas poseían sus propios instrumentos.

Posteriormente, con el teatro misionero hubo una integración de instrumentos nativos con los europeos: a fines del siglo XVI y principios del XVII, los conquistadores y

<sup>208</sup> Viveros, Germán. *Op. cit.* p. XXXII cita al AGN H. 478, exp. 16 julio de 1790

misioneros trajeron a los indígenas la música e instrumentos españoles que utilizaban desde la Edad Media. El órgano, el rabel (parecido al laúd) y jabebas (flautas moriscas de sonido familiar al órgano) fueron instrumentos utilizados por los frailes. Los indígenas, obviamente, no conocían los instrumentos que fueron traídos de España, sin embargo aprendieron a elaborarlos y a manejarlos rápidamente (además de los propios). En los festejos se mezclaban instrumentos de ambas culturas logrando un gran espectáculo

Para los indios, la abundancia de instrumentos aumentó en la segunda mitad del siglo XVI con el uso de chirimías, instrumento musical de viento realizado en madera y parecido al clarinete; es de 7 cms. de largo aproximadamente, con 10 agujeros y una boquilla de lengüeta de caña; orlos, es un oboe rústico utilizado en Europa, mide dos metros de largo más o menos; posee una boca ancha y encorvada; dulzainas y otros instrumentos; así se encuentra establecido en una carta enviada en 1556, por el arzobispo Montúfar al Consejo de Indias, donde juzga escandaloso que en los monasterios hubiera muchos músicos y cantores indios, pues desde que les inculcaban canciones al catequizarlos, comenzaban a cantarlas.

Los naturales habían aprendido rápidamente a construir y tocar instrumentos musicales, muchos de éstos eran similares a los suyos como el tambor o el atabal con lo cual les fue más rápido el aprendizaje de su elaboración y ejecución; otros instrumentos utilizados fueron: la dulzaina, el sacabuches, que era antiguo trombón, la viola y la vihuela que fue antecesora de la guitarra.

Torquemada afirma que también construyeron rabeles, discantes (especie de guitarrilla) y el monocordio (que por tener una sola cuerda y una caja armónica, servía de diapasón con madera local resistente, que durara en proceso de aprendizaje). También se usaron clavicordios, clavecímbalos, caramillos, bandurrias (laúd pequeño) y cascabeles

Hacia el año de 1578, algunos indígenas fueron nombrados indios músicos por su gran amor a la música (la música, al igual que la danza, formó parte de los rituales prehispánicos); amenizaron los festejos que hubo por la llegada de las reliquias con su música vocal e instrumental, que comprendía dulzainas, arpas, chirimías y trompetas. Su gusto por la música fue grande como se puede observar; ellos enriquecían muchos eventos festivos con gran destreza, pues para ello eran llamados.

La música en conjunción con los entremeses, contribuyeron a la solemnidad de las fiestas, formando parte de una función íntegra, así como la utilización del ritmo, que aprovecharon para amenizar toda diversión teatral.

No sólo tenía una función de entretenimiento, también acompañaba en las procesiones religiosas; en 1629 se suscitó una gran inundación, se hizo después una procesión con barcos y canoas a la iglesia mayor para dar gracias a la Virgen de Guadalupe, que fue acompañada de clarines y chirimías.

A continuación se mencionarán algunos nombres de personas que laboraron dentro de este campo.

Músicos del siglo XVI fueron: Martín de Núñez, Juan Bautista de Torres y Antonio López (Regalón).

Es muy probable que en el lapso comprendido entre 1615 y 1617 los músicos Juan Jiménez, Diego de Mantos, Juan Maldonado y Francisco Quezada trabajaran en el teatro.

Diego Florencio de Alday nombra a algunos músicos que con seguridad trabajaron en el Coliseo capitalino: José de Cozar, Jerónimo de Pzero o Pizino y Antonio el arpista.

Durante los inicios del siglo XVIII (1708), el Coliseo da el primer indicio de la existencia de una plaza para arpista y clarinetista, por lo tanto, la actividad de músico fue importante para las representaciones, además, por el ofrecimiento de la plaza, quizá hubo especialidades para ejecutar un solo instrumento, es decir, que un músico aprendiera y dominara únicamente una para ejecutarlo correctamente, aunque tuviera conocimientos para tocar varios. Para la mitad de este siglo (XVIII), los músicos de esta institución emplearon el violín, el violón, el pandero, la flauta transversa y el oboe, estos instrumentos se siguieron utilizando todavía después de 1732. La investigadora Maya Ramos menciona que la música en el Coliseo presentó un carácter más variado que en los teatros de Madrid, ya que poseía una compañía de ballet.<sup>209</sup>

En 1730, Vela contrató a Francisca Xaviera Jaramillo para desempeñar los papeles de graciosa o música.

En Nueva España, se autorizó que algunos músicos de la Catedral tomaran parte en las representaciones del Coliseo. Así se observa que la música tuvo un papel importante

---

<sup>209</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 97

para diversas circunstancias que se presentaron en la Colonia y que, por un largo periodo, los indígenas fueron parte medular de la misma. De este apartado es importante señalar que los instrumentos musicales utilizados pertenecían a las dos culturas, por un lado los indígenas poseían tamboriles, sonajas y flautas entre otros (algunos de ellos eran parecidos a los instrumentos europeos) y por el otro los españoles trajeron el oboe, la guitarra, timbales, etc.; con ellos se aderezaban las representaciones o festividades que se realizaron, atrayendo todavía más la atención de los espectadores. A mi parecer, comparando la música de las obras españolas y la música de las representaciones llevadas a cabo en la Nueva España, la segunda fue quizá más variada y completa por tener elementos de las dos culturas.

#### *Piezas teatrales menores*

Los espectadores americanos y europeos tenían en común el no conformarse con la presentación de una comedia solamente, sino que pedían otras diversiones populares como música, baile y entremeses. El orden de éstos durante la representación parece ser que era variable; pero el punto culminante era la comedia, independientemente, si era de la universidad, en la cual los estudiantes de las mismas realizaban representaciones; en 1675 festejaron a la Purísima Concepción de Nuestra Señora en la mencionada escuela. Se sabe también que ahí se representó la obra *El mayor triunfo de Diana* de Ramírez de Vargas. Por otra parte, representaciones que hacían los religiosos estaban al mando de las diferentes compañías instaladas en esa época, por ejemplo: el 13 de noviembre de 1728 por la compañía de Jesús se recitaron cuatro coloquios; en 1729 los carmelitas celebraron la canonización de San Juan de la Cruz. Y en los años posteriores las festividades religiosas se celebraban con representaciones; así como las del gobierno que involucraban específicamente acontecimientos de la familia real o la virreinal, como nacimientos y cumpleaños. En el palacio virreinal se llevaban a cabo la representación de una o varias comedias a manera de celebración; la concurrencia a estos festejos abarcaba la Real Audiencia, el Tribunal y el Ayuntamiento.

Las formas de diversión que se suscitaron en la Nueva España fueron varias, entre las cuales se pueden mencionar las posadas, los entremeses, las pastorelas y algunas comentadas anteriormente en el teatro español.

Fernán González de Eslava hizo uso del romance posiblemente en los últimos años de su vida. En referencia a este autor añadiremos que también creó ensaladas; éste fue un género poético-musical del Siglo de Oro español, su texto es un poco extenso y muchas veces narrativo. En la ensalada se van intercalando parodias de cantares, refranes, versos de romances, citas de la Biblia en latín, entre otros. Puede decirse que es una especie de juego donde el poeta y músico deja sorprendido al público citando o parodiando un texto conocido; se rompen los tonos, hay cambios de métrica, de temas y de escenario, hay diálogos, temas religiosos que con frecuencia son para festejar la Navidad. Existieron ensaladas de varios tipos durante el siglo XVII: “a lo divino” y “a lo humano” narrativas y discursivas, alegóricas y realistas, en estrofas regulares e irregulares. Durante sus inicio, alrededor de 1500 aproximadamente, la ensalada desarrollaba una alegoría semejante a los autos sacramentales, en la cual se dramatizaban los misterios de la fe. Después del año mencionado, se tiende a presentar escenas festivas rústicas como una boda, la fiesta de San Juan o pastorelas y a utilizar la tirada del romance.<sup>210</sup>

Los villancicos o chanzonetas son compuestas para ser cantadas, constan de una estrofa breve (cabeza o estribillo) y varias estrofas (coplas o pies) que desarrollan el tema de la estrofa inicial y que se dividen cada uno en dos partes, una conocida como mudanza debido a que cada estrofa cambia de rimas y la otra llamada vuelta, tiene la misma cantidad de versos que la cabeza y repite sus rimas, en ocasiones enlazándose con una rima de la mudanza. Al finalizar la vuelta vuelven a aparecer textualmente los últimos versos (en la mayoría de los casos, los dos últimos de la cabeza).<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Frenk Margit (introd; notas y apéndice), *Fernán González de Eslava. Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca novohispana, 1), p 80-81

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 77-78

Sobre la serenata también son escasos los datos; en el siglo XVI se arraigó la costumbre en la Nueva España de dar serenata; proviene de la palabra serena, composición trovadoresca que se cantaba generalmente en la noche en la Castilla medieval.<sup>212</sup>

Los entremeses generalmente acompañaban a la comedia; el cabildo, al pagar a los actores incluía no únicamente a la comedia, sino que abarcaba al entremés. Una comedia, en su representación, podía acompañarse no sólo de un entremés, cabía la posibilidad de que fueran varios, de igual manera el espectáculo se enriquecía con elementos antes mencionados como la música y la danza; en 1600, el clérigo presbítero Rodrigo de Chávez, se comprometió a representar una comedia con tres entremeses, música y danzas. En 1602, un señor llamado Marco Antonio manifestó encargarse de la comedia con pasos y entremeses. De González de Eslava se menciona que él mismo incluyó en sus coloquios algunos entremeses.

Schilling<sup>213</sup> expone su escaso éxito para encontrar menciones acerca de las loas como introducción a los espectáculos realizados dentro del campo teatral; pero agrega que “también sirvieron para este fin”. Se dio el caso del padre Matías de Bocanegra, quien pertenecía a la Compañía de Jesús y compuso poesías y loas, que fueron recitadas sirviendo de introducción a la recepción de carácter solemne, en honor del virrey don Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alva de Liste y Marqués de Villaflor, el 3 de junio de 1650. Se menciona que otra faceta de la loa era, en algunas ocasiones, utilizarla en lugar de arengas en las fiestas públicas.

Los sainetes emplearon mucho el elemento música; en su mayoría eran interpretados por el gracioso y por los actores-cantantes de la compañía (saineteros).

Las follas o diversiones teatrales, estaban formadas de varios “pasos” que no tenían ninguna relación entre sí, y que se mezclaban con bailes, tonadillas y otros números de música y con la comedia.

En el siglo XVIII la sátira, que también tuvo acto de presencia en la Nueva España, hizo de la polémica un juego, los autores ilustrados dan un sello de burla y

---

<sup>212</sup> Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, 1994, p. 530

<sup>213</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 140

escepticismo a los valores cristianos y coloniales, pues la sociedad colonial estaba en crisis y se estaba desmoronando.

La modernidad y la Ilustración transformaban el ambiente espiritual de México, el mundo antiguo se disolvía y la sátira llegó a hacer burla de lo absoluto; las bromas a las personas continuaron, se mofaban de la autoridad y de las ideas en general; lo mismo sucedía con los curas, las iglesias, el dominio español y con las viejas o nuevas costumbres.

La sátira de costumbres abarcó no solamente el juzgar a los hombres y sus ideales ilustrados, sino que también alcanzó al tema de las mujeres; se reían de su “natural livianidad”.<sup>214</sup> En consecuencia a toda esa burla, los castigos y prohibiciones no se hicieron esperar. Los destierros, la privación de los honores y empleos y el que la Inquisición quitaba a sus autores sus sátiras eran algunos castigos. El ejercicio de este género iba creciendo; el rey de España se vio obligado a decretar que se condenaban todos los “papeles satíricos y denigrativos, que se imprimían y repartían con el honesto título de manifiestos, defensas legales, etc”.<sup>215</sup>

Todas estas restricciones no impidieron que el género creciera y que los autores se burlaran de la muerte y hasta de Dios mismo.

La pastorela tuvo como antecedente la traducción de un auto. Quizá en ese entonces apareció por primera vez Bato, personaje característico de las tradicionales pastorelas. Es un género popular dentro de la lírica de trovadores medievales; en Francia se les llamó *pastourelles o reverdies*. También se les llamó misterios navideños; eran autos sacramentales breves que se referían a la encarnación de Cristo y a la redención del hombre. Presentan como personajes centrales a los pastores que observaron la estrella de Belén; por esta razón en México conserva su nombre, pastorela. Estas fueron bien aceptadas por los espectadores; pero al igual que otros espectáculos menores, como por ejemplo los titiriteros, fue prohibida su ejecución en domicilios particulares, aun así hubo sitios en la ciudad de México donde siguieron representándose (un documento que comenta esta prohibición es el AGN, Hospitales, 47, exp. 2, f. 22r; donde queda

<sup>214</sup> González Casanova, *Op. cit.* p. 93

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 83-84, cita al AGN Inq. T. 920, f. 362 v (1748)

establecido que fuera del Coliseo no debería haber representaciones de muñecos “ni maromas ni volatines” 1768); esta restricción duró hasta 1808. Una razón para la prohibición fue el temor a asaltos en lugares carentes de vigilancia y otra fue proteger las finanzas del Coliseo. Los coloquios que antes se presentaban, en 1815, volvieron a restablecerse como costumbre pero ahora con el nombre de pastorela.

Hay menciones de que a mediados del siglo XVIII había tonadillas que eran como canciones “que se entonaban en los intermedios de las funciones o entreactos, siendo acompañadas por tocadores de guitarra o vihuela que se sentaban en bancos o sillas colocados en el escenario en semicírculo, redeando a la cantarina”<sup>216</sup> Parecían óperas en pequeño y podían durar hasta media hora. Tenían un argumento, generalmente chusco para uno o varios personajes con cierto folklore mexicano.

El teatro de magia surgió posiblemente de la corriente literaria de la Ilustración; eran piezas cortas que agradaron al público debido a que la ficción presentada en escena se hacían acompañar por tramoyas, que en ocasiones originaba gastos adicionales de música y baile; este tipo de obra no tenía lineamientos intelectuales que sí había en el neoclasicismo. Para que se entienda con más claridad lo que es una representación de magia se presentará a continuación un ejemplo que menciona Manuel Mañón: en junio de 1786, circuló en la Nueva España un *Aviso al público*; éste decía que había llegado a la ciudad el señor Falcón, físico, maquinista y matemático que presentaba varios experimentos de magnetismo

semejantes a los que en París representaba el Profesor Mesmer, habiendo llamado poderosamente la atención entonces uno que efectuó, consistente en que un espectador hiciera una pregunta escrita en un papel, el que era colocado en el cañón de una pistola que disparaba la misma persona que hacía la pregunta, e inmediatamente después aparecía volando una paloma trayendo en el pico un sobre cerrado, dentro del que venía escrita la contestación a la pregunta hecha<sup>217</sup>

Estas representaciones estaban prohibidas desde 1681 en la edición matritense del mencionado año de la *Recopilación de leyes de los reinos de las indias*; un ejemplo de las obras de este tipo que fue prohibida se llamó *El mágico catalán*, también se vetaban los libros profanos.

<sup>216</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 149 cita a Manuel Mañón, *Historia del ...* p. 45

<sup>217</sup> Mañón, Manuel. *Op. cit.* p. 33



De las posadas es poco lo que se puede decir, tuvieron origen mexicano, se comenzaron a hacer menciones al respecto durante los primeros años del siglo XIX <sup>218</sup>

Algunas de estas formas de espectáculo no fueron teatro propiamente dicho, sin embargo creo oportuno considerarlas (o por lo menos nombrarlas) debido a que formaban parte del espectáculo dentro de la Nueva España y porque seguramente tuvieron un público, alguien que las admirara; por ejemplo las posadas, éstas tuvieron que ser muy populares en su época para llegar hasta nuestros días y, como tema para otro trabajo sería interesante investigar su origen y evolución.

Otras maneras de entretenimiento sí forman parte de lo que convencionalmente conocemos como teatro, la mayoría se comentan (y en algunos casos se describen) a lo largo de esta tesis (véase Partes que conforman la representación); por ejemplo de la loa ya se ha dicho que se utilizaba para alabar o para introducirnos al tema de la comedia.

En todos estos tipos de obras, las preferidas eran las españolas, entre 1742 y 1743, la cantidad de actores, bailarines, cantantes y músicos extranjeros era creciente. En general, las obras de fines del siglo XVIII abarcaban a Molière (en una adaptación del *Misántropo*), Racine (*Andrómaca*), Leandro Fernández de Moratín (*El viejo y la niña*) y a autores desconocidos cuyos textos presentaban matices didácticos o costumbristas, es importante señalar que en esos años el neoclasicismo estaba en auge en Europa.

De hecho, el neoclasicismo comenzó a influir en Europa desde el gobierno de Luis XIV, rey de Francia (quien subió al trono en 1643), esta corriente literaria revaloraba a Roma y a los autores de esa época en Europa; así también se estudiaba a los renacentistas.

Los autores hispanoamericanos se concentraban más en los sainetes y piezas cortas, <sup>219</sup> pero en los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del siglo XIX, el teatro decayó; sin embargo, comenzaba a crearse dentro de la escena el costumbrismo y una novedad dentro de la misma: el género lírico, la ópera y la zarzuela. Llegaron a tal grado estas modalidades que un presbítero, Manuel de Arenzara, maestro de la capilla de la catedral de Puebla, se hizo zarzuelero.

---

<sup>218</sup> Magaña-Esquivel. *Teatro contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970 (Presencia en México, 72), p. 13-14

<sup>219</sup> Anderson, Enrique. *Op. cit.* p. 193

### *Reglamentos*

Desde los inicios de la vida teatral colonial (profana o religiosa) existieron reglas. Se recordará que cuando los misioneros llegaron prohibían elementos tomados como inmorales, como por ejemplo bailes ante el Santísimo Sacramento. Después, de acuerdo al desarrollo y necesidades teatrales se crearon leyes (estudiadas en capítulos anteriores) para los autores (como el no escribir textos considerados indecorosos), los actores (se rigieron horarios, salidas de la ciudad, entre otros ya mencionados), actrices (como por ejemplo el no poder actuar si eran solteras); se legislaron de igual modo las golosinas, los horarios, movimientos en el escenario, entre otros. Todo estaba bien organizado y reglamentado, algunos aspectos solamente de palabra, otros estaban registrados en edictos, pero no existía un precepto “en forma” como se verá a continuación.

Según menciona Viveros, en 1779 se expidió el primer compendio de leyes “en forma” que se conoce del Coliseo de México, más no hace ninguna referencia precisa sobre su fuente de información para afirmar sus datos. El cronista de la ciudad de México agrega que esas ordenanzas se redactaron en 25 artículos por Basilio de Villarrosa Venegas, quien ordenó se imprimieran; se le practicaron algunas modificaciones y finalmente fue aprobado por el virrey Antonio María de Bucareli (1771-1779). En ese momento fungía como asentista del Coliseo el comediógrafo Juan Manuel de San Vicente y en sus manos quedaron esas normas.<sup>220</sup> González Obregón no cita ninguno de los 25 puntos y -dice Viveros- no ha sido posible ubicar esos estatutos, sin embargo, la investigadora Maya Ramos cita algunos de esos puntos, de los cuales se transcribirán como ejemplo los siguientes:

6o. (Sólo tendrán acceso al “vestuario”) los Actores, y las criadas que sean precisas para ayudar a vestir, y a desnudar a las Damas,

7o. Que en la propia conformidad cuiden los dichos Autor, y Portero que no se entren Meriendas, no refrescos, y si así no se observare, avisarán de los que contravengan al mismo Señor Juez.

11o. Que no se permita, no tolere, que el Gracioso, cuando sale a dar aviso de las comedias que se han de representar, use en día alguno, y con particularidad en los que asiste V.E. de frases ridículas, chocarrerías y bufonadas, reduciéndose únicamente a dar noticia con seriedad y compostura, de las que se hayan de ejecutar, y de alguna tonadilla, sainete, concierto, o habilidad nueva.

<sup>220</sup> Viveros, Germán. *Op. cit.* p. LXXI cita a Luis González Obregón, *México Viejo*, Patria, México, 1978, p. 356

Como podrá observar el lector, quedaron bajo estrictas leyes muchos aspectos que rodean al mencionado teatro: que esté presente únicamente el personal necesario, faltas de respeto, y alimentos, por mencionar algunos.

Maya Ramos indica sobre el mismo que “respondía a una Cédula Real sobre medidas de seguridad contra incendio”,<sup>221</sup> abarca también los aspectos del edificio y al comportamiento del público y artistas.

Tiempo después, el 11 de abril de 1786, el virrey conde de Gálvez, que tuvo inclinaciones dramáticas, expidió el primer Reglamento u Ordenanzas de Teatros para el Coliseo, que al parecer únicamente se aplicaba al Coliseo, porque no encontré datos que indiquen lo contrario; éste fue aprobado por la Real Cédula de S.M: el rey de España. En él se asentaban dos normas fundamentales -dice Viveros-, en la primera se prohibían las comedias “de santos” y cualquiera otra obra que se relacionara de manera íntima con lo sagrado (esta situación ya había sido sancionada por el rey español el 9 de junio de 1765, y, en la segunda, se prohibía que las obras dramáticas con esos temas, en caso de haber sido representadas, se volvieran a ejecutar, y en caso de no cumplir se recogerían para ser archivadas por el asentista del Coliseo.<sup>222</sup>

De este reglamento se mencionan algunos puntos de sus artículos:

4.- Subsistirá la providencia que se tomó por el Señor Rey D. Felipe Quinto en Real Cédula de 19 de septiembre de 1725, para que al extremo del Tablado y por frente en toda latitud, se ponga una tabla de la altura de una tercia, á fin de embarazar por este medio que se registren los pies de las Actoras al tiempo que esté representado.

8.- Igualmente se les prohíbe que en ningún caso hagan movimientos de cólera o desprecio porque les falte apunte, música ó por otro accidente; y de la misma forma el que entren y salgan por los huecos de bastidor a bastidor, á excepción de los casos en que corresponda, según la Scena que se esté executando.

14.- No se permitirá en el Vestuario la entrada de meriendas, licores ni refrescos, para evitar los perjuicios que se siguen de su abuso.

Diariamente se aseará el patio, mosquete, palcos, corredores, entradas y demás partes del Teatro, para evitar la indecencia con que se advierten.

35.- Siendo las bancas de luneta uno de los sitios más distinguidos y señalados, es por lo mismo regular que los Sugetos que concurran é (sic) élla vayan en traje

<sup>221</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 72

<sup>222</sup> Viveros, Germán. *Op. cit.* p. LII, cita al AGN, Bandos, 14 exp. f. 24. f. 63v

decente, siendo de su propio interés por el mayor honor y distinción á que con él se hacen acreedores.<sup>223</sup>

En general, el Reglamento abarca varios puntos que van desde el aspecto económico (costos de entrada por ejemplo) hasta los jueces teatrales (los cuales dejarían de serlo, pues sus funciones administrativas serían suplidas por cuatro miembros de la Sociedad de Suscriptores, que promovió el virrey Bernardo de Gálvez). También existieron puntos con relación al recato que debían seguir los entremeses, bailes y tonadillas (la falta de recato se castigaba con un mes en la cárcel). Abarcó de igual manera el impedimento de introducir licores y refrescos, pues la empresa vendería dulces y agua; al paso del tiempo y según las circunstancias, el Reglamento sufrió modificaciones, a fines de ese mismo año se decretaron algunas que fueron colocadas en un cartel en la puerta del teatro:

Que los concurrentes no podrán pedir con imprudencia la repetición de Bailes, Tonadillas u otras piezas, o que salga algún actor a ejecutar alguna de esas habilidades, pero bien se permitirá el que las pidan con tal que lo hagan con la moderación debida, y estando entendidos de que si por algún justo motivo no se les concediere no se ha de instar en ello. (sic)

Que siendo tan general el uso del tabaco en humo en esta Capital, no es fácil impedirlo en el Coliseo, pero que sí deba prohibirse el que los concurrentes arrojen desde la Cazuela y Palcos, yesca encendida y cabos de cigarros al Patio, sucediendo no en pocas veces que se quemen los vestidos y capas de las personas que ocupan los Palcos más bajos, Bancas y Mosquete; debiéndose prohibir igualmente el que escupan al Patio. tiren cáscara de fruta, cabos de velas, y otras cosas con que incomodan al concurso, manchan la ropa y suscitan algunas riñas<sup>224</sup>

esto con el fin de controlar al público que seguramente era muy efusivo hacia los actores y hacia sí mismos.

Las representaciones de títeres también fueron reglamentadas. El Juez de Teatros expidió un decreto con fecha del 18 de noviembre de 1786 diciendo:

Habiéndose entendido que varios de los individuos de ambos sexos de la Compañía de Cómicos y de la de Bailarines del Teatro de esta Capital y otras dependientes de él, así en las noches en que no representan como en las que lo ejecutan, después de concluído se van a trabajar en el ejercicio de representaciones de Muñecos, a las casas donde hay Compañías de ellos, de que resulta que trasnochándose hasta deshoras de la noche, no tienen al día siguiente tiempo para estudiar sus papeles a cuyo desempeño están obligados, a que se agrega que por desórdenes y

<sup>223</sup> Mañón, Manuel. *Op. cit.* p. 21-29

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 33 no da ninguna cita

embriaguéz conque se tiene entendido proceden, acontecen enfermedades e indisposiciones que les impiden la asistencia al Teatro, en grave perjuicio de los intereses de éste y también del público por lo mal servido que se halla, para remedio de todos se da comisión en forma al Escribano D. Mariano de Zepeda, para que con la precaución y cautela conveniente, pase a las casas donde se ejecutan las representaciones de compañías de Muñecos y encontrando en ellas a algún cómico o cómica, cantarín o cantarina, o bailarín o bailarina, los ponga desde luego en la Cárcel a disposición de la Dirección del Teatro, sin exepuar a persona alguna, y procederá igualmente a asegurar cuanto baste, el tiempo de la concurrencia a estas casas de las tales personas dependientes del Teatro, también la licencia del Superior Gobierno con que se estén haciendo semejantes representaciones dde Muñecos, y en caso de que no halla alguna procederá contra los representantes de estas figuras...<sup>225</sup>

La reglamentación elaborada hacia los títeres intentó limitar y quizá censurar la crítica que éstos hacían, pero tal vez a pesar de estas prohibiciones siguieron llevándose a cabo estas representaciones.

En general, la reglamentación teatral desde sus inicios estaba a favor de necesidades y características de los interesados; en un principio satisfacían los intereses religiosos, después los de la autoridad virreynal y luego los del Coliseo; sin embargo, muchas veces estas leyes no fueron tomados en cuenta trayendo como consecuencia castigos como por ejemplo las multas. Lo que llama la atención del reglamento del Coliseo es que tomó en cuenta diferentes aspectos del medio teatral como alimentos, asientos, ensayos, carros afuera del Coliseo, el prohibir la entrada a personas ajenas al "Vestuario", entre otros; aunque solamente se mencionaron algunos ejemplos.

Todos los aspectos que intervienen en una representación fueron legislados por el bien de todos (véase más adelante el apartado de público), asistentes, actores, tramóyas, personal de seguridad y escenográficos. Las reglas abordaron por ejemplo la manera de hablar, la pronunciación, acentos (el que consideraron correcto fue el castellano); no se podía dar la cara al público, un actor no se podía cubrir la cara ni moverse rápidamente; el proscenio era el área principal de la actuación; los actores no se tocaban entre sí, si la actuación no lo requería (las relaciones amorosas eran verbales, no físicas), entre otros.

En el escenario, cuando se interpretaba una tragedia la actuación debía ser más estilizada y cuidada; en el caso de la comedia se era más natural. La farsa permitía

---

<sup>225</sup> *Ibidem*

caracterizaciones y vestuario un poco fuera de lo habitual (siempre y cuando no pasara los límites establecidos en el decoro). Se criticaron las largas pausas que existieron en escena, el hacer señas o dirigirse al público, “buscar amigos o enamorados” y hacer reverencias de agradecimiento a los aplausos de los asistentes al entrar a escena.

La elaboración de todas estas reglas tuvo como objetivo la mejor realización de las representaciones, desde la entrada al teatro o lugar de representación, hasta la salida de los asistentes; quizá así toda esa espectacularidad continuaría avanzando de manera correcta, o por lo menos se controlarían con más facilidad las desaveniencias que se presentaron en el transcurso de la vida colonial.

### *Horarios y fechas de representaciones*

A raíz de la creación de un lugar específico para las representaciones, los horarios tuvieron más regularidad. Las puestas en escena el día de Corpus, el la Octava y el día de San Hipólito, llevaban a cabo por la mañana; Schilling deduce lo siguiente. “del hecho que, refiriéndose a la tercera comedia que se iba a representar en ocasión de la consagración del arzobispo don Pedro Moya de Contreras en 1574” en ella se dijo que “se iba a representar en la Catedral, como las otras, y por lo tanto después de misa, por la mañana”; es decir, se llevaron a cabo en un edificio de la iglesia (la Catedral) y por lo tanto el horario se determinaba dependiendo del horario de las misas. La cuarta comedia que ensayaron los jesuitas “se iba a representar en su casa, el domingo 19, por la tarde, y era sin duda diferente de la que se iba a representar ese día en la Catedral y por la mañana, según costumbre”<sup>226</sup>

A fines del siglo XVI y principios del XVII, las representaciones se hacían como en Madrid, los domingos, fiestas y pascuas en las tardes; pero en ocasiones se prolongaban después de la oración y el Coliseo se iluminaba.

En 1633 se seguían efectuando por la mañana, después de la procesión y de la misa; esto se comprueba en el Acta de Cabildo de Puebla del 26 de abril de 1633: “Este dia aviendose tratado y conferido zerca de las fiestas que se han de hacer el día del Corpus de este año para la mayor zelebrasion de este dia, la dicha ciudad dixo que atento aque en

<sup>226</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 141-142, cita Alonso, A. *Biografía de González de Eslava*, p. 27

aviendo comedia en la plaza toda la gente se queda en los tablados para tomar su lugar y no ban acompañando la procesión con decensia que se deve”<sup>227</sup>

En el Hospital de los Naturales, a partir de 1673, las representaciones eran llevadas a cabo por la tarde (domingos, martes y jueves, un día más que España en sus inicios), este horario fue determinado por la falta de iluminación conveniente del teatro, y además porque la oscuridad provocó escándalos e inmoralidades; así que se prohibieron las funciones nocturnas.<sup>228</sup> En España se dijo sobre el mismo tema que realizaran temprano para evitar utilizar antorchas y para evitar que las mujeres salieran de noche.

Las funciones continuaron presentándose en las tardes, igual que en España, hasta el toque de oración; el 13 de febrero de 1748, el virrey, al conceder licencia referente al Coliseo de Puebla al alférez Juan Francisco Ruiz de Ayala, estipuló “que las representaciones no pasen de poco más de la oración de la noche”.<sup>229</sup>

Años más tarde, al inaugurar el Coliseo Nuevo en 1753, se volvieron a organizar las temporadas teatrales; comenzaban el Domingo de Pascua y terminaban el Miércoles de Ceniza del año siguiente, al igual que en el país ibérico; eran diarias exceptuando los sábados a las dos de la tarde en invierno y a las tres en verano.

Además de las funciones antes mencionadas, existieron otras que se dieron gratuitamente para las personas que no tenían dinero, se les llamó guanajas. Las fuentes consultadas son controversiales, pues algunos autores como De Maria y Campos señalan que eran gratuitas,<sup>230</sup> mientras que Schilling dice que encontró datos en un autor llamado Alday quien cita ciertos ingresos provenientes de las “guanaxas”, así que posiblemente no eran gratuitas sino de precios rebajados.<sup>231</sup>

En cuanto a las fechas de representación en los primeros años del siglo XVII, éstas se permitían en los días feriados. En 1601, el virrey mandó lo siguiente:

En la ciudad de México a 24 dias del mes de henero de 1601 años don Gaspar, etc, dixo que por quanto aviendo su señoría permitido que se rrepresentasen en comedias en público en esta ciudad los dias feriados a fin de entretener al pueblo

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 42 cita al ACP; lib 17, f. 392 f.

<sup>228</sup> Mañón, *Op. cit.* p. 15

<sup>229</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 42 cita al ACP; lib. 46. f. 493 f.

<sup>230</sup> Maria y Campos, *Andanzas y ...* p. 53

<sup>231</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 133 y 266 .

osioso y divertirlo de otras malas ocupaciones y mas perniciosas dado licencia para esto con algunas limitaciones y calidades que paressieren conuenir<sup>232</sup>

Las comedias no siempre fueron regulares en sus funciones; Schilling escribe que “Generalmente el cabildo se conformaba con ordenar que hubiese luminarias, colación, toros y juegos de cañas, escaramuzas y máscaras para estas fiestas menores”. En 1602 se intentó arrendar la plaza pública para rebajar el gasto de las comedias y otras fiestas (el cabildo no sabía de donde obtener fondos que fueran necesarios para esos gastos) pero no existieron más comedias que las del Corpus “si acaso las hubo”;<sup>233</sup> esto lo dedujo Schilling porque no encontró datos sobre convenios con actores.

Pero posiblemente, a mediados del siglo XVII y principios del XVIII, ya no se representaban solamente los días feriados. En 1708, se solían representar a la semana tres veces, generalmente los domingos, lunes y jueves; en ocasiones también los martes o miércoles en vez de los lunes. Aunque en 1730, los miembros de la compañía de Eusebio Vela convinieron en dar cuatro funciones a la semana.

Finalmente, en 1796 quedó establecido en el Reglamento que las escenificaciones podrían ser todos los días del año, exceptuando la Cuaresma.

### *Público*

El público asistente a los espectáculos teatrales al aire libre, es decir, en sus inicios, se formaba de todos los grupos sociales: indígenas, mestizos, españoles, criollos, cultos e incultos; pero desde que los espectáculos ya no fueron gratuitos debido a la construcción de lugares específicos para la representación, el público disminuyó ligeramente. Se tiene un breve dato sobre una prohibición de la entrada a las mujeres a una representación que data del 20 de marzo de 1595, y como ejemplo se puede mencionar al bachiller Arias de Villalobos, pues obtuvo permiso para representar con la siguiente condición: “que no entren mugeres so pena de treynta pesos por la primera y de sesenta por la segunda y noventa por la tercera y suspensión de la obra”.<sup>234</sup> Tiempo después ya se mencionan a las mujeres dentro del edificio teatral; quizá ellas ejercieron (de algún modo) presión para

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 142-143 cita al AGN. Gral. parte, t. v. f. 272

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 165

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 144-145



poder entrar a ver los espectáculos o tal vez su gusto por el teatro era tan grande que hicieron caso omiso de las prohibiciones; la cuestión es que al pasar el tiempo les estuvo permitida la entrada.

Amado Alonso, afirma que para julio de 1602 asistían a las representaciones y con mucha afición los señores de la Audiencia, los caballeros y el pueblo, el arzobispo, los obispos visitantes y los clérigos, los frailes de las tres órdenes (franciscanos, agustinos y jesuitas)<sup>235</sup> y era el público masculino en su mayoría quien concurría a las funciones, la gran mayoría de la población novohispana parece haber apreciado al teatro, pues asistieron desde nobles hasta las personas de grupos sociales inferiores. Maya Ramos agrega que para el siglo XVIII el público asistente abarcaba casi todos los grupos sociales.<sup>236</sup> El virrey, nobles, ricos y criollos se colocaban en palcos y bancas de lunetas; los militares, comerciantes y personas de cierta posición en bancas; los artesanos junto con el pueblo (indios, negros, mestizos, etc) en las cazuelas. El teatro del Hospital Real de los Naturales y el Coliseo Viejo, fueron creados de manera semejante; sin embargo, en el Coliseo Nuevo existió una modificación: la cazuela se dividió en dos partes, una para hombres y otra para las mujeres, como se mencionó anteriormente; y por último, los lacayos y soldados en el mosquete.

El vestido que portaban las personas que iban a presenciar el espectáculo era el elemento que indicaba la sección a ocupar (en esa época, la diferencia de grupos sociales estaba plenamente marcada: ricos y pobres y en consecuencia, eso se veía reflejado en la manera de vestir), pues aunque se pedía ir lo más presentable posible, no todos tenían las mismas posibilidades económicas.

A lo largo del siglo XVIII y casi a finales del mismo, el público favoreció mucho al género lírico, óperas y zarzuelas; en España el gusto se inclinó a las escenas con acción (véase el apartado de público en España), leyendas, luchas de capa y espada, aunque también fueron de su agrado las historias románticas. Atraían a la concurrencia novohispana la música, los bailes y los cantos que estaban incorporados a los sainetes o loas. Muchos espectadores, gozaban de igual manera con las peleas de gallos, corridas de

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 144 cita a Alonso, A. *Biografía de Fernán González de Eslava*, p. 40

<sup>236</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 113

novillos, juegos pirotécnicos y espectáculos de magia. En esa época, el escándalo del público estaba presente, si el espectáculo no les gustaba abucheaban, y si les gustaba aplaudían y de igual modo hacían barullo; recordemos que en España ocurría lo mismo: el público demostraba su efusividad (gusto o disgusto) hacia la obra silbando, aplaudiendo, gritando, en fin, en el interior de los corrales el barullo era en grande. En ocasiones el público llegó a ignorar la función, quizá porque les aburría, porque había iluminación en general o por la duración del espectáculo; además se escuchaba el apuntador, las órdenes a los tramoyistas o a los vendedores de golosinas. Quienes más ruido hacían eran los ocupantes de las cazuelas (pues escupían o lanzaban todo tipo de objetos a los palcos, lunetas o al escenario) y del mosquete (hacían más ruido con sus bastones o palos golpeándolos contra el piso o tablas y llegaron a hacer sufrir a actores y empresarios). Los asistentes que pretendían admirar con cordura el espectáculo protestaban en los periódicos y, con reglamentos y avisos se trató de controlar estos desórdenes, se pidió controlar gritos, golpes, no arrojar objetos, exceptuando dulces pequeños o grajeas, a ninguna parte del teatro; los artistas a su vez estaban obligados a dirigirse al público.

Sus reacciones variaban según su apreciación y gusto por la obra que iban a presenciar; pero a pesar de sus descontentos, hombres y mujeres siguieron asistiendo a las representaciones.

En algunos casos, al igual que las obras se menospreció la calidad del espectáculo debido a las limitaciones y carencias del Coliseo que, según el alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas se habían situado mal y se construyó “contra las reglas de policía y principios de óptica y acústica”.<sup>237</sup>

A pesar de los altibajos del teatro, los espectadores asistían a las funciones y diversos espectáculos existentes; asistían de todos los niveles sociales que surgieron en la Nueva España.

---

<sup>237</sup> Viveros, Germán. *Op. cit.* p. XLIX-L cita al AGN, H, 473, exp. 16 de marzo 15, 1806

## DATOS VARIOS SOBRE EL TEATRO COLONIAL

### a) *Premios*

La población de la Nueva España no quería prescindir de la diversión teatral. Tal fue el gusto por el teatro y quizá también por tener las mismas características y costumbres existentes en España, que el 18 de mayo de 1565, el cabildo acordó otorgar un premio al que se le llamó “joya” para recompensar a los actores más diestros. El premio consistía en una alhaja de oro y plata, ropa, dinero, etc., por un valor de 30 escudos a la mejor obra para representarla el día del Corpus (en aquellos tiempos, ese día era el de mayor solemnidad).<sup>238</sup> Existieron de igual manera concursos y convocatorias para que autores escribiesen sus obras, pero esta información es escasa, dejando preguntas al respecto. Lo que sí se sabe es que en España también existió el premio “joya” como ya se mencionó; este premio era de igual modo utilizado como estímulo para los más sobresalientes.

### b) *Alborotos y desórdenes*

Como se ha mencionado, durante las representaciones teatrales solía haber lo que las autoridades denominaban alborotos y desórdenes, por lo que se contaba con vigilancia. Por ejemplo, el Hospital Real de los Indios tenía a una persona de confianza durante las funciones para vigilar (incluía el cobro de las entradas) a cambio de 6 reales. En 1636, el nombre del vigilante fue don Raymundo de Irrarazábal, según informó el mayordomo del Hospital: existió un Juez de Teatros que se encargaba de vigilar el orden y la disciplina; todas las noches presenciaba la función desde un palco para supervisar, además asistía a los ensayos; no estaba solo, pues lo apoyaba la guardia del Coliseo (centinelas colocados en lugares estratégicos).<sup>239</sup>

Durante las representaciones, alguna vez sucedieron escándalos a veces suscitados por accidentes, como en algunos tablados, los cuales, debido al exceso de peso, cayeron durante las representaciones, o como el ocurrido en el teatro del Hospital Real que dejó como consecuencia el que la capital de la Nueva España careciese de representaciones. El accidente ocurrió (como ya se mencionó en el apartado correspondiente al Hospital Real

<sup>238</sup> María y Campos, *Representaciones ...* p. 136

<sup>239</sup> Ramos Smith, *Op. cit.* p. 73

de los Naturales) en el transcurso de la tarde del 19 de enero de 1722. Recordemos que en el mencionado teatro se representaba la comedia *Ruina e incendio de Jerusalén o Desagravio de Cristo*; una vez terminada la función, se guardaron velas y candiles que se habían utilizado en unas cajas, pero alguna no debió apagarse y a las cinco de la mañana aproximadamente del siguiente día, el padre capellán, que tenía su habitación arriba de la utilería se percató del incendio y dio voz de alarma. Se derribó la puerta de la pieza, salieron llamaradas grandes que acabaron con el teatro y con parte del Hospital.

Al Santísimo lo trasladaron a la iglesia del convento de San Francisco, y los enfermos fueron instalados en casas vecinas.

### c) *Actividades económicas*

En lo que respecta a la parte económica de la vida teatral cabe mencionar que desde sus inicios se debían pagar impuestos.

Los dueños de las casas de comedias, al igual que los actores, debían contribuir al sostenimiento de los pobres, que en el caso de España eran gente pobre pero relacionada de algún modo con el teatro, por ejemplo padres de comediantes pobres, gremios de actores pobres, etc., al pago de los festejos o del mismo montaje de las obras o para el alquiler de los espacios, etc. El 26 de abril de 1599, la ciudad no contaba con recursos para pagar la fiesta del Corpus y se enviaron dos corregidores a hablar “al señor visorrey para que la merced que hizo a la ciudad el año pasado de socorrerle con cierta parte de la pincion que tiene echada en la casa de comedias a los rrecitantes y dueños de la casa”<sup>240</sup> otra vez se concediera. No hallé respuesta a esta situación, pero considero importante mencionarla, porque puede apreciarse la importancia que poseía esa fiesta para buscar los medios para su realización.

El costo de las representaciones variaba; en 1590, la comedia tenía un valor de 400 pesos, para 1605 el precio ascendió de 900 a mil pesos.

El 24 de mayo de 1602, el autor Marco Antonio “se obligó” a representar dos comedias con entremeses, pasos y vestuario; para obtener este último solicitó le adelantaran el pago de una determinada suma; ésta le fue concedida bajo las siguientes

<sup>240</sup> Schilling, *Op. cit.* p. 128 cita al ACM; lib. p. 13, p. 313

condiciones: “se le presten trescientos pesos por tres meses dando fianzas de lo uno y de lo otro a satisfacción del señor Francisco Escudero y en esta conformidad las escrituras y fianzas que conbengan”.<sup>241</sup>

Para 1629, el importe de los aposentos estaba destinado al Hospital Real. El cabildo debía pagar 60 pesos anuales por dos aposentos que disfrutaba; el Acta de Cabildo del 29 de enero de 1629 dice que únicamente los pagaba cuando poseía los medios que necesitaba para tal situación.

En el siglo XVIII, el mayordomo del Hospital Real, tuvo a su cargo la administración del Coliseo pero era ayudado por un cobrador; aparentemente este empleo les rendía el importe de 10 pesos a la semana.

En el caso de la Puebla de los Angeles, el importe de las comedias era destinado a los pobres y enfermos del Hospital de San Roque.

Durante la segunda década del siglo XVIII, cuando el edificio del Coliseo se remataba, el monto, es decir, la antigua “pinción” varió de manera notable. En 1715, José de Paredes ofreció pagar al cabildo de Puebla 100 pesos por año si se le daba la licencia para hacer un Coliseo y poder hacerlo andar, pero quizá el pago fue muy bajo porque el cabildo se lo negó.<sup>242</sup>

En la capital de la Nueva España, Eusebio Vela se comprometió en 1718 a una renta de 3000 pesos pagaderos trimestralmente y por adelantado; este pago fue apropiado tomando en cuenta que la utilidad del teatro en la temporada anterior fue de 8 000 pesos; además, como se citó tiempo después, en 1725, la cantidad que era necesaria para sostener a la compañía durante el año costaba alrededor de 5 375 pesos. Para 1727 la renta ascendió a 3200 pesos; en 1730 descendió a 2200 pesos y dos comedias a beneficio del Hospital, lo cual dio como equivalente 2600 pesos (una comedia podía producir la cantidad de 200 pesos), al momento que Vela consiguió le arrendasen el Coliseo por 6 años, sólo pagaba 2000 anualmente. En 1741, Ana María de Castro y su marido consiguieron encargarse del Coliseo y pagaban una renta de 1500 pesos.

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 124, cita al ACM; lib; 15,

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 123

d) *Entradas*

Las utilidades logradas por las comedias se destinaban al sostenimiento de los enfermos, pero éstas eran bajas y se intentó acrecentarla hasta donde más se pudiera, así que se establecieron puestos dentro de las Casas de Comedia, en los cuales se vendían refrescos y golosinas. Esto lo menciona la carta que escribió el conde de Monterrey al Consejo de Indias.<sup>243</sup>

Lo mismo sucedía en la Puebla de los Angeles, sólo que nada más se vendía nieve y “agualoja” como refresco.

En lo respectivo al precio de entrada, se tiene la noticia de que a fines del siglo XVII en la capital generalmente se pagaban dos reales, esto lo dijo Juan Francisco Gemelli Carreri al atestiguar sobre la comedia que presencié en el Coliseo el 7 de abril de 1697; mencionó que estuvo tan mal realizada que mejor hubiera dado los dos reales que pagó en la entrada por no oírla.

En Puebla de los Angeles el pago era más bajo, un medio real por la entrada y asiento; pero se llegó a dar el caso de que algunos eclesiásticos y militares no pagaban dicha cantidad y el alférez Juan Ruiz de Ayala no estuvo de acuerdo con ello. El pago de esos lugares se lograba con grandes dificultades; el virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey puso cartas en el asunto: “teniendo particular cuidado y quenta de lo que se rrecoxiere en la entrada de cada comedia para que dello los dichos comediantes contribuyan de diez vno para las dichas obras pias como su Señoría se lo a mandado y lo tiene aceptado”<sup>244</sup>.

De esta manera tal vez se mejoró la situación, pero de cualquier forma hay que resaltar que fue en la capital de la Nueva España donde se cobró la entrada a un precio más elevado, éste dependía de la ciudad donde se representaba, como se ha visto, en la capital se obtenían mejores ganancias. También el precio dependió de la popularidad del actor (cabe recordar que no a todos los comediantes se les pagaba lo mismo). Un elemento más que incrementaba las entradas fue el vestuario porque se buscaba que

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 113, cita al AGN; Bol t. No 1,

algunas representaciones como la celebrada en la fiesta del Santísimo Sacramento se realizara lo más suntuosa posible.

En el siglo XVIII las localidades que poseían el costo de entrada más elevado eran los palcos (cinco pesos en los últimos años del siglo); las localidades más baratas eran las cazuelas (un real) y el mosquete (medio real). Del mismo modo que en España, para entrar al Coliseo era necesario realizar dos pagos: el primero al entrar y, el segundo al utilizar el asiento.

Los grupos sociales más pobres no podían pagar siquiera el medio real y por lo tanto les presentaban los espectáculos más humildes: acróbatas callejeros o títeres que daban presentaciones clandestinamente (se recordará que no estaban permitidos, pero en 1794 la prohibición fue revocada).

## CONCLUSIONES

La llegada de la cultura europea trajo consigo una serie de cambios que transformaron totalmente el mundo precolombino, con este trabajo he pretendido mostrar sólo un aspecto del resultado de la fusión de estas dos civilizaciones: el teatro. Ello con el fin de observar, como lo planteé en la introducción, si el teatro profano fue copia fiel de las representaciones españolas debido a toda la influencia que vino con los europeos.

No fue posible estudiar exclusivamente el tema del teatro, pues existieron varios factores que influyeron y giraron en su entorno: económico, religioso, político, cultural y social; todos ellos entrelazados, sin prescindir de alguno, hicieron posible el teatro profano en Nueva España.

En las dos partes que conforman este trabajo, expuse de manera general, antecedentes para tener un marco referencial y ver que tanto en el teatro español como en el novohispano existió una evolución. El primero con antecedentes medievales, y el segundo con un teatro misionero español y un teatro o mito indígenas (recalcando que los misioneros crecieron con influencia medieval).

A continuación presento un cuadro comparando globalmente las características de ambos teatros:



*Teatro español*

## 1.- Origen

Medieval religioso con antecedentes medievales en las moralidades, misterios, saltimbanquis, juglares, etc.

## 2.- Lugares de representación

Primeramente, los saltimbanquis se presentaban en ferias y villas; siguieron los carros y por último los corrales (los cuales eran organizados por las cofradías).

## 3.- Autor de comedias

Convertía el texto literario en texto escénico; algunos escribieron y actuaron; sus obligaciones eran realizar trámites, supervisar, era el responsable del vestuario y la escenografía, etc.

## 4.- Temas

No siempre utilizó símbolos, algunos hicieron alusiones a la Colonia; importaba mucho el honor, la venganza; el heroísmo y después el academicismo.

*Teatro novohispano*

## 1.- Origen

Religioso: con antecedentes españoles y elementos indígenas.

## 2.- Lugares de representación

Al llegar los misioneros se representaban obras en los bosques, después se construyeron tabladros, atrios y capillas abiertas; siguieron las casas de comedia, luego los coliseos que fueron organizados por las cofradías.

## 3.- Autor de comedias

Convertía el texto literario en texto escénico, escribía, a veces actuaba, era empresario, realizaba trámites, cuidaba elementos teatrales como la escenografía y vestuario, entre otros.

## 4.- Temas

Muchas obras fueron españolas, se representaban obras simbólicas; luego sobresalieron virtudes, obras de capa y espada, de intrigas, amores entre príncipes y princesas, sucesos sociales como maltrato a indígenas, negros, judíos, etc.

### 5.- Compañías y actores

Comenzaron siendo agrupaciones pequeñas durante sus inicios, eran provisionales y no profesionales, hasta que formaron grupos como el bululú, ñaque, etc. Existieron las compañías de Título y de la legua. Los actores de las primeras debían cumplir con sus obligaciones correspondientes.

Las fechas para seleccionar al personal de trabajo eran las mismas.

### 6.- Elementos teatrales

Escenografía: debido a la situación económica, los efectos escénicos no eran muy comunes, aunque el público gustaba de ellos; utilizaron retazos, faroles; se llegaron a emplear trampas, animales vivos, piezas móviles pintadas, etc.

Vestuario: sayos, brocatel, tunicelas, algunos actores utilizaban vestuario caro, de la época: corsets, crinolinas armadas, pelucas, faldas sin crinolina, etc.

### 5.- Compañías y actores

Llegaron actores europeos, otros comenzaron en colegios, no hubo grupos como en España. La mayoría de los actores profesionales eran españoles. En un principio hubo actrices, debían cumplir con sus obligaciones; eran maltratados y carecían de garantías.

### 6.- Elementos teatrales

Escenografía: en un principio utilizaban los recintos ceremoniales y al aire libre, era común que esos lugares fueran adornados con flores, animales, plumas y se acompañaba con música; luego empleaban muebles, velas y para fines del siglo XVI ya se utilizaron efectos escenográficos como artistas volando o hundiéndose; también se veían telones, bambalinas y piernas pintadas

Vestuario: se carece, según algunos autores, de información sobre el vestuario del siglo XVI; así es que para darnos una idea, nos proponen observar pinturas de la época, después comenzaron a usar broqueles, sayales, terciopelos, tafetanes, armazones de alambre y faldas con formas de cono. En general, la ropa teatral era la de la moda.

Bailes: existió diferencias entre bailes y alguna danzas, algunos eran simples movimientos, otros escandalosos y otros tenían argumento. Se utilizaban para complementar la representación.

Música: con ella se buscaba agilizar y agregar elementos nuevos a la representación para crear ambientes. Algunos instrumentos fueron: timbales, trompetas, guitarras, violines, arpas, etc.

Bailes parece ser que no hubo diferencia entre baile y danza. Algunos no veían con buenos ojos a los bailes; algunos eran cantados y en ellos se llegaban a burlar hasta de religión. Quizá toda esta burla se debía a la opresión ejercida en el pueblo. El tema predominante era la alusión sexual.

Música: además de los instrumentos indígenas como tambores, sonajas o flautas, se sumaron los europeos: flautas, guitarras y arpas. Su objetivo era aderezar las representaciones o festividades y atraer la atención de los espectadores.

#### 7.- Piezas teatrales menores u otras formas de espectáculo

Fueron la loa, entremés, jácara, baile cantado, entre otros.

Fueron romances, posadas, entremeses, pastorelas, villancicos, loas, etc.

#### 8.- Público

Le agradaba más ver que oír, eran muy efusivos. El público estaba regido por leyes como el no fumar, no tener trato mujeres con hombres, etc. Gustaba de ver acción, leyendas, historias de capa y espada y románticas.

#### 8.- Público

En un principio estaba formado por indígenas, mestizos, españoles, criollos, etc. Después, sólo veían el espectáculo los que podían pagar y, en ocasiones (con las guanajas) los que carecían de recursos. Les gustaba ver leyendas, luchas de capa y espada, e historias románticas. Eran efusivos y también se regían por ciertas leyes.

### 9.- Horarios

De octubre a abril eran a las 2:00 para evitar utilizar antorchas y que las mujeres no salieran de noche. Las funciones duraban dos horas en el siglo XVI y en el siglo XVII de dos y media a tres horas. No siempre eran puntuales. Primero se dio funciones los domingos y días festivos, luego fueron martes y jueves. La obra generalmente no duraba más de cinco funciones. Del Miércoles de Ceniza a la Pascua no se daban representaciones, exceptuando las de títeres y marionetas.

### 9.- Horarios

Después de que existieron edificios teatrales eran más regulares los horarios. Las obras que se realizaban el día de Corpus, la Octava y san Hipólito eran por la mañana, después de la misa. A fines del siglo XVI, las representaciones se hacían los domingos y fiestas por la tarde. A mediados del siglo XVII eran domingos, martes y jueves en la tarde. No se realizaban funciones del Miércoles de Ceniza a la Pascua. En invierno las representaciones eran a las 2:00 y en verano a las 3.00, aunque no siempre fueron regulares.

### 10.-Datos Generales

En las dos naciones existió la censura, las prohibiciones, el premio "joya" entre otros.

El primer punto comparativo es el origen; tienen en común que su inicio fue religioso y que al paso del tiempo, las necesidades de otro tipo de espectáculo iban creciendo, dando como resultado un teatro profano.

En el segundo punto, el teatro español no inició en un edificio teatral, sino en la calle; le siguieron los carros para luego continuar con los corrales; cabe destacar que éstos fueron adecuándose a las necesidades que se presentaban, pero fueron hechos con otro fin: era un lugar destinado para los animales al cual se le dio otra utilidad, presentar obras teatrales. En cambio, en Nueva España comenzaron (las representaciones) en lugares al aire libre, pero después se ideó un lugar específico para las mismas.

El autor de comedias español era muy semejante al novohispano, pues en ambas naciones tenía un mismo objetivo: convertir el texto escrito en texto visual; sus características eran similares: escribían, en ocasiones actuaban, eran empresarios, cuidaban

los elementos teatrales en una función; sin embargo, existió algo que los hizo diferentes la condición del autor de comedias español ante el colonial, pues el primero era considerado superior al segundo; esto dio como consecuencia que autores nacionales como Alarcón destacaran en su obra al hombre más como ser humano que por su condición ante la sociedad. Los temas utilizados por los autores de las dos patrias (España y Nueva España) eran similares: venganza, capa y espada, intrigas (recordando que muchas de las obras presentadas en América eran españolas) sólo que las obras nacionales, además de destacar vicios y virtudes, destacaba varios aspectos sociales como el maltrato a indígenas, negros, judíos, etc.

En el siguiente punto, las compañías y los actores no tuvieron el mismo origen, pues los primeros (peninsulares) comenzaron siendo agrupaciones pequeñas hasta formar compañías propiamente dichas, cosa que no ocurrió con los segundos (nacionales), pues muchos llegaron de España, otros comenzaron en los colegios; además las mujeres no podían ser actrices (en un principio). En los dos países los actores debían seguir ciertas reglas como por ejemplo ensayar, las cuales eran similares; no obstante sus condiciones eran muy diferentes pues los actores extranjeros presentaron una situación superior, ya que a ellos se les dieron garantías como pensiones, ayuda económica ante un fallecimiento, etc., cosa que no sucedió con los nacionales, éstos eran mal vistos y muchos no tenían grandes recursos.

En lo que respecta a los elementos escenográficos puedo decir, desde mi punto de vista, que el teatro novohispano, a pesar de ser considerado inferior y de tener demasiada influencia española, fue más vistoso y quizá hasta más completo porque poseía casi en su totalidad elementos del teatro español, pero además, muchos elementos prehispánicos y otros que resultaron de la fusión de las dos culturas, es decir, elementos propiamente nacidos en Nueva España. Estoy hablando no solamente de textos y técnicas escenográficas, sino también de las piezas teatrales menores como la loa o los entremeses, la música y en general todos los puntos mencionados en el cuadro anterior.

El público de los dos países gustaba de ver temas similares y casi eran similares entre sí, y digo casi porque sus condiciones sociales no eran las mismas: una gran parte del

pueblo mexicano era oprimido tanto por el gobierno como por la Iglesia, y de algún modo debían desfogar sus tensiones, fue así que buscaban diversiones, entre ellas el teatro

Otros rasgos que tuvieron en común fueron la censura, las prohibiciones, los premios y la venta de golosinas dentro del teatro; cada uno de los dos países con sus características propias pero con un mismo objetivo satisfacer las necesidades existentes de ese momento.

También está expuesta información de diferentes autores, señalando quién basóse en quién para realizar sus estudios; algunos datos coincidían, otros no, y creo que esto se debe a la lejanía de la época y a la escasa información que existe en nuestros días, sin embargo, esta recopilación de testimonios logran darnos una idea de lo que fue el teatro

Puedo afirmar, según mi investigación que el teatro profano *no fue copia fiel* del teatro español, sino que fue un tipo de representación más completo porque el teatro novohispano contó con más elementos para su desarrollo; no sólo fue el que llegó de la península, sino que además se sumaron muchos elementos prehispánicos ya mencionados:

Elementos	+	Elementos	=	Teatro
españoles		prehispánicos		Novohispano

y a pesar de tanto menosprecio hacia la creatividad nacional, el teatro novohispano sobrevivió, se desarrolló y fundó las bases de nuestro teatro actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española siglo XVII al XX*. III tomos, Aguilar, Madrid, 1968.
- 2.- Anderson, Imbert Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de República*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (Breviarios, 89) 519 p.
- 3.- Arrom, José Juan. *Teatro hispanoamericano en la época colonial*, Anuario Bibliográfico cubano, La Habana , 1974.
- 4 - Bennassar, Bartolomé. *La España del siglo de oro*, Grijalbo, Barcelona, 1983, 352 p.
- 5.- Bergman, Hannah (ed; int. y notas) *Ramillete de entremeses y bailes. Nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII, Castalia, Madrid, 1970, 470 p.*
- 6.- Bravo; Dolores (estudio introductorio y notas). *Sor Juana Inés de la Cruz. Antología*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México; 1992, (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 7), 148 p.
- 7.- Brenes, Carmen Olga. *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Castalia, Valencia, 1960 (la lupa y el escalpón, 3) 278 p.
- 8.- Cruz, sor Juana Inés de la. *Los empeños de una casa*. Edición, estudio bibliográfico y notas de Celsa Carmen García Valdéz, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, 286 p.
- 9.- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antoni Bosch Editor, Clarasó, Madrid, 1978, 297 p.
- 10.- Domínguez; Luis Adolfo. *Glosario de términos de lengua y literatura*. Trillas, Taller de Lectura y redacción 17, 63 p.
- 11.- Estrada, Julio. *La música de México Historia. Período virreinal (1530 a 1810)*, vol I, UNAM, México, 1986, 182 p.
- 12.- Frenk, Margit (introducción, notas y apéndices) *Fernán González de Eslava. Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca novohispana, 1) 530 p.
- 13.- García-Pelayo, Ramón. *Diccionario visual Larousse*. Ediciones Larousse, México, 1987, 722 p.

- 14.- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, 1958, 189 p.
- 15.- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. 2 tomos, ed. pról. y notas: José Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1976 (Escrituras Mexicanos, 74 y 75).
- 16.- González, Peña Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Porrúa, México, 1966, 349 p.
- 17.- Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*. Pról. de Miguel León-Portilla, UNAM, México, 1974 (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17) 674 p.
- 18.- Irving Leonard A. *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976 (col. popular, 129), 331 p.
- 19.- Jiménez, Rueda. *Historia de la literatura mexicana*. Ediciones Botas, México, 1956, 387 p.
- 20.- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana. México, siglo XVI*, México, Porrúa, 1967 (Sepan Cuantos, 38), 333 p.
- 21.- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana, periodo colonial 1492-1780*. Porrúa, México, 1965, 387 p.
- 22.- Lope de Vega. *Fuente Ovejuna, Peribáñez y el comendador de Ocaña, El mejor alcalde, El rey, El caballero de Olmedo*. Porrúa, México, 1976, 229 p.
- 23.- Macgowan, Kenneth y William Melnitz.W. *Las edades de oro del teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (colección popular, 54), 347 p.
- 24.- Magaña-Esquivel, Antonio. *Teatro contrapunto*. Fondo de Cultura Económica, México, 1970 (presencia en México, 72), 111p.
- 25.- María y Campos, Armando de. *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*. Compañía de Ediciones Populares (B. Costa-Amic), México, 1944, 229 p.
- 26.- \_\_\_\_\_ . *Representaciones teatrales en la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*. B. Costa-Amic Editor, México (La máscara, I).
- 27.- Mañón, Manuel. *Historia del teatro Principal de México*. Pról. de Juan Sánchez Azcona, Editorial CVLTVRA, México, 1932, 464 p.



- 28.- *Memoria de III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBA, México, 1992, 219 p
- 29.- Molina, Tirso de. *El vergonzoso en palacio, el condenado por desconfiado, El burlador de Sevilla*. Pról. de Juana de Ontañón, Porrúa, México, 1987 (Sepan Cuantos, 32) 265 p.
- 30.- Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones del siglo XVI*. Tomo I Ed. Jus, México, 1956, Publicaciones del Instituto de Historia (Primera Serie, 35) 318 p
- 31.- Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España, Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, Tomo II, Ed Jus, México, 1960, Publicaciones del Instituto de Historia (Primera Serie, 62) 403 p.
- 32.- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1910*. Pról. Salvador Novo, Tomo II, Porrúa, 1961, 727 p. más XII.
- 33.- *Premios Rodolfo Usigli 1992. Nacida para la gloria Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*, Armando de María y Campos y *El teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901*, María Eugenia Aragón, INBA y Centro Nacional y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, 1995, 278 p.
- 34.- Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*. Grupo Editorial Gaceta, México, 1994 (Escenología, 26) 324 p.
- 35.- Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII*. CITRU, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, México, 1993, 145 p.
- 36.- Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1960, 155 p.
- 37.- Rojas Garcidueñas, José (antología y pról.). *Autos y coloquios del siglo XVI*. UNAM, México, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4), XXII más 172 p.
- 38.- \_\_\_\_\_ . *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, SEP, México, 1973 (Sepsetentas, 101), 191 p.
- 39.- Romero Quiroz, Javier. *El convento Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe y del Señor San José. El teatro de los hospitalarios*. México, (s. e.), 1976 (Divulgación histórica), 100 p.

- 40.- Saz, Agustín del. *Teatro social hispanoamericano, farsa y grotresco, criollos*. Ed. Labor, Barcelona, 1967, 176 p.
- 41.- Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España; fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Imprenta Universitaria, México, 1958, 289 p.
- 42.- Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982, 219 p.
- 43.- *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Dirigido por José María Díez Borque. Ediciones del Serbal, España, 1986, 185 p.
- 44.- Venegas Ramírez, Carmen. *Régimen hospitalario para indios en la Nueva España*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Depto. de Investigaciones Históricas, México, 1973, 223 p.
- 45.- *Vida teatral en el siglo de oro. Antología*. Taurus, Madrid, 1965 (Temas de España, 34), 134 p.
- 46.- Viveros, Germán (notas y apéndice). *Teatro dieciochesco de Nueva España*. UNAM, México, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111), CIII más 258 p.
- 47.- Viveros, Maldonado Germán (estudio introductorio y notas) *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993 (Teatro Mexicano, historia y dramaturgia IX), 231 p.
- 48.- Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México, México, 1994, 680 p.

## GLOSARIO

## A

ADEHALAS.- propina sobre un precio o sueldo.

ALAMAR.- cairel.

ALARIFE.- arquitecto. Maestro de obras de albañilería. Mayordomo

ALMAGRE.- óxido rojo de hierro que suele emplearse en pintura.

ALMONEDA.- venta pública de objetos a bajo precio.

ANTEPECHO.- petril que se pone en ciertos lugares para evitar caídas. Tablero que se pone en lo alto de las ventanas.

ARENGA.- discurso enardecedor.

ARROBA.- peso de 25 libras, equivalente a 11 kg. y 502 grs; tiene tres docenas. Varía de peso según las provincias.

ASENTISTA.- el que contrata la provisión o suministro de víveres u otros efectos a un ejército, armada, plaza, etc.

## B

BALAUSTRE.- columnita de las barandillas.

BAQUERO.- túnica corta sin mangas; sayo que se usó antiguamente para los niños.

BARATIJA.- cosa menuda de poco valor.

BARBA.- cómico que hace el papel de viejo anciano.

BASTIDOR.- armazón de palos o listones de madera. Barras delgadas de metal en la cual se fijan lienzos para pintar o bordar, dándole frente al público; se colocan a los lados del escenario formando parte del decorado.

BATATA.- planta vivaz de tallo rastrero y ramoso.

BATÓN.- bata larga.

BESAMANOS.- ceremonia a modo de saludar.

BIGUELAS.- vihuela. Instrumento de cuerda parecido a la guitarra.

BIZARRÍA.- valor, osadía, generosidad.

**BOFETÓN.-** bofetada dada con fuerza. Tramoya de teatro que se funda en un quicio como de puerta y que gira como ésta para hacer aparecer o desaparecer ante los espectadores personas u objetos.

**BRANDOS.-** blando.

**BROCA TEL.-** tejido de cáñamo y seda que se emplea en muebles y colgaduras.

**BROQUEL.-** escudo pequeño.

## C

**CABILDO.-** cuerpo o comunidad de eclesiásticos capitulares de una iglesia Ayuntamiento, corporación compuesta del alcalde y sus concejales.

**CABRIOLAS.-** brincos o saltos ligeros.

**CALZA.-** prenda que cubría el muslo y la piel.

**CAPELLÁN.-** sacerdote, especialmente el que ejerce su ministerio en una capilla. Asistente al coro en los oficios divinos y horas canónicas. Prelado que tenía la jurisdicción espiritual y eclesiástica en palacio y en las casas.

**CAPELLAR.-** adorno o vestidura de la cabeza; especie de manto morisco que se usó en España.

**CARAMILLOS.-** flautilla de caña.

**CAUSTICIDAD.-** malignidad en lo que se dice y escribe; mordacidad.

**CELOSÍA.-** enrejado de listoncillos de madera o de hierro que se pone a las ventanas de edificios y otros huecos análogos para que las personas que estén en el interior vean sin ser vistas.

**CENEFA.-** borde; tabla que cubre la parte inferior de la pared.

**CLAVECÍMBALOS.-** clavecímbanos.- especie de piano.

**COFRADÍA.-** congregación, hermandad que forman algunos devotos para ejercitarse en obras de piedad. Gremio, compañía o unión de gentes para un fin determinado.

**COMPARSA.-** acompañamiento, grupo de gente con máscara.

**CORTIJO.-** posesión de tierra; alterar a una concurrencia; animar a la gente para que concurra a una función o fiesta.

**COTA.-** cuota, acotación.

COTENSE.- tela burda de cáñamo.

CUREÑA.- armazón colocado sobre ruedas o correderas en la cual se monta el cañón de artillería. Cureña rasa.- sin defensa o abrigo.

CURIA.- bebida que se prepara con batata.

## CH

CHAMELOTE.- tejido de seda; tejido fuerte e impermeable de pelo de camello o cabra mezclado con lana.

CHIRIMÍA.- instrumento parecido a la flauta.

## D

DAMASCO.- tela fuerte de seda o lana y con dibujos formados con el tejido.

DECURIAS.- cada una de las diez porciones en que se divide la antigua curia romana.

DULZAINAS.- instrumento parecido a la chirimía.

## E

EDIL.- concejal del Ayuntamiento.

EMPRESADOR.- empresar.- pensar, poner en prensa, imprimir.

ÉPICA.- epopeyas.

ESCARAMUZAS.- simulacro de batalla entre “turcos y cristianos”, generalmente improvisaban un castillo que era defendido por los “turcos”, los cuales obviamente siempre eran vencidos.

ESCOLETA.- orquesta o banda de música formada por aficionados. Reunión social en la que se aprendía a hablar.

ESCOTILLÓN.- puerta o trampa corrediza en el suelo.

ESCUDELLA.- vasija ancha de la forma de una media esfera para servir sopa o caldo.

ESPADAÑA.- hierba acuática.

## F

FALDELLÍN.- falda corta que se sobrepone a la que llega a los pies.

## G

GIBOS.- gibar.- fastidiar, molestar.

GINETA.- lanza corta con el hierro dorado y una borla por guarnición; a la gineta: manera de montar propia de la caballería.

GORGORÁN.- tela de seda con cordoncillos sin otra labor por lo común, se tejía con realces.

GRANA.- encarnado.

GRILLOS.- lugar en que hay un gran desorden y confusión y nadie se entiende. Ocuparse en cosas inútiles.

GUARDAINFANTE.- prenda con que podían ocultar su estado las mujeres embarazadas. Especie de tontillo redondo muy hueco hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y sobre él la basquiña (el tontillo era un faldellín con aros de ballena que usaron las mujeres para ahuecar las faldas).

GUARNECIDO.- entablado con que se revisten por dentro o fuera de las paredes de un edificio.

GUARNICIÓN.- adorno-en los vestidos, colgaduras.

GUSARAPA.- cualquiera de los diferentes animalejos de la forma de gusanos que se crían en los líquidos; despectivo.

## H

HALADO.- tirar de un cabo.

HATO.- ropa y pequeño ajuar para el uso preciso de una persona; sitio que fuera de las poblaciones eligen los pastores para comer y dormir durante su estadía allí con el ganado

HOGAZA.- pan grande que pesa más de dos libras, es de salvado o harina mal cernida

## I

ICONOGRAFÍA.- estudio de las obras de arte, sus orígenes y significado.

INTROITO.- preámbulo de un escrito o de una ovación.

## J

JALOCOTE.- especie de pino mexicano de cuya madera se construyen muebles ordinarios.

JARA.- arbusto siempre verde de las flores blancas y grandes.

JUBÓN.- especie de chaleco ajustado al cuerpo.

JUEGO DE CAÑA.- simulacro de combate en el que los caballeros se lanzaban mutuamente varas o cañas muy frágiles, de unos dos metros y medio de longitud, que se rompían en la armadura sin causar daño alguno.

JUEGO DE SORTIJA.- ejercicio de destreza; consiste en ensartar con una lanza o vara al galope, una o varias argollitas poco mayores que una sortija, colagada a unos 20 cms. arriba de la cabeza del jinete.

## L

LAÚD.- instrumento de cuerdas pulsadas con una caja en forma de pera

LÍRICA.- poesía que expresa con emoción sentimientos colectivos, a veces se acompaña de música.

## M

MAMPOSTERÍA.- obra hecha de piedras pequeñas unidas con argamasa (mezcla de cal, arena y agua que se emplea en albañilería).

MANTILLA.- prenda de seda, lana u otro tejido con guarnición de tul o encaje o sin ella, que usaban las mujeres para cubrirse la cabeza.

MARAVEDÍES.- moneda española efectiva unas veces y otras imaginaria que ha tenido diferentes valores y calificativos.

MEZQUITA.- edificio religioso musulmán.

MORTAJA.- sábana o lienzo en que se envuelve el cadáver antes de enterrarlo.

## O

OBOE.- instrumento de viento semejante a la dulzaina.

OCELOTE.- mamífero carnívoro americano de piel leonada que vive en los bosques, mide 65 cm. de largo aproximadamente.

## P

PASAMANERÍA.- adornos, cordones, adornar vestidos.

PECULIO.- bienes que el padre dejaba a su hijo para su uso.

PELLIZCO.- porción pequeña de una cosa que se toma o se quita.

PENDÓN.- insignia militar que consistía en una bandera más larga que ancha. Bandera o estandarte de una iglesia o cofradía usada en procesiones.

PEROS.- variedad del manzano, su fruto.

PESCANTE.- tramoya para hacer bajar o subir en el escenario personas o figuras.

PINCIÓN.- pago para obtener permiso de representación.

PORFIADO.- sujeto terco en su parecer.

POSTIGO.- puerta falsa, puerta pequeña en otra mayor.

PRESTIDIGITADOR.- persona que hace juegos con las manos.

## Q

QUICIAL.- madero que asegura y afirma las puertas y ventanas por medio de pernos y bisagras para que revolviéndose se abran y cierren.

QUICIO.- parte de las puertas y ventanas en que entra el espigón del quicial, y en que se mueve y revuelve.

## R

REBOTADERA.- peine de hierro con que se levanta el pelo del paño que se ha de tundir

RETAL.- pedazo sobrante de tela, piel; especialmente la que sirve para hacer la cola que usan los pintores.

RIPIO.- cascajo, residuo o fragmentos de ladrillo, piedras u otros materiales de albañilería desechados o quebrados; se utiliza para rellenar huecos de paredes y pisos. Palabra o frase inútil o superflua que se emplea viciosamente con el objeto de completar el verso o darle consonancia o asonancia.



ROPILLAS.- vestidura corta con mangas de las cuales pendían regularmente otras mangas sueltas o perdidas y se vestía ajustado al medio cuerpo sobre el jubón.

## S

SARAO.- reunión o fiesta nocturna con baúles y música.

SATÉN.- tejido satinado, sedoso, que brilla como seda.

SAYA.- especie de manto, casaca militar, falda que usaban mujeres.

SAYO.- casaca hueca, larga y sin botones. Vestido exterior que cubría todo el cuerpo; se usó mucho para los niños. Vestido estrecho, entero, abotonado que usaban comúnmente los graciosos en los entremeses.

SOLERA.- piedra plana que sirve de asiento, reserva.

SOTO.- arboleda en las orillas de un río, terreno lleno de matas.

## T

TAFETÁN.- tela delgada de seda muy tupida, galas de mujer.

TALEGA.- bolsa ancha y corta de lienzo u otra tela que sirve para llevar o guardar cosas, la usaban las mujeres para preservar el peinado.

TEJAMANIL.- tabla delgada que se usaba como tejo para fabricar techos.

TEPONAZTLE.- instrumento de percusión de madera, fabricada de un tronco de este árbol.

TERTULIA.- reunión de personas para hablar, discutir un tema o jugar.

TIMBALES.- támbores con caja de cobre semiesférica.

TUNDIR.- cortar e igualar con tijeras o cuchilla en pelo de paños y pieles.

TUNICELAS.- túnica, vestidura sin mangas que servía de camisa. Vestidura episcopal a modo de dalmática con mangas cortas.

## Y

YESCA.- materia muy combustible en la que prende fácilmente una chispa.

## Z

ZALAMERÍA.- halago muy empalagoso.

ZAMARRO.- piel de cordero, hombre tosco, rústico y pesado; astuto pillo.

ZARANDAJAS.- cosas menudas, sin valor o de importancia secundaria.