

01069

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*La loa, forma teatral festiva
en la Nueva España del siglo XVIII*

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Letras Mexicanas
Presenta

MARÍA EUGENIA GARCÍA GÓMEZ

Asesor: Dr. GERMÁN VIVEROS MALDONADO
Revisor: Dr. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ



Ciudad Universitaria, Abril de 2005

m343342



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Marcial y Sofía

Agradecimientos

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las personas que de uno u otro modo contribuyeron para encaminar hacia su término este proyecto de investigación.

Gracias al Dr. Germán Viveros Maldonado por su incondicional respaldo a lo largo de todos estos años, sin cuyo aliento y apoyo quizá nunca hubiera iniciado los estudios de maestría.

Al Dr. Aurelio González Pérez, cuya generosidad, comprensión y perseverancia lograron que el periplo, a veces árido, de la investigación de tesis se convirtiera en un viaje ameno.

Al Dr. Juan Coronado López, al Dr. Luis Jáuregui Frías y a la Dra. Leonor Fernández Guillermo por el tiempo que dedicaron como sinodales a la minuciosa revisión de este trabajo y por sus oportunos comentarios y sugerencias.

Gracias también a mi hermana, con quien inicié este camino, en la esperanza de que no sea el último que recorramos juntas...

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	11
1 <i>La cultura novohispana del siglo XVIII</i>	21
1.1 España en el siglo XVIII	25
1.2 Nueva España en el siglo XVIII	31
1.3 La cultura novohispana del setecientos	44
1.3.1 Ilustración y Escolástica	44
1.3.2 Antecedentes histórico-culturales del Barroco	58
1.3.3 El Barroco	66
2 <i>El teatro en las fiestas públicas novohispanas</i>	95
2.1 Fiestas públicas	95
2.1.1 Celebraciones civiles	98
2.1.2 Celebraciones religiosas	103
2.2 El teatro en la Nueva España	115
2.2.1 Teatro misionero	117
2.2.2 Teatro de Colegio	122
2.2.3 Teatro profano	134
<i>Qué se representaba</i>	136
<i>Porqué se representaba</i>	143

<i>Cuándo se representaba</i>	150
<i>Dónde se representaba</i>	151
<i>Cómo se representaba</i>	155
<i>Particularidades del siglo XVIII</i>	164
3 La loa como elemento circunstancial del teatro	169
3.1 Tres loas novohispanas	192
3.1.1 Los autores	196
<i>Sor Juana Inés de la Cruz</i>	197
<i>Fray Juan de la Anunciación</i>	203
<i>Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento</i>	206
3.1.2 Intención de las loas	208
<i>La ocasión de las representaciones</i>	211
<i>Los temas de las loas</i>	228
3.1.3 Espacios de representación	240
3.1.4 Características de las loas	246
<i>Estructura</i>	249
<i>Personajes</i>	256
<i>Estilo</i>	264
3.1.5 Conclusiones	270
Consideraciones finales	275
Bibliografía	293

Introducción

El estudio de la cultura, la literatura y la historia novohispanas se ha visto limitado, casi desde siempre, en razón de dos hechos fundamentales: por un lado, el que una parte de la literatura de la época haya sido escrita en latín y griego clásico, ha traído como consecuencia la falta de interés en ella por parte de académicos y autoridades a causa del desconocimiento de las lenguas antiguas y de la cultura clásica, que tuvo una gran influencia en dicho período histórico. Por otro lado, aun cuando gran parte del acervo cultural novohispano se encuentra escrito en castellano, ha existido una serie de prejuicios respecto a la cultura novohispana —por considerarla colonial-conquistadora y ajena a la cultura mexicana— que ha hecho menospreciar este período de nuestra cultura y que aleja a los estudiosos de este campo de investigación.

No obstante, la cultura mexicana es resultado de la fusión entre la cultura española y la indígena autóctona, que produjo una cultura criollo-mestiza que se desarrolló a través del período virreinal y que dio, como resultado final, la cultura mexicana. Es durante el período virreinal que se gesta y desarrolla el sentimiento criollo-mestizo que llevará, con el tiempo, a la conciencia de lo mexicano; y es por ello que el patrimonio documental novohispano no debe ser dejado en el olvido y el abandono, sino rescatado, estudiado e integrado al acervo de nuestra cultura.

La literatura novohispana representa una parte importante de nuestro patrimonio cultural que permanece, en muchos casos, desconocida y poco estudiada; así, los trabajos de investigación filológica en esta área representan un campo enorme de trabajo en un terreno prácticamente virgen y sumamente

fructífero que no debe ser relegado, puesto que nuestra historia y literatura, así como su divulgación y el fomento de la propia cultura deben ser materia de interés académico incuestionable. En este contexto, el estudio de la literatura novohispana adquiere valor fundamental, porque conocerla cabalmente nos permitirá integrar mejor nuestra identidad cultural. Esta integración no puede darse de manera absoluta mientras no se tengan al alcance todos los elementos que conforman nuestra cultura, y uno de ellos es precisamente el que corresponde a la virreinal.

Los estudios desplegados en torno a la cultura virreinal tienen como su principal objetivo los siglos XVI y XVII, el siglo XVIII novohispano es particularmente ignorado y autores como Francisco Javier Alegre, Cayetano de Cabrera y Quintero, Francisco de Sales Pineda, José de San Benito, Juan de la Anunciación, Lorenzo del Santísimo Sacramento, José Manuel Martínez de Navarrete, Anastasio María de Ochoa, entre otros muchos, son poco conocidos —a veces, se desconoce por completo su existencia—, lo cual representa una profunda laguna en la comprensión de nuestras raíces. Así, áreas del conocimiento, como la ciencia, la filosofía y la literatura, desarrolladas durante el periodo virreinal por eruditos y pensadores mexicanos, o radicados en la Nueva España, se nos escapan de las manos por el poco interés que despiertan en los estudiosos a causa del desconocimiento de la existencia de las mismas. El estudio profundo de la cultura novohispana es fundamental para posibilitar, hoy día, el acceso a obras que de otro modo quedarán relegadas y posiblemente perdidas, no sólo para todos aquellos interesados en este período de nuestra cultura, sino también para el público en general.

La característica primordial del siglo XVIII es su espíritu crítico y su inclinación científica, su signo: la Ilustración. Desde las postrimerías del siglo XVII se gestó en

Europa una serie de ideas filosóficas novedosas que cambiaría irremisiblemente el rumbo de la cultura occidental. Durante el dieciocho, los europeos, animados ya por los avances filosóficos de Bacon y Descartes y los descubrimientos científicos de Galileo y Newton, confiaban en que la razón humana, liberada de la superstición y la ignorancia, podría lograr el mejoramiento e incluso la perfección de la sociedad, que las luces de la inteligencia posibilitarían descifrar las leyes de la naturaleza, lo que permitiría alcanzar el progreso y el bienestar.

La gran figura de este siglo en la Nueva España fue la Compañía de Jesús, que gracias a su influencia religiosa, política y económica y a su poderío cultural se elevó por encima de las demás congregaciones religiosas establecidas en Nueva España e impulsó el auge de la actividad crítica. La razón crítica y la ciencia abrieron paso a la crítica del sentimiento, que se tradujo en una búsqueda del equilibrio en contraposición a los llamados excesos del barroco: el neoclasicismo hizo su aparición en Nueva España, luego de haber llegado desde Francia a España. La literatura, considerada como un ejercicio racional, sería entonces más perfecta y más bella en cuanto mejor se aplicaran las reglas de cada género. Los árcades neoclásicos intentaron restaurar el gusto a través de los modelos de la poesía grecolatina.

No obstante, no sería sino a partir de la segunda mitad del dieciocho que se percibiera en la Nueva España un interés por renovar las corrientes artísticas y de pensamiento que durante más de dos siglos habían dominado el mundo intelectual del Virreinato; puesto que para la primera mitad del siglo no había arraigado en la Nueva España el pensamiento moderno, ni en el ámbito artístico ni en el filosófico ni, mucho menos, en el religioso, y predominaba aún el escolasticismo. Así pues, el período que abarca los años entre 1700 y 1750 en la Nueva España se caracteriza no por la Ilustración, sino por la escolástica renacentista de origen medieval —aunque

un tanto estancada y en decadencia—, que fue la filosofía imperante en el Nuevo Mundo desde sus inicios y hasta su final. Así, independientemente de lo que aconteciera en Europa, y aun en España, durante el siglo XVIII, en cuanto al desarrollo de las nuevas ideologías, Nueva España continuaba inserta en los moldes barrocos que todavía respondían a las necesidades intelectuales, espirituales y artísticas de los novohispanos, aunque fueran moldes ya superados por sus contemporáneos europeos.

Una de las principales manifestaciones de la cultura barroca fue la fiesta pública, tanto civil como religiosa. Las fiestas fueron uno de los vehículos de expresión de la ideología contrarreformista, pues su carácter público y participativo era ideal para acercar a la gente a las directrices emanadas del Concilio de Trento. Por otro lado, aunado a sus objetivos religiosos, las festividades también cumplían con objetivos de índole política y social como medios fundamentales para preservar el orden establecido dentro de una sociedad fuertemente estratificada como la española y la novohispana. Así, las fiestas públicas fueron utilizadas por la autoridad virreinal para integrar y controlar a la población, especialmente la indígena, en la vida urbana. Las fiestas públicas en la Nueva España se llevaban a cabo con harta frecuencia, con suntuosidad y boato, y en ellas se ponían en escena tanto piezas originadas en España, como textos novohispanos; tanto en el Coliseo y en Casas de Comedias, como en plazas públicas, casas particulares y colegios; ya fuera durante los días establecidos por el calendario oficial del virreinato, o de las celebraciones religiosas. La literatura formaba parte de las fiestas al aire libre y las autoridades eclesiásticas y virreinales estimulaban con premios la producción teatral, haciendo que, con frecuencia, el teatro y la fiesta se confundan y parezcan una misma manifestación cultural. Las relaciones entre *festejo* y *teatro* continuaron vigentes durante el siglo XVII y se

extendieron todavía hasta la primera mitad del XVIII. La fiesta barroca se desarrollaba como una vasta representación teatral que habitualmente contenía dentro de sí misma la representación teatral propiamente dicha.

El teatro de evangelización, creado con la intención de propagar la fe de los conquistadores en el Nuevo Mundo, pronto dio lugar a otras manifestaciones escénicas cada vez más alejadas de la intención de adoctrinar y más cercanas a los fines estéticos o de divertimento. El teatro misionero desapareció casi en su totalidad cuando desapareció la necesidad que llevó a su creación, a medida que la masa indígena se fue convirtiendo al cristianismo. Así, hacia las últimas décadas del siglo XVI, el teatro tomó curso hacia la actividad literaria y profesional. El teatro de Colegio, cultivado primordialmente por jesuitas, carmelitas y franciscanos, con finalidad moralizante, doctrinal y formativa, se caracterizaba por los dramas teológicos que expresaban, mediante la alegoría, la conciencia o los móviles de la conducta humana. Estaba asentado en una vertiente humanística que aprovechaba los mitos grecorromanos cristianizados y los temas teológicos, pero siempre apegado a los lineamientos religiosos. Este teatro se escenificaba con ocasión de las festividades académicas y religiosas, en los mismos establecimientos educativos, y estaba destinado específicamente a los estudiantes y al público culto formado por las propias comunidades religiosas. Utilizaba elementos espectaculares aportados por complicadas tramoyas, por el lujoso vestuario, por la música, la danza y los coros. Fue un teatro acercado al teatro profesional profano en cuanto a la forma de realizarlo, y contrario a él en cuanto a sus temas y objetivos.

A las procesiones religiosas pronto se añadieron las primeras expresiones teatrales novohispanas, tanto en lengua indígena, como en lengua española. Sin embargo, el teatro profano no fue una derivación del teatro religioso, sino una

combinación entre las formas escénicas preexistentes y las peculiaridades del teatro español, que eventualmente se condensaron en una manifestación propia con elementos indígenas, mestizos y criollos. El teatro profano gradualmente fue tomando distancia de las procesiones municipales y separándose del teatro religioso, circunscribiéndose así al texto escrito y al desempeño artístico conforme a los modelos europeos, con un interés profesional y en lugares *ex profeso* para su representación, como las Casas de Comedia o el Coliseo. A pesar de que, con el tiempo, el teatro dejó de lado el carácter evangelizador que lo caracterizó durante los primeros años del Virreinato, no por ello perdió contacto con las celebraciones religiosas, pues la espiritualidad y la religiosidad barrocas impregnaban cada uno de los aspectos de la vida de los novohispanos y así también su teatro, que a pesar de no tener ya una intención catequística y de no representarse dentro de los edificios conventuales y colegiales, mantenía estrecha relación con los objetivos eclesiásticos y, en muchos casos, los propios dramaturgos eran gente de la Iglesia.

Una parte fundamental de la representación teatral inserta dentro de la fiesta pública es la loa —prólogo, introito o *praefatio iocularis*—. La palabra loa significa alabanza, lo cual motivó su aplicación al teatro con el fin de indicar las introducciones o preludios de las obras dramáticas, en un principio para ganar el favor del público hacia la obra que se habría de representar. La loa, manifestación dramática muy antigua en el teatro castellano, herencia española conocida ya con ese nombre entre los dramaturgos peninsulares, hace su aparición en los escenarios novohispanos desde las primeras manifestaciones del teatro de colegio y del profano, de los que muy pronto pasó a formar parte. Ya fuera usada como elemento introductorio de una comedia para explicar el argumento de la misma, ya se usara en los arcos para dar la bienvenida a algún virrey o a un arzobispo, durante la dedicación de un templo, en honor y a la memoria de algún personaje, o

simplemente como elogio a la persona a quien iba dirigida, la loa como poesía dependiente, descriptiva, laudatoria, encargada de dar más relieve a las manifestaciones de carácter religioso o civil, otorgaba a la representación teatral, y a la fiesta de la que formaba parte, su definitiva propiedad de circunstancias.

Por lo demás, la loa fue uno de los géneros más cultivado por los dramaturgos novohispanos, pues poco se produjo en la Nueva España el drama o la comedia, y con mayor asiduidad se ejercitaba el teatro breve: las loas, los bailes, los entremeses, los fines de fiesta, los autos, los sainetes; ya que, en general, las comedias y los dramas que se representaban en los teatros novohispanos eran de autores españoles peninsulares. El interés en el teatro breve, evidenciado en la producción literaria novohispana, no es necesariamente una característica exclusiva del teatro virreinal. En España también se manifestó un creciente interés en las formas teatrales breves desde finales del siglo XVI; pero, si bien puede afirmarse que este interés no fue exclusivo, sí puede considerarse que fue significativo y que buena parte de la producción literaria novohispana de que tenemos noticia está circunscrita a estos géneros.

A pesar de que la Compañía de Jesús logró un ascendiente primordial en la cultura novohispana, prácticamente desde su llegada a la Nueva España, y particularmente durante el siglo XVIII, los jesuitas no fueron los únicos religiosos novohispanos que ofrecieron las creaciones de su talento literario a nuestra cultura. Miembros de otras órdenes religiosas también ejercitaron sus capacidades en este terreno; la orden del Carmelo, por ejemplo, también dio frutos a la literatura novohispana. Los autores carmelitas han sido estudiados en mucho menor medida que los jesuitas, dejando prácticamente relegadas en el olvido sus obras, algunas de las cuales sólo se conservan en manuscritos. Aunque la actividad literaria de los frailes carmelitas no sólo se supeditó a la literatura de circunstancias, es cierto que

con frecuencia escribían con el objeto de enaltecer a la Orden, o bien para alabar virtudes o méritos de algún correligionario, en especial si formaba parte de sus autoridades, con ocasión de aniversarios o ascensos a un priorato y, por supuesto, para conmemorar beatificaciones y canonizaciones. Sin embargo, no por ello esta parte de su producción deja de ser importante, y su conocimiento necesario, para justipreciar el lugar que en la literatura nacional corresponde a estos autores.

Así pues, los objetivos del presente estudio comprenden desde el determinar si el siglo XVIII, particularmente su primera mitad, debe inscribirse bajo el rubro de la Ilustración, o, por el contrario, todavía pertenece al modelo cultural Barroco, para llegar finalmente a precisar hasta qué punto la *loa*, como elemento integrante de las representaciones teatrales novohispanas, subraya el carácter circunstancial del teatro como parte de la fiesta pública barroca aún perdurable entre los años que van del 1700 al 1750. Para ello se define si el teatro representado durante la primera mitad del siglo XVIII es de corte neoclásico o si sus características todavía pertenecen al teatro barroco y se analiza el hecho teatral barroco como una manifestación cultural que rebasa los límites de lo literario como parte esencial de la fiesta pública. Aledañamente a estos objetivos, se pretende también señalar la importancia de la *loa* como género dramático particularmente cultivado en la Nueva España y subrayar la participación de autores carmelitas en un período literario y cultural considerado eminentemente Jesuita, presentando para ello el estudio de dos *loas* de sendos autores novohispanos carmelitas del siglo XVIII que permanecen prácticamente desconocidos.

Para alcanzar estos objetivos, se abordó la investigación documental y textual, mediante el análisis crítico de los tratados pertinentes, que permitieran habilitar el establecimiento del marco teórico, histórico y cultural, con información suficiente y actualizada, para dar respuesta a las interrogantes planteadas.

Asimismo, se recurrió a la búsqueda y estudio directo de ediciones autorizadas de textos representativos de la época, tanto desde la perspectiva literaria como desde la histórica o social, con la intención de llegar hasta los mínimos detalles que permitieran una comprensión más profunda del momento cultural, histórico y social que se vivía en la Nueva España al momento de las representaciones de dos loas de autores novohispanos del siglo XVIII, fray Juan de la Anunciación y fray Lorenzo del Santísimo Sacramento. Con la finalidad de determinar hasta qué punto las loas de circunstancias dieciochescas conservaron las características propias de este tipo de piezas elaboradas durante el siglo XVII, el examen de dichas loas se contrastó y cotejó con el análisis de la "Loa para empezar la comedia *Los empeños de una casa*", de sor Juana Inés de la Cruz, considerando la loa de sor Juana como referente obligado de obra de factura barroca. Estas tres loas fueron seleccionadas por sus puntos de convergencia desde el momento en que las tres fueron escritas para formar parte de sendos festejos cortesanos y sirvieron como prólogo a comedias de teatro profano.

1 La cultura novohispana del siglo XVIII

A pesar de los fuertes y estrechos vínculos entre España y la Nueva España, hay marcadas diferencias en su desarrollo intelectual, político, social y económico. Estas diferencias cualitativas se gestaron desde el siglo XVI, cuando Europa, opulenta con el oro americano y adornada con el apogeo cultural renacentista, se distanciaba inevitablemente del recién constituido Virreinato —prolongación un tanto distante de España, incomunicado con las otras naciones europeas y sin sus recursos intelectuales—, perfilando dos mundos casi irreductibles.¹ Al establecerse en la Nueva España, los españoles trajeron consigo su cultura —religión, organización social, sistema jurídico, artes, ciencias, agricultura, crianza de animales domésticos, industrias, comercio, vestimenta, diversiones y costumbres en general— y trataron de transmitir esta cultura a los indígenas, en mayor o en menor medida, pero indudablemente ésta no podía mantenerse idéntica a su origen. En principio, el simple trasplante obligaba ya a modificaciones que la adaptaran a nuevos lugares y condiciones de vida; en seguida, las culturas indígenas ejercieron influencias muy diversas sobre la cultura trasplantada y muchas tradiciones locales sobrevivieron al embate conquistador en la vida cotidiana y doméstica.

Cuando una cultura es trasladada a otra, se da una fusión de elementos, la cultura no es trasplantada en su totalidad, existe una selección, consciente o no, de los elementos que van a ser vertidos. Particularmente en el caso de la América

¹ Cfr., NAVARRO BARAJAS, Bernabé, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 49.

hispanica, los españoles aprovecharon la ocasión de trasplantar sistemáticamente aquellos elementos de su propia cultura que consideraron pertinentes institucionalmente hablando. Esto no quiere decir que los elementos que no se consideraron deseables no pasarían en lo absoluto, muy probablemente lo hacían, pero su filtración en la 'nueva cultura' sería desalentada por parte de las autoridades y, por lo tanto, tendrían muchas menos posibilidades de arraigar en los nuevos territorios. Existen también elementos culturales que no serían de utilidad práctica en el Nuevo Mundo, en función de las diferencias climáticas y geográficas, y que fueron en su momento sustituidos por los elementos autóctonos que satisfacían las mismas necesidades, aunque por medios distintos.²

Así pues, en la Nueva España se dio una fusión de elementos que resulta claramente perceptible en, por ejemplo, la alimentación y el arte culinario, y que tuvo un desarrollo propio, paralelo, pero independiente, al desarrollo de la cultura en España. "Al otro lado del Océano, transcurridos dos siglos desde el impulso descubridor y colonizador, aquellos Reinos habían visto crecer una sociedad propia, un tejido de relaciones humanas muy peculiares, unos modos de vida que bien que profundamente conformados por las categorías y valores hispánicos, no dejaban de diferenciarse como 'americanos'..."³ puesto que, indudablemente, a los elementos culturales traídos por los españoles y a los autóctonos aportados por los indígenas americanos, se sumaron los elementos y las ideas de criollos y mestizos, tanto que "desde los comienzos de la conquista y la colonización, los criollos emprenden una defensa y alabanza del Continente donde han nacido, una

² Vide FOSTER, George M., *Cultura y Conquista*, México, Universidad Veracruzana, 1985. Capítulo II, "El concepto de 'Cultura de Conquista'", pp. 33-50.

³ MURILLO, Fernando, "Las Indias y el cambio económico en la España del siglo XVIII: Administración y comercio" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, p. 32.

rehabilitación del marco natural y de los hombres.”⁴ La forma en que el indígena y el español peninsular, y el criollo y el mestizo, se vieron expuestos a la cultura del ‘otro’ se estructuró de acuerdo con el marco social dividido en componentes urbanos y rurales en los que cada uno de los grupos de la nueva sociedad recibía la influencia cultural tanto de los grupos restantes, como del propio. El español peninsular, por ejemplo, no sólo estaba expuesto a la influencia de la cultura indígena, sino a la cultura de otros españoles, oriundos de regiones españolas distintas a la propia, con elementos culturales distintos a los suyos y lo mismo sucedía con los demás grupos étnicos que formaban parte de este complicado juego de influencias culturales, en el que lo autóctono, en pugna por incorporarse a lo español, dio como resultado la aparición de formas mestizas de cultura.

Una vez consumada la conquista, “los territorios americanos quedaron incorporados a Castilla dentro del sistema conocido como *Monarquía Universal Española*. El vasto conglomerado indiano quedó integrado en una rigurosa unidad, todo él regido por las mismas leyes, comprendidas en la *Recopilación* de 1680, y un exclusivo Consejo de Indias, a través del cual el monarca lo gobernaba.”⁵ La Monarquía Universal estaba constituida por el conjunto de los reinos peninsulares, llamados las *Españas*, y los reinos de las *Indias*. Así pues, los territorios americanos fueron incorporados a la Corona Española y no a los reinos peninsulares, lo que supone un hecho de suma importancia, puesto que la incorporación a la Corona no implicaba una fusión completa, sino que permitía la conservación de muchas de sus peculiaridades y de una personalidad jurídica independiente.

⁴ MINGUET, Charles, “Del Dorado a la leyenda negra; de la leyenda negra al caos primitivo: la América hispánica en el siglo de las Luces”, en *La América española...*, p. 415.

⁵ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *Historia y Literatura en Hispano-América (1492-1820)*, Madrid, Castalia, 1978, p. 101.

No obstante, esta personalidad jurídica del Virreinato no le garantizaba la igualdad con los reinos de España en muy diversos ámbitos. En realidad, la Nueva España atravesó tres siglos de relativo aislamiento con respecto a Europa; no existió contacto pleno entre los virreinos americanos y los países europeos si no fue a través de España, de modo que una idea que en los países europeos podía causar revuelo y tener una importancia y difusión capital, en España podía considerarse con reservas conservadoras y, en el caso de que llegara a la Nueva España, su relevancia era considerablemente reducida y siempre limitada por el criterio español peninsular. Esto sucedía así, no tanto porque desde España se pretendiera ‘ocultar’ a los novohispanos las nuevas ideas filosóficas o mantenerlos ‘a salvo’ de ellas, sino más bien porque la propia idiosincrasia española en principio las rechazaba y al llegar estas ideas a América los novohispanos, por lo general, tampoco las acogían con entusiasmo.

Así, si bien se puede afirmar que la “realidad histórica de los tres siglos de dominio político peninsular durante los cuales las Indias formaron parte activa de un imperio que abarcaba varios centros en cuatro continentes, difícilmente puede ser resumida en una relación reductora y estática como la de colonia-metrópoli o centro-periferia...”⁶ y que el Virreinato constituía, pues, una verdadera provincia ultramarina, tampoco es posible negar que, con excepción de la influencia que recibía de la Metrópoli, estaba prácticamente cerrado a cualquier otra influencia continental y muy pocas ideas llegaban de Francia o Inglaterra, mucho menos de otras partes de Europa, y éstas eran en general reprimidas por la estricta censura de la Inquisición. De modo que “la expansión de la cultura por todo el territorio de la Nueva España se va realizando lenta, pero seguramente, a través de los siglos de

⁶ KOHUT, Karl y Sonia V. ROSE, (eds.), “Introducción” en *La formación de la cultura virreinal*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 7-8.

dominación siguiendo el propósito de la política española de esa época, basado, fundamentalmente, en un afán de unidad religiosa.”⁷ Y así, ya se tratara de autoridades civiles —funcionarios o soldados—, o de autoridades religiosas —sacerdotes o frailes— todos se consagraron a la integración de la unidad política que se llamó Virreinato de la Nueva España.

1.1 España en el siglo XVIII

Para el siglo XVIII, ya consolidado el Virreinato, la situación al interior de España distaba mucho de ser ideal, los albores del siglo trajeron grandes cambios al trono español, suscitados por el final de la dinastía de los Habsburgo y la llegada al trono de la Casa de Borbón, que dio a la política exterior española un nuevo curso. España no era ya sino la sombra de su anterior grandeza: bajo el gobierno de los sucesores de Felipe II la decadencia continua se vio agravada por la incompetencia administrativa, el favoritismo cortesano y las políticas comerciales exclusivistas.

Carlos II, último gobernante de la casa de Austria, mejor conocido como ‘El Hechizado’ a causa de un padecimiento epiléptico, delegó sus obligaciones, sin previsión ni prudencia, en favoritos cortesanos que ejercían el gobierno de España en función de intereses personales alejados de las necesidades del Imperio. El hecho de que Carlos II no lograra tener descendencia, a pesar de haberse casado dos veces, propició la formación de dos facciones antagónicas que intrigaban sobre la sucesión al trono, una a favor de Francia y otra a favor de Austria, mas habría de ser Francia la que actuara ventajosamente al ver la oportunidad de colocar en el trono a un miembro de su propia casa, merced al parentesco que, en efecto, lo convertía en el primer candidato a la sucesión: el duque de Anjou, nieto de Luis

⁷ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la cultura en México. El Virreinato*, México, Cvltrva, 1951, p. 25.

XIV, quien subió al trono español en 1701 como Felipe V, primer rey español de la casa de Borbón.

Felipe V centralizó el gobierno y la administración de los territorios ultramarinos basando su organización conforme al modelo francés; sin embargo, sería hasta entrada la segunda mitad del siglo XVIII cuando Carlos III concretara sus políticas renovadoras y lograra, con limitados recursos, restaurar España casi hasta su antiguo esplendor. Carlos III, sin duda el más grande gobernante español del siglo, instauró una exitosa política en relación con el Nuevo Mundo. Entre las grandes reformas implementadas para la Nueva España se encuentra el establecimiento del sistema de intendencias en 1786, así como la abolición del monopolio comercial del gobierno a cambio de un sistema de restringido comercio libre. Centralizó la recaudación de impuestos, combatió el peculado y otras prácticas dudosas entre los funcionarios aduanales y más notables aún fueron sus medidas para la expansión y defensa de sus territorios.

España, que bajo el gobierno de Carlos III había llegado a ser nuevamente una gran potencia, habría de hundirse pronto, cuando a su muerte le sucedió en el trono su débil hijo Carlos IV (1788-1808), lo que trajo como consecuencia el fin de las reformas, mientras los territorios americanos, influidos por las ideas de la Ilustración, se preparaban para exigir su independencia.

Durante el siglo XVII, dos grandes potencias europeas lograron su consolidación: Inglaterra y Francia, que al tiempo que robustecían sus respectivos Estados y afrontaban diversos problemas interiores, desplegaban hacia el exterior toda su capacidad y potencial. España, por su parte, durante el mismo siglo se vio inmersa en una prolongada crisis económica y política que le impidió conocer el esplendor y el desarrollo del siglo anterior, consumida como estaba en graves confrontaciones internas y en la competencia con las dos naciones mencionadas. El

siglo XVII fue para España una centuria difícil, en su transcurso atravesó fases muy cruciales y etapas críticas, tanto en lo económico como en lo social y en lo político. Particularmente desde la perspectiva del análisis político, en líneas generales fue un Estado que se mostró inoperante e ineficaz para hacer frente a los graves problemas que se le presentaron, incapaz de frenar la pérdida de una buena parte del Imperio y de mantenerse a la cabeza de las potencias europeas. Aunque entraron en juego muchos factores (demográficos, económicos, sociales) que explican en parte la postración de la España barroca, resulta claro que la crisis política destaca por encima de las demás causas posibles, motivada no sólo por la inhibición de quienes ocuparon el trono, sino además, en mucho mayor medida, por la confluencia de una serie de factores, tanto nacionales como internacionales, que provocaron, en definitiva, el deterioro de la organización estatal y la pérdida del esplendor que se había logrado alcanzar en la anterior centuria.

El descuido del gobierno durante los últimos años de reinado de los Austrias permitió que Francia e Inglaterra ganaran terreno en la colonización de territorios americanos y arrebataran a España gran parte del comercio ultramarino:

Cálculos responsables consideran que a finales del siglo XVII los principales beneficiarios del comercio de Indias, en Sevilla, son extranjeros. Más del 90 por 100 del capital y utilidades del comercio indiano pertenecen a franceses, genoveses, holandeses, ingleses y alemanes. Más grave que tal situación legal, era la ilegal, centrada en el contrabando, que se calcula abastecía la demanda de los mercados indianos en dos terceras partes.⁸

El interés de las potencias europeas en eliminar la competencia española las llevaba a enfrentarse continuamente al monopolio que España ejercía en América, esto tanto por razones comerciales, como por motivaciones religiosas y políticas. La Corona española hizo frente a esta situación tratando de aislar a sus súbditos americanos de las influencias extranjeras y de limitar todavía más las posibilidades

⁸ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 168.

comerciales de sus competidores en América. El resultado más evidente de ello “fue, sin duda, y en parte como consecuencia de las medidas tomadas para reprimir el contrabando, reduciendo los núcleos de comercio e intercambio de tráfico, el aislamiento, la baja relación, la incomunicación”⁹ de los territorios americanos con la Europa no hispánica.

Durante la primera mitad del siglo XVII, el progresivo abandono por parte de la Corona española de las islas pobladas por caribes, como solución a los problemas del comercio ilegal, favoreció el arraigo de colonos franceses en ellas. El Consejo de Indias “seguía las orientaciones de un arbitrista para quien el mejor remedio para erradicar el contrabando de luteranos y calvinistas —quienes, además, hacían proselitismo hacia sus creencias— era el abandono de las islas y la despoblación de ciertas zonas de Cuba, Española y Puerto Rico.”¹⁰ En 1625 la isla de San Cristóbal se convirtió en la primera base de expansión colonial franco-inglesa de las Antillas menores. Esta presencia aceleró los intercambios comerciales, pero también el riesgo de las influencias ideológicas no deseadas y, por consiguiente, las ‘soluciones’ por parte de las autoridades españolas. Hacia finales del siglo XVII, la despoblación permitió que los franceses se establecieran en la mitad de la isla de Santo Domingo, primer bastión español en América.

Los conflictos con Francia terminaron con la llegada de la familia Borbón al trono español. Sin embargo, a todo lo largo del siglo XVIII, España, además de enfrentarse a los problemas internos, tuvo que hacer frente a Inglaterra, que en aquel momento constituía un poderoso enemigo naval. Ocho veces España e Inglaterra estuvieron en guerra durante la centuria como resultado de disputas de comercio, lo cual dificultaba considerablemente la comunicación entre la Metrópoli

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ SOLANO, Francisco de, “Ciudad y geoestrategia española en América durante el siglo XVII” en *La América española...*, p. 39.

y sus territorios americanos y la protección de los mismos, no sólo durante los episodios de guerra, sino también en los intervalos de paz. El comercio marítimo español se fundaba en el monopolio nacional del tráfico de mercaderías y de los medios de comunicación, por lo que España impedía que sus dominios comerciaran directamente con el extranjero o entre sí. Para garantizar esta política sólo Sevilla, y después Cádiz, estaban autorizados como puertos de embarque y recibo y, en Nueva España, Veracruz y Acapulco. Este régimen determinaba que todos los embarques partieran y llegaran a los mismos muelles y, por consiguiente, siguieran rutas similares, lo cual convertía a las flotas españolas en blanco constante del poderío naval inglés y del hostigamiento por parte de la piratería, y dejaba libres las amplias costas novohispanas al contrabando practicado a gran escala por franceses, ingleses y holandeses. La política monopólica española, no sólo la comercial, sino también la imperial, que determinaba el tránsito de mercancías e ideas limitado a los puertos de Sevilla para su mejor control, favoreció considerablemente el aislamiento de la Nueva España con respecto a Europa y a las ideas que de ella emanaban. La regularidad en el movimiento de las flotas era fundamental para que un sistema así organizado funcionara correctamente; sin embargo, las flotas concebidas para zarpar anualmente ya para finales del siglo XVI eran bianuales y durante el siglo siguiente se llegó a una franca irregularidad que habría de prolongarse hasta 1737: "Las dos primeras décadas del siglo XVIII conocieron también en esto las consecuencias de la Guerra de Sucesión y por eso no es de extrañar que sean las que, de 1600 a 1750, registraron el menor movimiento naval."¹¹

A partir del desastre de la Gran Armada, la capacidad defensiva española había quedado considerablemente mermada y, a pesar de que la marina mercante

¹¹ MURILLO, Fernando, *op. cit.*, p. 25.

y la de guerra recuperaron algo de su antiguo esplendor bajo el gobierno borbónico en España, esto no era suficiente para hacer frente al problema, a causa de las enormes distancias que la separaban de sus territorios ultramarinos y las largas fronteras que debían ser protegidas; por otro lado, “la fabulosa extensión de países, costas y océanos resultaba un inconveniente colosal para los escasos medios financieros a disposición de la monarquía.”¹² Esta situación fortaleció la política expansionista en el norte de la Nueva España —que se inició en este período con la fundación de Pensacola en 1698, la ocupación permanente de Texas en 1716 y concluyó con las expediciones misioneras, jesuitas y franciscanas, a Baja y Alta California y la fortificación de San Francisco en 1776— lo que a su vez dio nuevo auge al trabajo misionero, en este caso en particular el de los jesuitas, proporcionando así mayor prestigio y poder a la Compañía de Jesús. Las numerosas empresas de población de territorios que emprendió España en este periodo tenían objetivos claramente económicos, pero fundamentalmente políticos, que llevaron a la fundación de un elevado número de poblaciones, tanto para españoles como para indios, en zonas semipobladas o fronterizas, pensadas para reforzar las defensas militares en puertos y puntos vitales. Todavía durante el siglo XVII, el interés del virreinato en sus provincias internas había sido de índole privada —misioneros o pobladores particulares—, pero la sublevación en Nuevo México en 1680 logró que los problemas fronterizos pasaran a ocupar un lugar preponderante en la preocupación virreinal. A partir de este punto, los territorios septentrionales de Nueva España empezaron a absorber cada vez más recursos del erario y a tener mayor importancia militar con miras a consolidar sus precarias posiciones de avanzada.¹³

¹² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *loc. cit.*

¹³ Vide SOLANO, Francisco de, *op. cit.* y NAVARRO GARCÍA, Luis, “La expansión hacia el norte de México durante la segunda mitad del siglo XVIII: geopolítica y política indígena” en *La América española...*, pp. 219-228.

1.2 Nueva España en el siglo XVIII

Las circunstancias que afrontaba España, tanto en Europa como en América, afectaban considerablemente la vida política y económica de la Nueva España, pues determinaban las directrices a seguir en materia de gobierno. Las necesidades económicas de la Corona para financiar las constantes guerras y los despilfarros por parte de la corte, tendían a ejercer presión sobre los territorios de ultramar, de donde, en última instancia, España obtenía sus riquezas. Las disputas palaciegas y la debilidad del gobierno se reflejaban en los conflictos entre criollos y españoles y entre las propias autoridades de la Nueva España. La elección de autoridades virreinales se hacía desde la Metrópoli, en donde por décadas “los males que afectaban [al Imperio] fueran profundos: la despoblación, sobre todo, y la desertión del campesinado, el absentismo de la nobleza terrateniente, el lujo de la corte, los gravámenes sobre la exigua riqueza...”¹⁴ Todo ello, como señal inequívoca de una deficiente administración imperial, se sumaba a “la pobreza del erario, la insuficiencia para satisfacer las necesidades del Estado, la agobiante asfixia de los impuestos excesivos, múltiples y mal repartidos, sobre el pueblo.”¹⁵ Una situación tan precaria a la cabeza del gobierno imperial no podía menos que menoscabar de forma profunda la forma en que el Virreinato era administrado.

Esta situación estaba presente, tanto en las esferas de gobierno como en la conciencia popular, tanto en España como en los territorios americanos, y perduró aún después del cambio dinástico con inercia propia y agravada por los conflictos provocados por la sucesión. Los cambios económicos en España no estuvieron a la altura de los cambios políticos y administrativos, no sólo por la resistencia natural de las estructuras económicas y sociales a los virajes súbitos, sino porque los

¹⁴ MURILLO, Fernando, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ *Idem*, p. 22.

componentes ideológicos del siglo XVII mantuvieron vigencia y continuidad hasta bien entrado el XVIII. Las orientaciones político-administrativas de la nueva Casa reinante llevarían a España, con el tiempo, en dirección de las nuevas ideas del despotismo ilustrado y de la concentración del poder en la persona del monarca absoluto; pero la situación de la Nueva España distaba mucho de ser igual, el poder del virrey no era de ningún modo tan autónomo ni extendido como el del rey.

Desde los inicios del siglo XVI, cuando España encabezara la Contrarreforma como último paladín posible de la Reforma de la Iglesia católica frente a la Reforma protestante, la Santa Sede otorgó a los monarcas españoles el patronazgo que los hacía árbitros en materia política eclesiástica, con derecho de intervenir directamente en la organización de la Iglesia del Imperio para mantener la unidad de la fe en el reino español y en sus territorios ultramarinos. El virrey, por su parte, no tenía en la Nueva España el poder sobre la Iglesia que tenía el rey en España; el poder social y económico que ganó la jerarquía eclesiástica en el Virreinato con frecuencia ponía al virrey en situaciones políticamente incómodas frente al arzobispo de la Nueva España, al inquisidor apostólico e, incluso, frente a los provinciales de las órdenes monásticas. La autoridad del virrey estaba acotada por la autoridad en leyes de la Audiencia, por la limitación en el tiempo del ejercicio de sus funciones y por el poder eclesiástico, al cual tenía que enfrentarse constantemente. Si en España la autoridad del rey era indiscutida, no sucedía lo mismo en Hispanoamérica, en donde la dualidad de poder que se disputaban el Estado y la Iglesia, traía aparejados problemas que debían dirimirse en el Consejo de Indias con el sacrificio constante del virrey, quien debía abandonar el territorio americano para ser juzgado en la corte y, aun cuando se le absolviera, quedaba imposibilitado para volver al gobierno del que había sido separado.

Todos estos conflictos matizaban la vida cotidiana novohispana, que estaba marcada por un fuerte centralismo. El habitante de la capital poca conciencia tenía de los vastos territorios pertenecientes a la Nueva España y centraba su atención e interés en la vida urbana que contaba con una pequeña sociedad culta, española y criolla, que florecía en torno a colegios e iglesias; pero la sociedad virreinal estaba conformada por distintos grupos étnicos en conflicto: españoles, criollos, mestizos, indios, negros y mulatos. Para el siglo XVIII, las uniones entre los distintos grupos ya habían dado como fruto una nueva variedad de ramas, entre cada una de cuyas clases existían diferencias económicas y sociales muy marcadas y, en términos generales, insalvables, lo que proporciona una noción de la complejidad de la sociedad novohispana en la Ciudad de México del setecientos.

Separada la sociedad mexicana en estamentos, y los inferiores divididos a su vez en castas, la distribución de la riqueza era también desigual, y si bien las clases privilegiadas podían hacer alarde de riqueza y prosperidad, los miembros de las clases menos favorecidas “ambulaban por las calles casi desnudos y morían de hambre, sobre todo cuando las sequías acababan con el maíz”¹⁶ y estaban expuestos a las enfermedades. Ejemplo de ello fue la epidemia de *matlazáhuatl* (especie de fiebre amarilla o tabardillo) en 1736, por cuyo motivo se declaró a la Virgen de Guadalupe patrona de la ciudad, y que segó la vida de cincuenta mil personas, sólo en la capital.¹⁷ Eventos de este tipo se originaban en los problemas que asolaban a cualquier ciudad de la época: acumulación de basura y desperdicios, falta de desagüe, de alumbrado, de pavimentación, de seguridad y orden públicos, multitudes de desempleados en las calles, etcétera; problemas que, en su mayor parte, encontraron solución en la Ciudad de México sólo hasta los

¹⁶ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 303.

¹⁷ Vide PÉREZ VERDÍA, Luis, *Historia de México*, Guadalajara, Font, 1942, p. 289.

gobiernos del Marqués de Croix y del Conde de Revillagigedo, en la segunda mitad de la centuria.

Los únicos grupos privilegiados dentro de este esquema eran los españoles y los criollos, y aun entre ellos la diferencia de oportunidades era profunda. Los españoles detentaban el poder político, militar y religioso, y los más altos puestos en el Gobierno, el Ejército y la Iglesia eran concedidos casi en exclusiva a hombres peninsulares. Los criollos, no obstante, constituían la mayor parte de los hacendados, ganaderos, dueños de minas, profesionistas y comerciantes, dominando sin duda el panorama económico.

La rivalidad entre españoles peninsulares y criollos se gestó desde la época de la Conquista, cuando los conquistadores veían repetidamente postergadas sus aspiraciones a favor de gente venida desde España, sin más méritos que el ser allegados de los validos del rey, y a quienes favoreció particularmente la creación de las encomiendas. Esta situación se complicó aún más posteriormente, cuando a los españoles nacidos en América se les impidió heredar las encomiendas de sus padres y todavía se presentaba el caso de gente recién llegada de España que recibía tierras a su cargo, ahondando aún más las diferencias entre ambos grupos. Los propios españoles peninsulares desarrollaron, “desde los inicios de la colonia, un sentimiento anticriollo muy fuerte; las primeras generaciones de criollos fueron el blanco de una [...] serie de juicios negativos emitidos contra los orígenes, las costumbres, los usos sociales, los comportamientos de los criollos, y también contra las deficiencias de la sociedad que formaban: falta de educación, ocio, gusto por la fastuosidad y la prodigalidad, mancha del mestizaje, etc.”¹⁸

Los mestizos eran reconocidos como ciudadanos y no estaban sujetos al tributo, pero estaban excluidos de las posiciones superiores, ya fuera civiles,

¹⁸ MINGUET, Charles, *op. cit.*, p. 414.

religiosas o militares, y sólo podían mejorar su posición mediante el matrimonio con españoles, pudiendo convertirse en pequeños propietarios, artesanos y asumir incluso cargos menores en la Iglesia y el Gobierno. “La sociedad aristocrática, ya consolidada en el siglo XVII, acentuó de un modo considerable la separación y el prejuicio étnico, lo cual tuvo oportunidad de producir, de un modo constante durante todo el siglo XVIII, inquietudes sociales, motines y rebeliones; oleadas de fuertes antagonismos sociales,”¹⁹ en los que los mestizos, que en términos generales se consideraban a sí mismos con mayores derechos que los criollos, por descender en parte de los antiguos poseedores de la tierra, hacían causa común con ellos porque era el único grupo con el que tenían la facultad de hacerlo, ya que no se les reconocían derechos de ninguna especie.

La situación de los indios era, por supuesto, más precaria que la de criollos y mestizos. Los tributos a los que estaban obligados eran cada vez más onerosos. La legislación, que en teoría tenía por objeto protegerlos de los abusos de los otros grupos, en la práctica los sometía a una tutela constante que los mantenía sujetos al campo mediante la encomienda, y después la hacienda, y en las minas los reducía a un estado de servidumbre total. En los pueblos más alejados del centro del Virreinato padecían con mayor fuerza los abusos por parte de las autoridades virreinales y de los dueños de las nuevas propiedades que crecían a expensas de sus propias tierras. Todo ello tuvo como consecuencia los frecuentes levantamientos de indios, que a lo largo del siglo XVII y XVIII tuvieron lugar en distintos rincones de la Nueva España. Sin embargo, poco podían estos esfuerzos contra la bien asentada estructura política novohispana que sofocó sin mayores consecuencias para su estabilidad todos y cada uno de estos levantamientos.

¹⁹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 170.

El grupo social que con más ahínco dedicó su tiempo y sus esfuerzos a la defensa de los indígenas fue el clero. Prácticamente todos los servicios sociales estuvieron bajo el dominio de la Iglesia, que a través de sus órdenes religiosas creó, administró y dirigió escuelas, hospitales y asilos. Mediando el siglo XVIII la ciudad ya contaba con ochenta y cuatro templos en el centro y con una multitud de conventos y capillas extramuros. Había once templos de clérigos seculares, cuatro conventos de Dominicos, diez de Franciscanos, siete de Agustinos, tres de Mercedarios, dos de Carmelitas Descalzos, cuatro de Jesuitas, dos de Juaninos, uno de Betlemitas, tres de Hipolitanos, diecinueve conventos de monjas, dos colegios de minas, nueve colegios para niños y la Universidad. Las órdenes caritativas de San Juan de Dios, San Hipólito y de los Betlemitas se hacían cargo de los siete hospitales que ya existían en la ciudad, obedeciendo las leyes que establecían que debía haber hospitales en todas las ciudades españolas o indígenas.²⁰ La educación, la ciencia, las letras, los servicios de salud, prácticamente casi todos los aspectos de la vida cultural novohispana se encontraban sometidos por completo a la Iglesia, quien se encargaba también de administrar la beneficencia privada; como consecuencia, las contribuciones sociales, culturales y de caridad de la Iglesia eran tan importantes como sus actividades religiosas.

Con el paso del siglo XVI al XVII, y con la conquista espiritual de los indios firmemente asegurada, la iglesia novohispana se volvió mucho más sedentaria, los intereses evangelizadores de los primeros años quedaron relegados a segundo término y comenzó la lucha por el dominio de la sociedad criolla. "Por esa preeminencia luchan franciscanos contra dominicos y dominicos contra jesuitas en las universidades coloniales; frailes contra clero secular en los obispados, y en

²⁰ Vide RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880, t. I, pp. XXIII-XV.

general la iglesia contra el poder civil, a través de las más nimias querellas de etiqueta o jurisdicción.”²¹ No obstante, las diferencias entre la autoridad civil y la eclesiástica de la Nueva España quedaban circunscritas a lo formal y en lo fundamental permanecían unidas, tanto como lo estaban en España, para defender sus mutuos intereses que abarcaban un amplio panorama, desde lo espiritual hasta lo económico, pero que tendía siempre hacia un mismo objetivo: el sostenimiento de la monarquía católica española. Así, como el clero no podía atacar el real patronato concedido por los Papas al soberano español, los debates se enconaban y se multiplicaban por simples cuestiones de jerarquía o jurisdicción, por auténticos formulismos que podían originar conflictos que llegaran hasta el rey de España, quien a través de sus reales cédulas actuaba como mediador y árbitro; pero debates éstos que nunca pondrían en verdadero peligro la estrecha relación entre el Estado y la Iglesia: la Corona española estaba comprometida en la defensa de los intereses religiosos, y por tanto los eclesiásticos, desde el movimiento de la Contrarreforma, y la Iglesia, en correspondencia, estaba comprometida a defender los intereses del Estado, logrando un equilibrio en el que ninguno de los dos poderes se viera sofocado, como ocurriría en la Inglaterra anglicana, en la que, con el rey como cabeza de la Iglesia, los intereses eclesiásticos quedaban considerablemente mermados.

Por otro lado, esta repartición de poder entre el Estado y la Iglesia permitió a esta última ser destinataria de considerables ingresos, mismos que, en parte, eran reinvertidos en favor de la sociedad, como beneficencia privada y en actividades religiosas y culturales. Estas actividades culturales eran en gran medida promoción del catolicismo y pronto lograron que en todos los elementos de la nueva sociedad —indígenas, españoles, criollos y mestizos— arraigara profundamente la fe

²¹ PICÓN-SALAS, Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 109.

católica: el culto y sus edificios eran fastuosos y las vocaciones religiosas tan numerosas como en la misma España. "En menos de una centuria, la Nueva España deja de ser un país de misiones y se convierte en una de las cristiandades más florecientes de todo el mundo."²² Las distintas diócesis, por medio de sus seminarios, preparaban al clero secular, que en esta época estaba ya más instruido y mejor capacitado que en los siglos anteriores para acometer las sensibles obligaciones que tendría que asumir. A medida que se fueron estableciendo regularmente los obispados, la doctrina y la administración de los sacramentos fue pasando de los frailes regulares a los curas que dependían del obispo.

Si bien el clero secular iba ganando terreno poco a poco, la importancia de las órdenes regulares en América —particularmente la de la Compañía de Jesús, que era de hecho la fuerza social más poderosa de la Nueva España— era todavía enorme y no cedieron fácilmente ante los seculares. La Santa Sede les había concedido privilegios cuya vigencia teórica y práctica defendían con tesón, el sólido prestigio que tenían en el país dificultaba enormemente el cumplimiento estricto de las disposiciones canónicas sobre la jerarquía eclesiástica, por lo que hubo prolongadas fricciones y enfrentamientos entre obispos y frailes. Los monjes, que dependían de sus provinciales, y éstos de los generales residentes en Europa, mantenían cierta independencia frente a los ordinarios y alegaban los privilegios concedidos por el Papa y por el propio monarca para no someterse a la autoridad secular. Los obispos alegaban que los religiosos administraban los sacramentos sin autoridad obispal, que edificaban casas y monasterios suntuosos, que se extendían ocupando vastos territorios sin los elementos materiales y humanos para

²² GALLEGOS ROCAFULL, José María, *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 92.

administrarlos y que maltrataban a los indios. Los religiosos acusaban a los obispos de conferir las órdenes a hombres incapaces de decir misa.

Por otro lado, a los conflictos surgidos entre el clero secular y regular, hay que sumar la rivalidad entre los frailes peninsulares y los criollos y mestizos que pronto se manifestó en las órdenes monásticas por los nombramientos más elevados. Para resolver este conflicto los franciscanos establecieron desde 1618 una regla que, tanto en la admisión de nuevos miembros, como en la elección de autoridades, garantizaba la alternancia entre españoles y criollos. Esta medida pronto se extendió a las demás órdenes y dentro del clero regular, que nombraba a sus superiores por votación, los criollos tenían mejores oportunidades de aspirar a dichos cargos que en el clero secular, en donde los nombramientos llegaban desde la Metrópoli. Mestizos y aún indios ocupaban los curatos y vicarías apartadas, españoles y criollos las de las ciudades de mayor importancia y más productivas, pero los nombramientos más importantes recaían casi siempre en los peninsulares: alguna vez un criollo y rara vez un mestizo, ocupaban una dignidad episcopal.

A pesar de que durante el siglo XVII la fuerza social, económica y política del clero regular era extraordinaria y se oponía con éxito al clero secular, las órdenes fueron perdiendo terreno poco a poco y sometándose a la autoridad de los obispos "en el periodo [de] 1625 [a] 1750, fecundo en realizaciones misionales, comienzan a superar los seculares a los regulares, que inician un declive en la jerarquía que nunca superarán."²³ Para junio de 1757, Fernando VI prohibió terminantemente que los miembros de las órdenes religiosas se encargaran de las parroquias y declaró que para las vacantes que quedaran se presentaran sólo seculares.

²³ CASTANEDA DELGADO, Paulino, "La jerarquía eclesiástica en la América de las Luces" en *La América española...*, p. 99.

Ninguna de las órdenes religiosas llegadas de España a América tuvo el prestigio y el éxito que tuvo la Compañía de Jesús; por lo mismo, ninguna tuvo enemigos tan acérrimos como los de Loyola. Sin embargo, los enemigos de los jesuitas no se encontraban en América, sino en Europa. Desde su fundación, la Compañía se dedicó a lo largo y ancho de toda Europa, no sólo a los aspectos más espirituales y eclesiásticos, sino al desarrollo de la cultura y la ciencia. Aunque la enseñanza no formara parte en un principio de sus objetivos, a partir de 1548, cuando Ignacio de Loyola hubo de aceptar la regencia de un colegio en Mesina, se convirtió en una de las dedicaciones principales de la orden. Desde la palestra fue que la congregación de Loyola habría de convertirse en el bastión católico de la Contrarreforma y, como tal, acumularía fuerza económica y poderío social e intelectual. "Con las rentas de la gran propiedad inmobiliaria dirigen colegios y misiones que tienen dentro de la vida económica de la Colonia una importancia tan preeminente como la orden de los templarios en la Edad Media Europea."²⁴ Y, no obstante, las razones de su expulsión de los territorios hispánicos no se debió tanto a las riquezas obtenidas, como a las ideas suaristas en torno a los orígenes y condiciones del ejercicio del poder: la autoridad proviene de Dios, es cierto, pero supone el consentimiento del pueblo sobre el cual se ejerce; de ello resulta que el soberano no dispone en teoría de un poder absoluto sobre los súbditos, ya que debe tener en cuenta el bien común y respetar el contrato tácito suscrito con sus súbditos, quienes tienen el derecho de reconvención e incluso, como último recurso, el de insurrección. Se entiende que ideas como éstas —blandidas además por una congregación tan poderosa y con tanta influencia sobre el pueblo en función de estar encargados de su educación— poco podían agradar a los déspotas ilustrados del siglo XVIII y tendían más bien a ser fuente constante de inquietud.

²⁴ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 179.

La Compañía de Jesús llegó a la Nueva España cincuenta años después de la Conquista, cuando enormes zonas estaban aún sin colonizar. Los franciscanos, dominicos y agustinos habían hecho ya una importante labor misionera extendiendo su influencia por el sur del país, la zona central y hacia el norte hasta lo que hoy son las ciudades de Tepic y Tampico. Sin embargo, prácticamente todo el norte del país estaba dominado todavía por nativos fieros y hostiles al nuevo orden de cosas. A estas regiones se consagró la Compañía en su función misionera de forma tan dedicada y eficiente que, de hecho, cuando los jesuitas abandonaron el Virreinato, estos territorios volvieron a sumirse en buena medida en la ferocidad y el salvajismo, en muchos casos como protesta por la expulsión de los misioneros. Pero mucho más importante que la función misionera de los de Loyola en América fue, como en Europa, su función educativa.

Los jesuitas transformaron la enseñanza del país, vinculándose desde un principio a la Real y Pontificia Universidad de México que había inaugurado sus cursos el 25 de enero de 1553, bajo el patronazgo de San Pablo, por recordarse ese día su conversión, y durante el mandato de Luis de Velasco a petición expresa del virrey anterior, Antonio de Mendoza. Originalmente la Universidad estaba gobernada por estatutos provisionales, modificación de los de Salamanca, expedidos por el virrey y la Audiencia. También se utilizaron en su momento los de la Universidad de Lima, enmendados y revisados para el caso hasta que, mediado el seiscientos, el visitador Juan de Palafox y Mendoza compiló nuevos estatutos que, una vez aprobados por el rey, sustituyeron a todos los anteriores. Las primeras cátedras que se impartieron fueron las de Teología, Sagradas Escrituras, Derecho Canónico, Derecho Civil, Instituto y Leyes, Artes, Retórica y Gramática; algunos años después se añadieron las de Medicina y Lenguas otomí y mexicana. El profesorado se dividía en miembros temporales, que obtenían el

cargo por oposición y lo desempeñaban durante cuatro años, y miembros perpetuos, que sólo podían ser separados de sus cargos por muerte o renuncia voluntaria. La enseñanza impartida en la Universidad era esencialmente escolástica, reducida al estudio de libros y a discusiones surgidas de dicho estudio. En las cátedras se explicaban primordialmente problemas teológicos, canónicos, jurídicos y retóricos y se otorgaban los grados de bachiller; licenciado para las Facultades de Leyes, Cánones y Medicina; maestro para la de Artes y Teología; y doctor para todas, excepto para la de Artes.

Además de la labor realizada en la Universidad, los miembros de la Compañía habían extendido su influencia en la predicación, las misiones, la enseñanza de la doctrina católica a los indígenas, las obras de caridad, las consultas y la dirección de conciencias, funcionando además como lazo de unión entre indios, criollos y españoles. Las familias más ricas e influyentes enviaban a sus hijos a ser educados en las escuelas jesuitas aumentando con ello el poder y el prestigio de la orden, pero los jesuitas no se limitaban a las clases privilegiadas, extendían su influencia religiosa y educativa a los indios en todas partes en donde ello fue posible.

En la Nueva España, ya durante los albores del siglo XVIII, la Compañía de Jesús constituía el mayor organismo cultural y uno de los más altos poderes económicos y políticos. Sus casas, colegios y contactos, repartidos por toda Europa, les permitían a los de Loyola contar con notables sacerdotes, llegados *ex profeso* del extranjero para fungir como profesores en sus colegios americanos, manteniendo con ello una enseñanza más alerta y dispuesta a seguir los lineamientos europeos que la que se impartía en la propia Universidad. "Los actos públicos organizados en sus colegios para defender las proposiciones, que a manera de tesis se formulaban en las distintas cátedras del colegio, llegaron a ser brillantes muestras

de la actividad dialéctica de los estudiantes...”²⁵ Ya desde 1640 los jesuitas “habían establecido diecisiete colegios y constituido más de cien iglesias.”²⁶ A lo largo de todo el período virreinal y hasta su expulsión, en 1767, toda la educación pública y gran parte de la enseñanza superior estuvo a cargo de la Compañía de Jesús.

La máxima institución de conocimiento de la Compañía fue el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la Ciudad de México, pero contaba además con colegios y escuelas en cada una de sus misiones y con cuatro seminarios. A lo largo del país, los jesuitas sumaban 197 cátedras que abarcaban Escritura, Moral, Derecho Canónico, Teología, Filosofía, Retórica, Poesía, Gramática y Lenguas Indígenas. Así pues, para el siglo XVIII los colegios jesuitas ya habían aventajado notablemente la enseñanza que se impartía en la Universidad: el nuevo humanismo impulsado por los de Loyola desde finales del diecisiete, cristalizó en el saber universitario de la centuria siguiente e influyó de modo decisivo en la mentalidad criolla novohispana²⁷ con las reformas que introdujeron en sus métodos, la difusión de nuevos temas y nuevas ideas en el campo de la filosofía, de la ciencia y de la historia. El estudio de las Humanidades fue el fundamento de la enseñanza en estos colegios, el alumno estudiaba el latín desde los primeros años, mediante la lectura de los grandes autores de la antigüedad grecolatina, a los que traducía y comentaba, ejercitando el uso de las lenguas clásicas hasta emplearlas con destreza.²⁸ Así pues, la educación impartida en los colegios jesuitas contribuyó notablemente al desenvolvimiento del humanismo que colocaría a la Compañía a la vanguardia del movimiento de la Ilustración en la Nueva España, y que la llevaría también, con el tiempo, a su expulsión.

²⁵ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 269.

²⁶ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVIII)*, México, Costa-Amic, 1959, p. 53.

²⁷ Vide HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 296-299.

²⁸ Vide JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *loc. cit.*

1.3 La cultura novohispana del setecientos

1.3.1 Ilustración y Escolástica

El signo del siglo XVIII lo constituye la Ilustración. Desde las postrimerías de la centuria anterior se gestó en Europa una serie de ideas filosóficas novedosas que cambiarían irremisiblemente el rumbo de la cultura occidental. La mentalidad occidental europea dio un increíble salto entre las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII, "... en estas décadas, Europa, exhausta después de las querellas religiosas, cayó en una amarga incredulidad ante el espectáculo de las divisiones sectarias y de los cismas internos de las múltiples iglesias salidas de la Reforma protestante... La secularización era inevitable, y llegó en el momento en que la labor de la ciencia podía dar una nueva respuesta a los problemas ancestrales del hombre."²⁹

España, como parte integrante del continente europeo, no fue inmune a estas nuevas ideas; la Nueva España, como parte integrante del Imperio español, tampoco. Sin embargo, el modo, la profundidad y el momento en que esas nuevas ideas arraigaron en España difiere del resto de los países europeos y, en la misma medida, el modo, la profundidad y el momento en que la América hispánica se sumó a esta explosión ideológica es diferente al caso de España.

Durante el dieciocho, los europeos, animados ya por los avances filosóficos de Bacon y Descartes y los descubrimientos científicos de Galileo y Newton, confiaban en que la razón humana podría lograr el mejoramiento e incluso la perfección de la sociedad, ya que, liberados de la superstición y la ignorancia, las luces de la inteligencia posibilitarían descifrar las leyes de la naturaleza, lo que

²⁹ BUTTERFIELD, Herbert, *Los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid, Taurus, 1958, p. 257.

permitiría alcanzar el progreso y el bienestar.³⁰ La confianza en la razón, la ciencia y el progreso humano, así como una secularización de la vida cotidiana y la disminución de la importancia de la religión, son características de este período europeo en el que los llamados 'déspotas ilustrados' fomentaron reformas para lograr el crecimiento económico, la modernización de la educación y la centralización y fortalecimiento del poder político. No obstante, no sería sino a partir de la segunda mitad del dieciocho que se perciba en la Nueva España un interés por renovar las corrientes de pensamiento, que durante más de dos siglos habían dominado el mundo intelectual del Virreinato, mediante la introducción de la filosofía moderna por parte de los pensadores jesuitas, quienes darían un viraje filosófico y cultural a la Nueva España de trascendental importancia³¹ al introducir la primera oposición verdadera contra el sistema escolástico, llevando el camino de la ciencia de las sutilezas intelectuales hacia los estudios experimentales.

La Ilustración novohispana se diferencia de la europea más por un desfase cronológico que por cualquier otra causa. A partir de 1750 se discuten en Nueva España temas ya abandonados y rebasados en Europa para ese momento. Si a ello se suma que en la misma España la Ilustración tiene sus propios tintes y matices, que "en los países católicos, la lucha de la Iglesia contra la Ilustración tuvo una importancia verdaderamente decisiva,"³² y que el hombre ilustrado español era un hombre pragmático que buscaba soluciones a problemas concretos de la economía y la administración gubernamental y que mostraba poca aceptación a las ideas radicales en cuanto a la religión o al sistema político, se comprende mejor que en la propia Nueva España las ideas ilustradas florecieran con cierto atraso y con las reservas pertinentes a una sociedad conservadora. Así pues, el estudio de las

³⁰ Vide HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 174-176.

³¹ Vide NAVARRO BARAJAS, Bernabé, *op. cit.*, p. 109.

³² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 306.

ciencias, de la filosofía o, en última instancia, de la cultura novohispana, no puede ser separado del estudio de las ideas religiosas ni de las limitaciones que la Iglesia imponía en su tiempo, porque se trata de un conjunto unitario. Hablar de ciencia o filosofía novohispanas es hablar también de la religión y de la espiritualidad de los hombres de ese tiempo. El reconocimiento sincero de que las incompatibilidades entre la ciencia y la fe son irreductibles llevó al hombre novohispano del siglo XVIII a un sometimiento voluntario a la fe y sus dogmas, y para comprender cabalmente el entorno y la cultura este hombre que "espera que la comprensión del universo venga de lo alto, o sea de Dios..."³³ no pueden ser vistas aisladamente de sus inquietudes espirituales y filosóficas.

Por otro lado, es importante tener presente que otra razón del desfase cronológico consiste en que los novohispanos muy pocas veces tuvieron ocasión de medir sus fuerzas con los ingenios europeos. El contacto con Europa no era recíproco. Las ideas que llegaban desde el Viejo Mundo eran recibidas con docilidad o rechazadas, pero no cuestionadas o discutidas, concediendo que prácticamente "fue desconocida la herejía en las colonias y que el mayor alarde de libertad espiritual que impregnó nuestra cultura en los siglos XVI y XVII fue el tímido erasmismo de poquísimos letrados; erasmismo que, por lo demás, hasta la época del Concilio de Trento, no quedó definitivamente excluido de la iglesia."³⁴ Asimismo, a pesar de que había ciertamente estudiosos que escribían sus reflexiones, las publicaciones en América eran prácticamente incosteables y tenían que cumplir con los requisitos de la censura inquisitorial, por lo que la entrada al mundo internacional de las disertaciones les estaba prácticamente negada. Los

³³ TRABULSE, Elías, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, 1974, p. 137.

³⁴ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 113.

hombres novohispanos ciertamente reflexionaban, hacían cultura, pero reducían su actividad a sí mismos, no la exportaban.

El tribunal de la Inquisición había nacido con el objetivo específico de impedir que en España, y en sus nuevos territorios conquistados, se infiltrara la disidencia dentro de la religión nacional por lo que perseguía a los enemigos de la religión que eran, al mismo tiempo, enemigos del Estado. Así pues, la Inquisición ejercía un estricto control sobre la cultura intelectual en los territorios americanos, mediante las precauciones ya emanadas desde el Concilio de Trento, con la finalidad de que en las Indias no se difundieran las ideas que agitaban las conciencias europeas. Esto, primordialmente, en función de las partículas de disidencia que pudieran introducir en contra de la Iglesia y el Estado, más que en cuanto a los temas de la religión o la política.

La misión del Santo Oficio era, pues, mantener la unidad del reino por medio de la unidad de la fe y cumplía con sus objetivos en buena medida, aunque no de modo infalible: "Es un hecho que los libros prohibidos y heterodoxos circulaban en la Nueva España no importando su país de origen ni su tendencia filosófica o religiosa."³⁵ La entrada de los 'libros prohibidos' en los territorios americanos obedece sin duda a un relajamiento de las estrictas medidas tradicionales, resultado de varias circunstancias, entre ellas "los conflictos de jurisdicciones administrativas, la baja intensidad del rigor de los tribunales, como el Santo Oficio, la escasa capacidad de los censores para advertir el grado de peligrosidad que pudieran tener obras filosóficas o de crítica religiosa provenientes de otros círculos intelectuales y, desde luego, el desconocimiento de las lenguas originales en que se escribían estas obras."³⁶ En diferentes momentos los intereses

³⁵ TRABULSE, Elías, *op. cit.*, pp. 127-128.

³⁶ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 317.

inquisitoriales enfocaron su atención en distintos temas concernientes a la importación de libros: hasta el primer tercio del siglo XVII la atención se centró exclusivamente en los libros religiosos y piadosos; después hubo un desplazamiento hacia los libros filosóficos y políticos, pero el interés se enfocaba todavía en los ataques a la religión que estos libros pudieran contener; a partir de 1765 las obras que particularmente interesaban a la Inquisición fueron las llamadas 'materialistas' y aquellas que provocaban polémicas sobre el Nuevo Mundo y que tenían como objetivo la propaganda hostil a la cultura, el sistema político y la institucionalidad religiosa española.³⁷

Pensar que la ortodoxia religiosa del Virreinato estaba garantizada a través de la intervención del Santo Oficio y que las nuevas ideas no tuvieron ocasión de entrar en la Nueva España es un error. Ya desde el siglo XVII, y en especial desde principios del XVIII, se leían en la América hispánica las obras francesas en su idioma original y las ideas ilustradas se difundían entre los novohispanos por medio de un proceso de contagio intelectual promovido por el flujo desde Europa hacia América de obras consideradas prohibidas o peligrosas.³⁸ Sin embargo, por lo que toca a los distribuidores de libros, la difusión de las ideas ilustradas por medio de publicaciones estuvo mucho más relacionada con un desarrollo capitalista que con una lucha deliberadamente ideológica; los libreros eran, a fin de cuentas, hombres de negocios, no intelectuales.

En lo tocante a los lectores, los novohispanos adoptaron clandestinamente las ideas venidas del extranjero por medio de

un poderoso contrabando de ideas y de libros, paralelo, aunque no plenamente identificado con el comercial, pues su raíz debe situarse, con mayor exactitud, en una cierta tendencia social a identificarse —con objeto,

³⁷ *Vide ibidem.*

³⁸ Sobre este tema *vide* LÓPEZ, François, "Estrategias comerciales y difusión de las ideas: las obras francesas en el mundo hispánico e hispanoamericano en la época de las Luces" en *La América española...*, pp. 399-412.

sobre todo, de diferenciarse— con el ‘buen gusto’ francés; los lectores de la literatura prohibida son tanto criollos como peninsulares que desean adquirir un determinado nivel de conocimiento más de acuerdo con las corrientes exteriores del ámbito político que les inscribe.³⁹

Así pues, si bien esta filtración de ideas permite afirmar que “existen indudables aunque ocultas manifestaciones de heterodoxia en España y en sus colonias de ultramar durante los siglos XVI, XVII y XVIII...”⁴⁰ la realidad es que estas ideas tuvieron muy poca fuerza e influencia en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVIII.

Por otro lado, aunque se puede afirmar que desde España se intentaba mantener ‘a salvo’ a los novohispanos de las ideas potencialmente peligrosas, esta actitud no era exclusiva de la monarquía española, en realidad “la duda teológica y la herejía religiosa eran perseguidas con igual encono en casi todos los países de Europa, con o sin Inquisición.”⁴¹ Es decir, las nuevas ideas proponían una heterodoxia que ni en Europa, ni, por supuesto, en América, logró predominar sobre las ideas religiosas ortodoxas. El Concilio de Trento había obrado enérgicamente y zanjado cuestiones que hubieran podido llevar a nuevos cismas heréticos, que de ninguna manera iban a ser permitidos. Es por ello que en los países católicos, tanto europeos como americanos, esta heterodoxia tuvo muchas menos oportunidades de evidenciarse que en los países protestantes, de modo que “la Ilustración sólo pudo imponerse en Occidente hasta un cierto grado, pues en ningún país consiguió alcanzar una supremacía absoluta. Por otra parte, en los países protestantes alcanzó mayor consistencia que en los católicos, debido a que en los primeros, la oposición fue mucho menor.”⁴² Por lo demás, las ideas

³⁹ Vide HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 316-317.

⁴⁰ TRABULSE, Elías, *op. cit.*, p. 126.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 306.

ilustradas, en la medida que llegaron y se propagaron en los territorios de España, llegaban necesariamente a manos de muy pocos hombres, pues "las Luces, fenómeno de elites en los países más ilustrados de Europa, sólo pudieron llegar a minorías aún más restringidas en la península Ibérica y a pocos individuos en las Américas española y portuguesa."⁴³ Nuestros hombres de estudios tuvieron que enfrentarse a un ambiente árido por la lejanía con los grandes centros culturales, por los limitados elementos a su disposición, por las enormes diferencias en el nivel cultural que mostraban las distintas clases que conformaban nuestra sociedad, por la ortodoxia en materia religiosa y política que los caracterizaba y por los prejuicios propios y naturales de su época.

A pesar de las restricciones y limitaciones que determinaban los estudios e investigaciones novohispanas, los estudiosos de la época se esforzaron por estar a la altura de las nuevas corrientes y alcanzaron, en general, en el campo de las diferentes actividades científicas, el nivel que los países de Europa podían presentar. Los filósofos modernos novohispanos participaron ciertamente de los cambios, recibieron y difundieron las ideas de su siglo, se entregaron al progreso, a las ciencias experimentales y a las naturales, comprendieron el valor de la física; sin embargo, ni en lo político, ni en lo ético, ni en lo metafísico variaron sus opiniones, no quitaron un sólo instante su atención de la fe. Todavía para 1774, Juan Benito Díaz de Gamarra se manifiesta como hostil detractor de la escolástica, que era *todavía* el método de enseñanza en la Nueva España. Por lo demás, no es el único erudito que suscribe tal punto de vista, Pérez Calama comparte con Díaz de Gamarra la opinión de que

la enseñanza que se imparte en los colegios y en las Universidades debe ser completamente reexaminada. Dicha enseñanza se basa por entero en una filosofía obsoleta, abstracta, oscura, complicada, sobre la base de silogismos

⁴³ LOPEZ, François, *op. cit.*, p 399.

y de elucubración metafísica, sin ninguna relación con el desarrollo de las ciencias en el mundo contemporáneo. Aún se permanece en la etapa de los cuatro elementos, de la naturaleza que tiene horror al vacío, del sol que gira en torno a la tierra, etc. El enemigo que hay que combatir es, pues, claramente señalado: es el aristotelismo ya superado; es la escolástica en su forma más rutinaria...⁴⁴

Y, sin embargo, la propuesta de estos doctos para sustituir el aristotelismo, que consideran tan adverso, es la vuelta al tomismo. Ambos reconocen como su maestro intelectual a Santo Tomás de Aquino y promueven una nueva vuelta a la escolástica. Escolástica metódica, si se quiere, alejada de las elucubraciones y las controversias inacabables sobre "falsos problemas y cuestiones intrascendentes,"⁴⁵ sin el gusto por las especulaciones metafísicas, pero escolástica al fin y al cabo. Así pues, aún para los últimos años del siglo XVIII, nuestros intelectuales, lejos de ser hombres ilustrados, no pueden ser más tradicionalistas.

Es importante tener en cuenta, además, que el cambio sutil que comienza a observarse ya desde finales del XVII en Europa no consiste en un rechazo a las ideas de los autores antiguos o medievales, a los que se sigue citando en todos los ámbitos del conocimiento y de la cultura europea, sino en un cambio en la actitud con que se leen estos autores: la actitud predominante ya no es el dar por sentado lo que se encuentra en las obras de los autores anteriores a la época, hay una actitud crítica interesada en distinguir lo verdadero de lo falso, inverosímil o fabuloso. Los europeos, sacudidos por el desmoronamiento de los valores tradicionales sustentados por la Iglesia, que se desploman para dar paso a nuevos

⁴⁴ PÉREZ, Joseph, "Tradición e innovación en la América del siglo XVII" en *La América española...*, p. 270. Además, sobre la postura de estos autores ante la escolástica pueden consultarse las obras: DÍAZ DE GAMARRA, *Elementos de filosofía moderna*, 1774; *Errores del entendimiento humano*, 1760 (?); *Memorial ajustado*, 1760; PÉREZ CALAMÁ, *Plan de estudios*, 1790. Sobre Díaz de Gamarra puede consultarse RAMOS, Samuel, *Historia de la filosofía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. GAOS, José, *Tratados*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1947. NAVARRO BARAJAS, Bernabé, *op. cit.*, Capítulo VII, "Los elementos de filosofía moderna de Gamarra"; *La introducción de la filosofía moderna en México*, México, El Colegio de México, 1948.

⁴⁵ PÉREZ, Joseph, *op. cit.*, p. 272.

valores, se hunden en “la ‘crisis de la conciencia europea’ entendiendo por tal aquel período en que los intelectuales de occidente adoptan cierto tipo de hábitos mentales, ciertos métodos de conocimiento y experimentación, cierta concepción secular de la vida.”⁴⁶

Europa emprendió el camino hacia la Ilustración desde finales del siglo XVII, pero en la Nueva España la situación durante el mismo periodo fue otra, no será durante el final del diecisiete sino hasta prácticamente los últimos años del dieciocho que haya un cambio sensible en la ideología imperante, pero aún entonces será un cambio tímido y limitado, pues “no hay duda que ya a finales del siglo XVIII se manifiestan ideas ilustradas en algunos cerebros de esferas altas y aún medias; pero, en general, el grupo blanco-mestizo seguía siendo tradicional, no sólo en religiosidad, sino también... en las doctrinas de teólogos y moralistas.”⁴⁷ Así pues, en los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, cuando “para los demás pueblos de Europa ha comenzado el ‘reino del hombre’, España aún quiere mantenerse como ‘reino de Dios’.”⁴⁸ Y, por supuesto, la situación de la Nueva España no era de las más propicias para hacer germinar los brotes de modernidad que en Europa ya habían alcanzado un notable desarrollo: “En contraste con un selecto y reducido grupo de ilustrados en germen, la atmósfera cotidiana era de ignorancia, superstición y fanatismo; características de las que no estaban exentos ni la mayoría de los clérigos, ni la mayoría de los letrados.”⁴⁹ Este contexto era resultado de la propia idiosincrasia novohispana, caracterizada por la ortodoxia y el conservadurismo, que si bien particularmente se manifestaban en materia política y religiosa, desde ahí penetraba el terreno de las ideas, el cual

⁴⁶ TRABULSE, Elías, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ CASTANEDA DELGADO, Paulino, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁸ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁹ TRABULSE, Elías, *op. cit.*, p. 24.

estaba limitado, además, por la censura inquisitorial, por la lejanía con los centros de la ilustración, y, en consecuencia, por el entorpecimiento y lentitud que esto suponía para el acceso a las nuevas ideologías europeas.

Para el siglo XVIII no había arraigado en la Nueva España el pensamiento moderno, ni en el ámbito filosófico ni en el religioso, y predominaba aún el escolasticismo. Para todo hispanoamericano del 1700, así como para buena parte de los europeos, era imposible pensar en un afán científico que no condujera al conocimiento de Dios. La teología seguía siendo el faro que marcaba los destinos del conocimiento con su característico racionalismo, que hacía a las ciencias apologéticas y dependientes. “En América no había huella de un racionalismo libre a principios del siglo XVIII... pues Descartes era ignorado por el conjunto de los académicos”.⁵⁰ Es muy probable que durante este período haya habido pensadores aislados que establecieran continuidad con el movimiento de la filosofía escolástica renovada por Suárez que se vivía en Europa desde finales del siglo XVII, convertida en filosofía beligerante de la Contrarreforma y que servía de bastión a las nuevas corrientes de empirismo, ciencia natural y razón crítica que empezaban a soplar en el Viejo Continente. Sin embargo, la existencia de esta línea de pensamiento no se manifestó y la vigorosa actitud moderna de don Carlos de Sigüenza y Góngora y las inquietudes de sor Juana Inés de la Cruz quedaron interrumpidas, no tuvieron continuadores visibles durante la primera mitad del XVIII.⁵¹

El hecho no obedece a la falta de pensadores novohispanos o a que las ideas gestadas en Europa no llegaran hasta el Nuevo Mundo, sino, primordialmente, a

⁵⁰ GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *El Misonicismo y la Modernidad Cristiana en el Siglo XVIII*, México, El Colegio de México, 1948, p. 15.

⁵¹ Cfr. NAVARRO BARAJAS, Bernabé, *op. cit.*, p. 109.

que “pasando de América a Europa... entramos, por así decirlo, de la periferia al centro; pasamos del mundo marginado al vértice de las ideas; de la paz de las colonias de ultramar a la metrópoli de las ideologías en fermentación...”⁵² Los pensadores europeos, mucho más cercanos a las ideas protestantes sobre la libertad de examen y pensamiento, eran proclives a actitudes mucho más audaces y enérgicas, de modo que, lo que en “sus contemporáneos americanos fue tanteo, atisbo tímido, en ellos es ataque frontal. Lo que acá fue transacción con la ortodoxia, allá es desafío heterodoxo. Lo que aquí fue corrección mesurada, allá es reto insolente. Lo que en nosotros fue sonrisa remisa, en ellos es descarada mofa.”⁵³ Las nuevas ideas filosóficas tenían ciertamente un eco en la Nueva España, pero éste era muy débil como para ser escuchado y definitivamente no tenía todavía el poder de elevarse por encima de los cánones conservadores; pues ya donde, en el caso de España, el atraso científico “no es, pues, producto de inconsciencia o desidia, sino más bien de una voluntad adversa y suficientemente recelosa que cuando le dieron a elegir entre ciencia y religión, por intereses a la vez políticos y espirituales, tomó el partido de lo religioso,”⁵⁴ en el de la Nueva España esta postura no podía sino mantenerse vigente con el mismo celo y, si cabe, con mayor duración.

Además del autoritarismo, fundamentado en el principio del *magister dixit*, y del saber eclesiástico, predominaba el escolasticismo dogmático sobre el ejercicio de la razón, fundado aquél en la verdad revelada y en la habilidad retórica y lógica para transmitirla. El método empleado era el silogismo, caracterizado por el hábil

⁵² TRABULSE, Elías, *op. cit.*, p. 33.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 147.

manejo del lenguaje, que, a veces, relegaba a un segundo término las ideas.⁵⁵ Mucho les fue criticado a los escolásticos del siglo XVIII el discurrir de forma que las ideas quedaran opacadas por la brillantez y complejidad de las palabras, en clara consonancia con el espíritu barroco que aún predominaba en la Nueva España.

Las disputas escolásticas cobraban en ocasiones un carácter violento, en el que se mezclaban dos factores importantes: el formar parte de una orden religiosa en particular y el pertenecer a una de las tres principales escuelas teológicas que disentan sobre puntos controvertibles de la fe: la escuela tomista, que defendía la conciliación entre la fe y la razón; la escuela escotista, que defendía el realismo del conocimiento que parte del mundo sensible para alcanzar a Dios; y la escuela suarista, que defendía la conciliación entre la libertad humana y la infalible eficacia de la gracia divina. Estas querellas religiosas, que se venían dando desde los siglos anteriores, se vieron agravadas ya durante el XVII, y, para el XVIII, eran motivo de alarma y preocupación en el Virreinato, pues en ocasiones era necesaria la participación de la fuerza pública para contener lo que se convertía en verdaderas trifulcas. La misma Inquisición tuvo que intervenir en distintas ocasiones y delimitar los mecanismos para las discusiones y para la solicitud de su intervención, puesto que se veía constantemente asaltada con delaciones sobre disputas injuriosas, conclusiones y querellas entre las distintas escuelas. No obstante, las disputas escolares se mantuvieron siempre dentro de los límites marcados por la escolástica en el aspecto intelectual, ninguna corriente ajena a ésta —ni el Renacimiento, ni el Protestantismo, ni el Jansenismo, ni aun la Ilustración— afectó el pensamiento americano, y aún las divergencias entre escuelas

⁵⁵ Vide VIVEROS MAJDONADO, Germán, "Estudio introductorio" a *Coloquios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. X.

concluyeron con la expulsión de los jesuitas, con lo que el tomismo se enseñoreó tanto de las viejas polémicas como de las nuevas.⁵⁶

El período que abarca los años entre 1700 y 1750 en la Nueva España se caracteriza, pues, no por la Ilustración, sino por un estancamiento y decadencia de la escolástica renacentista de origen medieval, que fue la filosofía imperante en el Nuevo Mundo desde sus inicios y hasta su final: la forma en que piensan y razonan los hombres novohispanos será escolástica hasta en la última etapa del Virreinato. Este modelo filosófico, junto con la teología, modeló, informó e impregnó el pensamiento, las costumbres, las letras, las artes y todas las manifestaciones culturales de la Nueva España,⁵⁷ la influencia más importante era, pues, la del pensamiento aristotélico interpretado por San Agustín y Santo Tomás. No obstante, los hombres novohispanos no percibían una decadencia en su modelo filosófico, pese a estar fundamentado en el principio de autoridad, que al extremarse reducía su filosofía a una disciplina y doctrina escolares. El resultado de ello fue un cierto rezago y estancamiento tanto del pensamiento filosófico, como de las letras y las ciencias.

El método escolástico consistía en el dictado riguroso, por parte del maestro, y la revisión de la información por parte del alumno; la forma fue el comentario y la discusión de las obras y tratados aristotélicos, externos y superficiales, basados en la explicación de términos y en la repetición de las 'autoridades' que otros filósofos hacían al respecto. Por supuesto que el "acudir a las fuentes lleva naturalmente a un *contacto con los autores mismos*, contacto que pedagógicamente tiene un valor fundamental."⁵⁸ Pero aún así el método de

⁵⁶ Cfr. GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *op. cit.*, Capítulo I, "Las controversias ideológicas tradicionales y la ortodoxia de la cultura hispánica", pp. 13-58.

⁵⁷ Vide NAVARRO BARAJAS, Bernabé, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ Cfr. *idem*, p. 114. Cursivas del original.

enseñanza común "se basaba en la repetición pasiva y memorística, en la *copia* en clase de lo dictado por el maestro y en el dar cuenta al pie de la letra en los exámenes de lo enseñado por aquél."⁵⁹ Este modelo educativo, en el que las ciencias y la razón dependían de la teología y la fe, impedía el desarrollo de las primeras a causa del ilimitado influjo que las segundas tenían en el conocimiento, tanto dentro como fuera de la Universidad. La vida filosófica cubría las necesidades académicas y no buscaba más, no estaba interesada en las grandes creaciones ni en las grandes ideas: todo estaba ya dicho en la verdad revelada y ello la hacía impermeable a las novedades.

El espíritu académico del siglo XVIII no dio cabida al nuevo sistema filosófico, aun cuando ya existían en la Nueva España libros de la Ilustración europea, y su primera reacción ante aquél fue de rechazo. Es cierto que, con el transcurso del tiempo, las ideas venidas del extranjero crearon un malestar interno y una inquietud hacia lo externo, causadas por la insuficiencia de las doctrinas de la tradición escolástica y por la presión de la modernidad; pero en este período no hay aún nada de modernidad o de florecimiento filosófico en la Nueva España, aunque es, sin duda, un momento de preparación para la filosofía moderna que vendrá después, tardíamente, a impulso de la Ilustración.⁶⁰

De este modo, independientemente de lo que aconteciera en Europa, y aun en España, durante el siglo XVIII, en cuanto al desarrollo de las nuevas ideologías, Nueva España continuaba inserta en los moldes barrocos que todavía respondían a las necesidades intelectuales, espirituales y artísticas de los hombres novohispanos, aunque fueran moldes superados tiempo atrás por sus contemporáneos europeos. Las ideas ilustradas tardaron un tiempo considerable, no tanto en arribar a las

⁵⁹ Cfr. *idem*, p. 115. Cursivas del original.

⁶⁰ Cfr. *idem*, p. 31.

costas americanas, sino en encontrar resonancia en el espíritu de los hombres novohispanos y arraigar en el Virreinato. Esto encuentra explicación no sólo en las razones expuestas más arriba en torno a la Ilustración misma, sino también en las características propias del Barroco y en las circunstancias en que dicho movimiento surgió en España.

1.3.2 Antecedentes histórico-culturales del Barroco

Así pues, a pesar de que las ideas ilustradas se filtraron en la Nueva España prácticamente desde su difusión en Europa, tardaron mucho tiempo en arraigar en el espíritu de los novohispanos. Esta circunstancia obedece tanto a las características propias del movimiento de la Ilustración, vistas en el capítulo anterior, como a la propia idiosincrasia y espiritualidad del hombre novohispano afianzadas en la cultura barroca: El espíritu novohispano de la primera mitad del siglo XVIII era todavía un espíritu barroco.

Para los hombres novohispanos del dieciocho, las ideas religiosas y las limitaciones impuestas por la Iglesia tenían todavía un peso fundamental en la formación de las conciencias, a cuyo impulso se configuraban ortodoxas y conservadoras. Si bien estas características se manifestaban particularmente en cuanto a los temas religiosos, también se infiltraban en las ideas políticas y filosóficas. Así pues, para el siglo XVIII los hombres novohispanos todavía se inclinaban voluntariamente hacia la ortodoxia religiosa y el conservadurismo político, antes que hacia las innovaciones científicas y filosóficas ya imperantes en Europa. Las razones de este desfase cronológico entre la ideología vigente en Europa y en la Nueva España obedecen fundamentalmente al arraigo que tuvo la cultura del Barroco en el Virreinato. Las causas de este arraigo se encuentran en la propia estructura y esencia de la cultura barroca, y en el movimiento de la

Contrarreforma, como respuesta a la Reforma protestante, vivido en Europa durante el siglo XVI y, particularmente, en el papel desempeñado por España ante estas ideologías.

Ya desde el movimiento de Reforma, el mundo había quedado dividido en países protestantes y católicos; entre estos últimos, España ocupó un lugar preponderante como guía intelectual y espiritual: en España los moriscos habían sido expulsados, el empuje protestante había sido detenido en las fronteras y el judaísmo y las actitudes judaizantes eran rechazados y se les combatía mediante la Inquisición. La relación entre lo terrestre y lo divino, entre la religión y la política, subsistía firmemente arraigada en el concepto de estado-iglesia español de los siglos XVI y XVII. "La idea del 'brazo secular' apoyando a la Iglesia, del soberano como 'espada de la fe', orienta la política española..."⁶¹ y la expresión de tal relación se manifestó a través del arte, mediante la forma del Barroco.

Como reacción a la Reforma protestante, la Iglesia católica tomó los elementos del movimiento humanista renacentista en el que "para robustecer al *hombre interior*, se depuraba y fijaba el dogma; para fortalecer la institución, se procedía a la reformatión del clero y del pueblo cristiano..."⁶² dando como resultado un movimiento cultural que no se limitó a las formas artísticas, sino que configuró todos los aspectos de la vida: "... el Barroco ha dejado de ser para nosotros un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se supone se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser, en franca contradicción con lo anterior, un mero concepto de época."⁶³ Esto es, el Barroco no constituye solamente una corriente artística o estilística, sino que es la cualidad en

⁶¹ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 64.

⁶² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 176. Cursivas del original.

⁶³ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 23.

que se configura la cultura europea del siglo XVII como respuesta a las inquietudes sociales y espirituales de la época.

El protestantismo promulgaba la idea de un libre examen en materia religiosa que quebrantaba, desde la perspectiva católica, el fundamento de autoridad que aseguraba el orden. Los países del norte de Europa reclamaban un derecho a la experiencia interior, a la libre interpretación de las sagradas escrituras y a una simplificación litúrgica y jerárquica que de ninguna manera compaginaban con la estricta disciplina del mundo romano apostólico. Lo que preocupaba a los teólogos católicos no era el fondo moral de las ideas luteranas, sino la posibilidad de una excesiva individualización religiosa. *Las noventa y cinco tesis* de Lutero, escritas con motivo de la disputa sobre las indulgencias, exponen la raíz fundamental de su pensamiento: Dios no juzga a los hombres por el balance de obras buenas y malas, sino que los justifica mediante la fe, a causa de los méritos de Cristo, sin que dejen de ser pecadores, puesto que el hombre corrupto, indigno e inclinado sólo al mal es incapaz de colaborar en la obra de la salvación.

A partir de posiciones teológicas, Lutero rechazó la primacía romana y la autoridad de los concilios, afirmó el valor único de las Sagradas Escrituras como contenido de la fe y su carácter inteligible para todos los creyentes, negó la utilidad de la tradición dogmática y la existencia del Purgatorio, rechazó la autoridad divina y eclesial del Papa, inútil en una Iglesia sin jerarquías, desarrolló la doctrina del sacerdocio universal, defendió el libre examen, atacó el sistema sacramental y negó la teoría escolástica de la transubstanciación.

Todas las corrientes protestantes hicieron suya la teoría de la justificación por la fe, de la Sagrada Escritura como norma y única fuente de revelación y de autoridad y, por último, la ruptura con el Papado. Sin embargo, las corrientes surgidas con posterioridad a Lutero vinieron a corregir, a matizar y, en ocasiones,

a modificar las ideas originales atacando el celibato sacerdotal, promoviendo la libertad de matrimonio de los sacerdotes y la secularización de los conventos, así como el uso de la lengua vernácula en la liturgia y la supresión de las procesiones, de la mayor parte de los sacramentos, de la misa, de los cánticos de la liturgia y de las imágenes y rechazaron la mediación de los santos. Algunas de estas corrientes impusieron el rigor y el fundamentalismo, censuraron y prohibieron las lecturas profanas y controlaron las sagradas, vigilaron, incluso, la conducta y el estudio de los jóvenes.

Si bien por un lado es cierto que al “insistir con tanta vehemencia sobre la libertad de conciencia, Lutero y los protestantes favorecieron indudablemente la libertad de pensamiento...”⁶⁴ y que de ello emanó un importante aumento en cuanto a las posibilidades de evolución del mundo de las ideas; por el otro lado, tampoco puede negarse que con esto también se quebró uno de los soportes que sostenían la autoridad y que los movimientos reformistas trajeron como resultado la violencia de las guerras religiosas en Europa, pues al margen de los grandes reformadores —pero como resultado de la apertura y libertad de pensamiento que sus ideas esparcieron en la sociedad— aparecieron, bajo la denominación de *anabaptistas*, ciertas tendencias y movimientos espirituales de características muy dispares, pero todos declarados heterodoxos por católicos y protestantes, puesto que negaban cualquier forma de Iglesia, de Estado e incluso de sociedad civil. Los más radicales de estos grupos predicaban la violencia y la fuerza como medio para imponer el reino de Dios. Por otro lado, no sólo las guerras religiosas, sino también las conflagraciones civiles, como la Guerra de los Treinta Años, y las intermitentes crisis económicas que afectaron Europa desde finales del siglo XVI, provocaron en los hombres europeos el sentimiento generalizado de que sus sociedades no

⁶⁴ TRABULSE, *Elías*, *op. cit.*, p. 97.

marchaban bien y, más importante aún, que podrían funcionar mejor, dependiendo del esfuerzo humano que invirtieran en ello las clases que detentaban el poder. Estas circunstancias sumieron a Europa en una prolongada crisis social que fungió como factor fundamental para la aparición de la cultura del Barroco,⁶⁵ en la medida en que propició la formación de una "extensa operación social tendente a contener las fuerzas dispersadoras que amenazaban con descomponer el orden tradicional..."⁶⁶ Las instituciones dispuestas para someter bajo control a los distintos factores de dispersión y oposición a la autoridad establecida fueron la monarquía absoluta y la Iglesia, las que, a su vez, utilizaron distintos instrumentos para lograr sus objetivos de control, entre ellos el arte barroco. Esta asociación entre institucionalidad y arte ante las crisis sociales, espirituales y económicas dio como resultado la cultura del Barroco.

Ya antes de las tesis de Lutero existían críticas sobre los modos de vivir la religión en el seno de la Iglesia católica, lo importante del movimiento promovido por Lutero es que, a partir de él, se discute la doctrina, *la religión misma*. En el origen de todo ese proceso, que conduce desde la mera crítica hasta la elaboración de una nueva doctrina, se encuentran tres causas: en primer lugar, en el origen de la reforma protestante está la disolución del orden medieval; es decir, la ruptura de la Iglesia, como unidad política, espiritual y religiosa, en un sistema de iglesias nacionales dependientes de los poderes seculares, que permitió la aparición de círculos humanistas ajenos al clero, mismos que favorecieron el desarrollo de las ideas reformistas. En segundo lugar están los abusos morales de algunos Pontífices y del clero, perceptibles en la negligencia en el cumplimiento de los deberes apostólicos, en las conductas clericales criticables, en la excesiva fiscalidad sobre

⁶⁵ Vide MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, pp. 55-70.

⁶⁶ *Idem*, p. 71.

los fieles para costear la vida ociosa de los clérigos y en el sentido patrimonialista que gran parte del clero tenía de la Iglesia, patente en la venta de indulgencias. En tercer lugar estaban también algunos factores netamente religiosos, entre los cuales cabe destacar la falta general de claridad dogmática, que afectaba no sólo al pueblo sino a los propios eclesiásticos, y la extremada sensibilidad religiosa del creyente que hacía angustiosa la tarea de asegurarse la salvación eterna, más valorada incluso que la existencia terrena.

Como respuesta a estas inquietudes, y reafirmando la doctrina tradicional, el Concilio de Trento fijó el contenido de la fe católica. En primer lugar, estableció que Dios ha creado al hombre bueno y éste, a pesar del pecado original que corrompió su naturaleza, conserva su libre albedrío y su aspiración al bien, pues Dios hace justos a los hombres transformándolos por la acción de la Gracia. En segundo lugar, fundó la fe sobre la Sagrada Escritura, explicada y completada por los padres de la Iglesia, los cánones de los concilios y el magisterio de la Iglesia y "sustrajo la Escritura a la libre discusión autorizando como canónica únicamente la versión de la Vulgata."⁶⁷ En cuanto al sacramento de la misa, el Concilio estableció que es un sacrificio que renueva el de la Cruz, y reafirmó, en relación con la Eucaristía, la transubstanciación del pan y del vino. Sobre el concepto de Iglesia, el Concilio mantuvo que Dios quiere la Iglesia y que ésta es una, santa, universal y apostólica, inspirada por el Espíritu Santo e infalible en materia de fe.

Por otra parte, el Concilio abordó plenamente la reforma del clero: se reguló el deber de residencia, de visita pastoral diocesana, de predicación y de convocatoria frecuente de sínodos. Se establecieron los seminarios diocesanos para poner especial esmero en la selección y formación moral, teológica y doctrinal de los curas, promocionando así el papel del clero secular frente al regular. Se

⁶⁷ TRABULSE, *loc. cit.*

reformaron algunas órdenes religiosas, se crearon otras nuevas y algunas fueron disueltas. Se fomentó la ordenación de sacerdotes y la figura del párroco y se convirtió al obispo en la máxima autoridad en materia eclesiástica. El Concilio programó el control del clero en la vida cotidiana, desde Trento se dieron instrucciones para que el párroco local ordenara y administrara la vida de la comunidad, haciéndolo responsable de la educación moral y espiritual de sus feligreses, aumentando para ello la capacidad económica y el número de los clérigos, quienes controlaron la educación, la beneficencia, el régimen festivo, y poco a poco se convirtieron en una referencia de primer orden en la vida de las localidades. La Contrarreforma intentó así evitar el peligro que supone la desviación de la doctrina, de la que hizo una interpretación rígida y rigurosa.

La libertad de conciencia —y, en consecuencia, la de pensamiento—, la negación de la autoridad y la afirmación de la ley natural, que irrumpieron en la sociedad europea a impulso de la Reforma protestante, socavaron las bases tradicionales del cristianismo sin proponer otras que las reemplazaran, de ahí que se pueda afirmar que “la cultura barroca no se explica sin contar con una básica situación de crisis y de conflictos, a través de la cual veremos a aquélla constituirse bajo la presión de fuerzas de contención, que dominan pero no anulan —por lo menos en un último testimonio de su presencia— las fuerzas liberadoras de la existencia individual.”⁶⁸ Como respuesta a las crisis social y espiritual prevalecientes en Europa durante los últimos años del siglo XVI, la Contrarreforma adquirió el sentido de un movimiento defensivo, mediante el cual se intentaba acotar la expresión ilimitada de las ideas protestantes y su propagación. Así, este movimiento defensivo, creado para limitar el individualismo —que ya había hecho su aparición en la cultura europea a través del movimiento renacentista— y la

⁶⁸ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, pp. 90-91.

libertad de conciencia y pensamiento promovidas por la Reforma, tenía como objetivos no tanto la supresión de tales corrientes de pensamiento, como el dominar y controlar a los fieles para evitar los asaltos y ataques a la autoridad eclesiástica que de ahí pudieran derivar y utilizó tres elementos fundamentales para cumplir esos objetivos: la Compañía de Jesús, España y el arte Barroco.

El combate de la Iglesia católica contra los protestantes y el proselitismo y la recuperación del catolicismo en los territorios centroeuropeos se realizó, coligado a las decisiones tomadas en el Concilio de Trento, gracias a la militancia activa y directa de la Orden de Loyola, el instrumento más eficaz para la Reforma de la Iglesia católica y para salir al paso de los extravíos promovidos por el protestantismo. "La Compañía constituye la más poderosa reacción contra las tendencias disolventes de la época y el signo más característico fue, una vez más, la acción, que tendía al provecho más inmediato posible, tanto en la teología como en el pensamiento, y, sobre todo, en la piedad."⁶⁹ La Compañía de Jesús fue la orden religiosa que más empeño y más ideas aportó a la reforma del catolicismo universal, fue el instrumento más activo de la renovación de la Iglesia. Su finalidad era militar para Dios, bajo la bandera de la Cruz, y servir sólo al Señor y al Papa, su vicario sobre la Tierra, con rigurosa obediencia a la voluntad de Dios, por medio de su cuarto voto, el de obediencia al Pontífice, sin excusa ni tergiversación; todo ello mediante la predicación, la enseñanza y la caridad. Desde su fundación, la Compañía intentó fortalecer el catolicismo, incluso en la misma Alemania, donde instituyeron colegios y una universidad. Los primeros decenios de la Compañía se caracterizaron por la acción personal de sus miembros mediante el apostolado y la predicación. Posteriormente, la organización prevista en las constituciones maduró

⁶⁹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 177.

y la Compañía fundó casas profesas, colegios y residencias en toda Europa, desde las cuales apoyó incondicionalmente la Contrarreforma.

Por otro lado, las decisiones del Concilio y la militancia de la Compañía de Jesús no resolvieron de golpe la crisis de la Iglesia: los territorios de los países escandinavos se habían perdido definitivamente, se había consumado el cisma inglés —aunque Irlanda permanecía católica—, el corazón del Imperio (Austria, Bohemia y Hungría) estaba en peligro, Suiza y los Países Bajos estaban divididos, se presentaban dificultades en Polonia y estaban perdidas distintas regiones de Francia y el norte de Alemania. Territorialmente, el catolicismo era monolítico sólo en España, Portugal e Italia. De estas tres monarquías, la española era la que contaba con los más extendidos recursos, tanto territoriales como materiales y espirituales, para emprender la defensa y difusión de la Contrarreforma.

1.3.3 El Barroco

Por último, el arte Barroco fue el arte interpuesto por la Reforma católica frente al protestantismo, aunque no pueda considerarse un arte exclusivo de la Contrarreforma, en la medida en que en los países protestantes también se encuentran manifestaciones artísticas barrocas.⁷⁰ Por otro lado, la cultura barroca no puede en sí misma ser considerada como resultado de un único factor, ni siquiera de las consecuencias suscitadas por éste, puesto que "... es el estado de las sociedades, en las circunstancias generales y particulares del siglo XVII, dadas en los países europeos, y, dentro de ellas, es la relación del poder político y religioso con la masa de los súbditos... lo que explica el surgimiento de las características de la cultura barroca."⁷¹ En ese sentido, puede afirmarse "que el Barroco no es sólo el

⁷⁰ Vide MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 33.

⁷¹ *Idem*, p. 46.

arte de la Contrarreforma; que en este gran acontecimiento por sí no está toda la explicación del estilo; pero no es menos cierto que no se puede explicar el Barroco sin la Contrarreforma.”⁷² Esto encuentra sustento en el hecho de que, innegablemente, la religión ocupó, para católicos y protestantes, un puesto primordial durante el siglo XVII y ello propició que la vida religiosa y la Iglesia tuvieran un papel decisivo en la formación y desarrollo del Barroco, por lo que “habría que decir, en todo caso, que más que cuestión de religión, el Barroco es cuestión de Iglesia, y en especial de la católica, por su condición de poder monárquico absoluto.”⁷³ Así pues, si bien el Barroco no es exclusivamente el arte de la Contrarreforma, sí es innegable la importancia que para el surgimiento de este modelo cultural tuvo la influencia de la religión católica y la forma en que la Iglesia lo aprovechó como instrumento de propaganda contrarreformista.

La Iglesia, a través del Concilio de Trento, justificó y alentó el culto a las imágenes y la representación de los misterios sagrados, para responder y hacer frente a las ideas iconoclastas y a la sobria estética protestante. Los artistas del Barroco recibieron de la Iglesia una normativa precisa con el fin de proclamar e ilustrar las grandes verdades de la fe y, con ello, formar al pueblo en los grandes temas de la doctrina católica: la exaltación de la Eucaristía, la glorificación de la Virgen y de los santos y la iluminación del hombre por medio de la gracia. Con estas directrices se perseguía tanto inculcar el fervor en los fieles como responder a los movimientos protestantes. Son muchas las características del arte Barroco que nacen a partir de Trento, baste mencionar el espíritu que, según el Concilio, el artista debía imprimir a sus obras y que dice:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirme el

⁷² OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 47.

⁷³ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 47.

pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.⁷⁴

Asimismo, el Concilio Tridentino ordenó vigilar que de las obras artísticas no se dedujesen opiniones falsas, supersticiosas o contrarias a la doctrina y prohibió también la representación de la desnudez o de escenas impúdicas y escandalosas. Estas aspiraciones habrían de marcar al artista barroco en todos sus recursos expresivos, pero el resultado de ese espíritu rígido e intervencionista, unido a la renovación pastoral y piadosa en el seno de la Iglesia, en vez de restringir el espíritu creativo, permitió un crecimiento de las actividades artísticas.⁷⁵ Por lo demás, el Concilio de Trento no supuso el origen de la obra artística de sentimiento religioso, sino que estimuló, impulsó y reguló este tipo de manifestaciones, que, por ejemplo en España, ya eran habituales. Por otro lado, si bien las exigencias de la piedad popular contribuyeron de algún modo a definir el carácter y las pautas del arte religioso, la Iglesia, por su parte se encargó de modelar la sensibilidad del pueblo, en gran medida a través de la educación y la influencia jesuita.

El Barroco fue, mucho más que un estricto estilo artístico, una actitud emocional hacia el mundo, una filosofía, alentada incluso por las órdenes religiosas, y entre ellas fue “la Compañía de Jesús, la Orden que más había pesado en la educación de la mentalidad y del gusto, y que había sido, así, la gran propagadora del barroquismo; la que había impulsado, creado o dado albergue en sus templos a las obras más apasionadas del Barroco, y la que había hecho

⁷⁴ *Vide Concilio de Trento, sesión XXV, del 4 de diciembre de 1563.*

⁷⁵ *Vide OROZCO DÍAZ, Emilio, loc. cit.*

aprender y comentar en sus colegios los poemas de máxima exaltación del estilo...”,⁷⁶ cumpliendo así con el ministerio asumido por la Compañía como salvaguardia de la Contrarreforma.

A las inquietudes de la Iglesia respecto a las ideologías protestantes en dispersión se añadió la preocupación del Estado ante la efervescencia persistente de disconformidades y protestas y el constante aumento de la población urbana, que representaba un riesgo considerable en cuanto a la posibilidad de manifestaciones contrarias a la opresión y la autoridad. Estas circunstancias colocaron a la monarquía absoluta ante dos necesidades fundamentales: “fortalecer los medios físicos de represión y procurarse medios de penetración en las conciencias y de control psicológico que, favoreciendo el proceso de integración y combatiendo los dissentimientos y violencias, le asegurasen su superioridad sobre el conjunto.”⁷⁷ La sociedad monárquico-nobiliaria barroca del siglo XVII se vio obligada a tomar en cuenta a otras clases sociales como no había sucedido en épocas anteriores, clases sociales que podían representar una amenaza disolvente y, para que ésta pudiera ser conjurada, aquellas clases debían ser controladas e integradas a la institucionalidad y sus objetivos. Como importante apoyo para la consecución de estos objetivos monárquicos, la Contrarreforma utilizó el sistema represivo de la Inquisición y el modelo propagandístico y de promoción del arte barroco. “En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos

⁷⁶ *Idem*, p. 49.

⁷⁷ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 112-113.

integrados en el sistema social.”⁷⁸ La Iglesia y el Estado del siglo XVII, unidos de forma coherente y cohesionada, conscientes del poder de cambio radicado en las acciones humanas, vislumbraron como única perspectiva de actuación ante esta posibilidad el ejercicio de mecanismos de control que les permitieran encauzarlas. Estos mecanismos se tradujeron en una actitud más conservadora y de vigilancia en todos los aspectos de la vida social: la centralización del poder en la forma de la monarquía absoluta, el control dirigido de la economía, las empresas artísticas y literarias firmemente comprometidas con la institucionalidad, los estudios científicos en manos de sabios prudentes y autorizados, las actividades y las ideas religiosas sólidamente sometidas a la Iglesia. Las manifestaciones de la cultura barroca se convirtieron en

todo ese conjunto de resortes ideológicos, artísticos, sociales, que se cultivaron especialmente para mantener psicológicamente debajo de la autoridad tantas voluntades de las que se temía hubieran podido ser llevadas a situarse enfrente de aquella. La monarquía barroca, con su grupo estructurado de señores, burócratas y soldados, con su grupo, más informal, pero no menos eficaz, de poetas, dramaturgos, pintores, etc., puso en juego ambas posibilidades. Las ensayó hasta en casos extremos en los que parecía haberse roto toda vinculación y en los cuales, sin embargo, quedaban, por debajo de las aparentes contradicciones, ciertos factores que podían hacerse jugar a favor de la integración y hasta podían servir para imponerla, moral o físicamente, a los demás.⁷⁹

Por lo demás, no cabe duda que la idea de utilizar el arte como medio de propaganda y difusión religiosa y estatal no es exclusiva de los hombres del Barroco; sin embargo, independientemente de que otros hombres de otras religiones y otras épocas también sustentaran —o sustenten— sus expresiones artísticas en sus creencias religiosas, o que otros Estados o Iglesias utilicen de este modo el arte, la forma en que esto sucede en la época del Barroco está señalada por

⁷⁸ *Idem*, p. 132.

⁷⁹ *Idem*, p. 113.

una perfección en la unión de los factores ideológicos y estilísticos que permitan llevar a las muchedumbres a una férrea disciplina eclesiástica que se impone hasta en los últimos rincones de la vida barroca.

No obstante, y a pesar de la fuerte carga ideológica institucional que supone para el arte barroco su uso como medio de propaganda, no cabe duda que "el misticismo católico, [fue el] fondo y sentido último de la inspiración de la cultura barroca."⁸⁰ De modo que la obra del artista barroco no se limita a la mera difusión de una ideología religiosa, sino que está configurada desde el interior por esa ideología y constituye su expresión: es difícil pensar en otro estilo artístico que se adecue para reflejar de manera tan completa e integral la expresión de una religiosidad, de una forma de vida y de una concepción del universo. "Así pues, el Barroco es para nosotros un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma."⁸¹ De tal manera que el Barroco no se limita, de ninguna manera, a una simple función como programa de difusión, ni a un llano estilo artístico.

En principio y como contestación a la reforma luterana, el arte católico se volvió austero y circunspecto, rescatando la religiosidad y la introspección. Sin embargo, este arte austero y funcional, de combate y disciplina, pensado y reglamentado por Trento, derivó en poco tiempo hacia la suntuosidad, la riqueza y el recargamiento. En efecto, las iglesias, donde se representaba la misa como si se tratase de un escenario teatral, acabaron decorándose con gran suntuosidad y profusión, desde la fachada hasta los retablos, con motivos relativos a la exaltación de Cristo y de la Virgen, de los santos y de los mártires, como expresión de una fe triunfante. Frente a la individualidad protestante, la Iglesia católica afirmó la fiesta

⁸⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 49.

⁸¹ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 29.

colectiva, en la que todo el pueblo participaba de la celebración religiosa, convenientemente dirigida por sus ministros, oponiendo con ello la celebración exterior a la experiencia interior, las complicaciones barrocas, a la simplificación jerárquica y litúrgica. "El aparente contrasentido de la fuerza de lo individual y la aparición de lo comunitario, representa uno de los más impresionantes aspectos paradójicos del barroco que crea un nuevo contenido que tiende a lo grandioso para la representación y manifestación de los contenidos emocionales, incluso donde antes había predominado un estilo mesurado de carácter devoto."⁸² Si la sobriedad y la simplicidad caracterizaban lo protestante, los católicos se solazarían entonces en la opulencia, el boato y la carga ornamental que sólo el barroco podía ofrecerles: la alegoría y el símbolo, la parábola y la elipse, el movimiento y la acción fueron colocados en primer plano y todo adquirió una dimensión teatral. El artista barroco, católico consciente de que el hombre ha sido creado bueno, a pesar del pecado original, y capaz de colaborar en la obra de la salvación mediante su libre albedrío y su aspiración al bien, trató de crear conjuntos efectistas que excitaran el fervor de los fieles y les incitaran a la acción, en contraste con la doctrina protestante de la redención sin obras por medio de la fe.

Además de surgir a impulso directo de los conflictos religiosos que asolaron a Europa en el siglo XVI, el Barroco fue también el resultado de los procesos de asentamiento de las monarquías como poder absoluto dentro de sus territorios. La necesidad de las monarquías de demostrar su poder, ilimitado e incontestable, se apoyó en lo que de suntuoso y exagerado podía brindar el Barroco. Por lo demás, el arte barroco no fue sólo un arte religioso, también constituyó la expresión de la sensibilidad humana en un siglo duro, dramático, intenso y atormentado, en el que

⁸² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 178.

la vida tenía escaso valor debido a la muerte temprana, violenta, multitudinaria.

Así pues, bien puede decirse que

Nos hallamos —no sólo en España, de donde tantas veces se ha dicho, sino en toda Europa— ante una época que, en todas las esferas de la vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de crímenes, la relajación moral, las formas alucinantes de devoción, etc., etc. Todos esos aspectos son resultado de la situación de patetismo en la que se exterioriza la crisis social subyacente y que se expresa en las manifestaciones de la mentalidad general de la época.⁸³

Y que el hecho de que el hombre barroco se enfrentara, día con día, a la posibilidad de la muerte inmediata, brutal, súbita, le otorgaba una visión particular del mundo y el universo.

Este choque con la muerte hacía al hombre barroco volcarse hacia la vida, por eso, la vida se amaba y se vivía con intensidad y con pasión, se intentaba probar toda clase de sensaciones y placeres, se gozaba la sensualidad de la naturaleza y del movimiento, del color y de la luz, de los materiales suntuosos, del oro y del mármol, pero “no pensamos sólo en un egoísta y material goce del mundo, sino entendiendo ese placer de vivir en su más pleno sentido: goce de la vida de los sentidos y de la vida del espíritu.”⁸⁴ Así pues, el hombre barroco es impulsado por dos fuerzas: está animado por la espiritualidad contrarreformista que lo eleva hacia lo infinito, al mismo tiempo que un fuerte impulso lo arrastra hacia lo terreno, hacia la realidad concreta de lo humano y de la naturaleza, pero vista esta realidad siempre a través de su hondo sentido católico, radicada dentro de lo infinito y completamente dependiente de ello: la realidad existe, para él, sólo por y a través de lo infinito. “Ese doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del Barroco: a profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer

⁸³ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 137.

sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual.”⁸⁵ Así pues, un tema recurrente del arte barroco será la imagen del cadáver humano en el que se simboliza tanto lo transitorio y efímero de la vida como la muerte misma de Cristo que otorga la redención. “La experiencia de la muerte y del cuerpo muerto es materia utilizada para penetrar en la experiencia de la vida y del viviente humano.”⁸⁶ Logrando con ello que la representación barroca de la muerte sea también una exaltación de la vida.

El equilibrio entre la forma y el contenido que de alguna manera caracterizó el arte renacentista, reflejaba con mucho la estabilidad —particularmente en comparación con la sociedad barroca— de que gozaba la sociedad del Renacimiento. Este equilibrio renacentista se rompe en la época del Barroco, reflejándose así en el arte el desequilibrio social y la pérdida de la confianza y de la fe en los valores, haciendo patentes “las tensiones sociales conflictivas, sobre cuyo movedizo suelo se apoya inestablemente la sociedad del siglo XVII, de lo cual procede la inestabilidad característica de las producciones de la cultura barroca.”⁸⁷ No obstante, los cánones artísticos serán los mismos para el Barroco que los que utilizó el Renacimiento, pudiendo decirse que “el barroco emplea las fórmulas del clásico y que incluso los típicos efectos de sorpresa que aquél busca —los cuales no son del todo ajenos al estilo más pretendidamente clasicista— los procura por medio del empleo inesperado o deformado de recursos clásicos, siguiendo una línea que algunos quieren ver conservada todavía en el siglo XVIII.”⁸⁸ De este modo, la pasión por la vida expresada por los hombres renacentistas, casi siempre orientada hacia una canon o un arquetipo clásico, será también expresada en el

⁸⁵ *Idem*, p. 51.

⁸⁶ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁷ *Idem*, p. 108.

⁸⁸ *Idem*, p. 38.

Barroco, diferenciada por matices y con soluciones distintas: esta pasión fue sustituida por un sentimiento de ávido vacío existencial; pues si bien el Barroco se presenta como una época de extraordinaria vitalidad, animada por un profundo sentimiento de religiosidad; por otro lado, el hombre barroco no encuentra soporte en la existencia terrenal cuando todo es transitorio, cuando “la idea —tan barroca— del mundo como un teatro,”⁸⁹ impregna todo el sentir de la época, dándole al arte una cualidad de presente continuo que se palpa claramente en la relación del espectador con la obra artística, quien, al ir descifrándola poco a poco, interactúa con ella en permanente actualidad. La existencia de la obra está determinada por la actualización constante que de ella hace el espectador, en la medida en que su objetivo es captar el instante en movimiento, no el modelo posado para la creación estética. El Manierismo se produce como un fenómeno que arranca de lo puramente artístico y literario, como una búsqueda consciente de novedad y complicación impulsada esencialmente por la inteligencia que intenta la perfección en el modelo, adaptado en posturas difíciles y rebuscadas para ello, como resultado de una experiencia de cultura y no de vida. En contraposición, el Barroco “nace a impulsos de necesidades vitales y anímicas, por exigencias expresivas de la realidad y de la vida, de la inquietud y lucha interior; y aunque confundido en su arranque con los recursos expresivos del Manierismo, los utiliza y vitaliza, sustanciándolos de acuerdo con esos ímpetus de espíritu y vida.”⁹⁰ Y aunque llegue también a ser consciente y racional en el uso de sus recursos y los utilice para lograr efectos sorprendentes, sin embargo, la valoración de lo sensorial, ausente en el Manierismo, es esencial en el Barroco que concierne a la vida, a la sociedad, al pensamiento, y es expresión de una época y de una sociedad.

⁸⁹ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 71.

En el Barroco, el arte se convierte en el arte por sí mismo, por el placer y el deleite de su propia existencia sin necesidad de ser utilitario en la esfera de lo tangible. La emoción abre paso a la observación y la intelección creando, con los mismos elementos y temas anteriores, obras novedosas por el punto de vista o por el tratamiento del tema, gracias a la atracción particular del barroco por el detalle: "al Barroco le atrae de lo humano lo específico, lo individual único."⁹¹ De la naturaleza los pormenores más humildes y elementales, vistos con detenimiento y precisión, porque "no se imita la apariencia y visión de la naturaleza, sino el crear de la naturaleza, porque lo que le importa y busca el artista no es lo creado, no es la materia, sino el Creador."⁹² Es esta atracción por lo humano individual, por la naturaleza en detalle, por la realidad entera lo que nos explica el enriquecimiento extraordinario de la temática artística del barroco, que se caracteriza por ser ya no un arte de abundancias sino de pormenores. Así pues, no es la abundancia lo que caracteriza este arte, en cuanto que el autor barroco "puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad extremadamente."⁹³ Es entonces la *extremosidad* el recurso dominante y que mejor se ajusta a una definición del carácter del arte del Barroco.

Para el artista barroco la creación artística era la obra del autor, tanto como el mundo era la obra de Dios, de modo que la obra barroca tuvo un sentido de totalidad que envolvía a la sociedad entera, aludiendo siempre a lo divino partiendo siempre de lo concreto. El arte ya no operaba en relación con un

⁹¹ *Idem*, p. 53.

⁹² *Idem*, p. 56.

⁹³ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 426.

referente de la naturaleza, ya no fue sólo reproductor, sino creador en el sentido más pleno: la criatura del artista era como la criatura de Dios, y creó para ella una sobrenaturaleza que constituyó el espacio artístico. De este modo, el artista barroco trata de aproximarse a Dios en cuanto autor-creador de su obra dentro del 'Gran Teatro del Mundo': la metáfora de la creación divina y de la creación artística. El arte se desligó de las leyes naturales, el realismo fue hecho a un lado para dar paso al artificio, el cual ya no necesitaba parecerse a la naturaleza. No obstante, el referente ideológico del Barroco fue lo divino, aunque técnicamente se desecharan las leyes naturales, y "cuando el misticismo católico se apaga, se apagan también los últimos rescoldos de la gran hoguera del barroquismo artístico y literario."⁹⁴

En principio, los recursos retóricos utilizados en la poesía barroca fueron los mismos que los utilizados en períodos anteriores, la diferencia estriba en que dichos recursos se magnificaron, fueron llevados, a veces, hasta la desmesura, siempre con una intención sensorial, ornamental, que *parece* acabar con el equilibrio, la armonía, la claridad racional del clasicismo,⁹⁵ obteniendo como resultado que estas formas *aparenten* expresar lo contrario de lo que en origen representaban. En la obra barroca siempre se aludía a lo que está más allá de lo concreto, que sólo se tomó como punto de partida, y las metáforas fueron complicadas de modo que implicara un mayor esfuerzo desentrañar la relación del símil. La alegoría sirvió para aprehender de nuevas maneras la realidad, más que para separar el mundo real del ideal. La obra barroca se llenó de matices para describir las acciones humanas, sin hacer una distinción clara entre el bien y el mal, sino presentando las acciones en sus diversas gamas: ningún concepto fue absoluto, todo fue relativo. Si en el Renacimiento la metáfora había servido sólo

⁹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁵ Cfr. *idem*, p. 33.

como instrumento para sublimar, en el barroco la metáfora será utilizada con fines paródicos o, incluso, degradantes: la fealdad, lo popular, se inserta en la corriente barroca y es utilizado como un elemento más de la creación artística.

El Barroco es “una estética en la que los recursos retóricos tienen una particular significación: forman parte de su esencia misma.”⁹⁶ Así, estos recursos no son solamente un ornato añadido a la expresión literaria, sino que se convierten en una forma de pensar, aprehender y concebir las cosas. La inteligencia se manifestó tanto por lo que se decía como por la forma de decirlo. “No basta el lenguaje común porque se necesita en el concepto y la palabra de lo excepcional o altamente individualizado...”⁹⁷ para lograr la obra de factura perfecta. El Barroco privilegió la inteligencia por encima del orden, era el ingenio lo que determinaba el valor de la obra artística barroca. Los referentes religiosos se mezclaron con los referentes míticos grecorromanos mediante el sistema aristotélico de tesis, antítesis y síntesis. El método escolástico del silogismo se utilizó en las artes para definir tesis, para describir los laberintos del alma, para plantear dilemas; la filosofía escolástica se hizo presente en la literatura mediante los personajes alegóricos de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra.

De la misma forma, en las artes plásticas la preocupación por la decoración con frecuencia fue superior a la de la construcción, “la arquitectura en su momento exaltado llegará a la concepción teatral, esto es, a una visión que no tendría sentido de no contar con los espectadores.”⁹⁸ Los pintores producían efectos tendientes a recrear en los lienzos la ilusión escénica del relieve y la profundidad. Las artes plásticas servirían en el Barroco como instrumento perfecto para la configuración del ‘Gran Teatro del Mundo’, arquitectos y escultores trataban de recrear en la

⁹⁶ BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988, p. 130.

⁹⁷ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 81.

piedra, el mármol o el estuco, los decorados y los movimientos escénicos propios del arte dramático, imitando al teatro por lo que tenía de fugaz, de efímero, de ilusorio y creando efectos espectaculares y ostentosos, en los que participaban no sólo la vista y el oído, sino también el olfato, el tacto y el gusto, logrando el conjunto de impresiones sensoriales más variadas. Así, los artistas barrocos volcaron toda su imaginación en los decorados teatrales, en los arcos de triunfo festivos, en la arquitectura efímera fúnebre. Todas las artes del mundo barroco confirman el gusto de la época por los efectos espectaculares, por la plasmación de los movimientos más fugaces, como el vuelo de las vestiduras, por los momentos de extrema tensión mística, como los éxtasis. El Barroco fue un arte religioso y teatral que expresaba un goce profundo por la vida y su exuberancia mediante la hipérbole y el superlativo; en él, "la literatura quiere ser algo más que literatura y parece invadir en su deseo de sensación completa el campo de las demás artes..."⁹⁹ así como la vida todo lo invade y lo desborda. En consecuencia, a las artes plásticas se añadió la música sacra, introduciendo en la liturgia el uso del órgano y del canto coral, con la finalidad, además de la didáctica y pastoral, de conmover a los fieles para conducirlos a la devoción, en la conciencia de que incluso "la más terrible lección moral y ascética cumple su fin y consigue su plena eficacia a través de esa vía de los sentidos."¹⁰⁰ Se trataba, en definitiva, de conquistar a las masas mediante incentivos psicológicos precisos, que incluían toda la gama de impresiones sensoriales posibles, siempre más persuasivas que los rigurosos sermones. El público barroco recibía los estímulos de la vista, el olfato, el gusto, el oído, el tacto y el incentivo intelectual que le permitieran aprehender con la mayor profundidad,

⁹⁹ PICÓN-SALAS, Mariano, *loc. cit.*

¹⁰⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 22.

en ocasiones incluso de manera inconsciente, el mensaje que el artista barroco pretendía promover.

El arte barroco se difundió desde Italia a toda Europa, si bien con desiguales resultados, aunque ningún país lo acogió tan favorablemente, en todas sus manifestaciones artísticas, como España. La cultura del Barroco fue el "último esfuerzo común de Europa en el arte y en la literatura, en la búsqueda de Dios bajo la guía de España,..."¹⁰¹ Por lo demás, y puesto que no podemos "olvidar que España, la que concretó y fijó los ideales de la Contrarreforma, y la que sensibilizó con sus místicos la religiosidad de la época, ejerció en esos momentos una influencia decisiva en toda Europa..."¹⁰² debemos considerar que de mucho mayor peso e importancia fue la influencia que tuvo en la Nueva España; de modo que, si durante el siglo XVII el Barroco alcanza en la Metrópoli su mayor intensidad y originalidad como estilo literario, caracterizado por la complejidad y el aprecio predominante de las formas por encima de los temas; así pasaría a los territorios americanos, en los que el estilo sería acogido con aprobación y matizado con características propias.

El Barroco y sus contrastes estaban presentes en todos los aspectos del mundo novohispano, no sólo en los artísticos: junto a actitudes acéticas podía constatarse una moral relajada; al lado de los ricos e influyentes, coexistían los pobres y los desposeídos, tanto en las populosas y bulliciosas ciudades, como en los apartados y sosegados asentamientos rurales. "Esta peculiaridad de los contrastes afectaba todas las facetas de la vida novohispana, incluso las mínimas, como eran las del lenguaje, que además de su estructura compleja y ornamentada

¹⁰¹ *Idem*, p. 59

¹⁰² *Idem*, p. 48.

podía ser pintoresco, vulgar o culterano, autóctono o castizo castellano.”¹⁰³ Y si bien los contrastes son característicos del Barroco en general y no sólo de su faceta novohispana; por otro lado, los contrastes específicos que sólo podían darse en la sociedad indiana contribuyeron de manera incuestionable a otorgarle al Barroco su matiz particularmente novohispano.

El Barroco constituyó, pues, el reflejo de una sociedad determinada: la sociedad monárquica y absolutista, tanto urbana, como rural. Pues aunque, como propone Maravall, resulta insostenible plantear que “el Barroco nacería del gusto y del placer que las gentes rurales encontraron en ver desplegarse con exuberante ostentación el lujo y riqueza de los grandes, ya que en cierta medida podían participar en ellos, por lo menos contemplándolos”¹⁰⁴ —puesto que el siglo XVII estuvo atestado de inconformidades, revueltas e incluso levantamientos sociales; y que, por otro lado, el Barroco es una manifestación eminentemente urbana, pues parte de la situación de crisis y conflicto de la época lleva consigo una migración constante del campo a la ciudad—, aun así, en aquella sociedad barroca, en la que el poder de los soberanos absolutos se manifestaba por medio de la suntuosidad, del lujo, de la decoración y de la pompa en la vida cortesana, aristocrática y palaciega, reunida en el ámbito urbano, el arte también alcanzaba a tocar el mundo rural, pues fue también un arte popular: la profusión de riqueza estimulaba la imaginación del pueblo que, además, buscaba a través del arte, y sobre todo del religioso, consuelo, intercesiones celestiales y esperanza.

El arte barroco era un arte que llegaba a todos los estratos de la sociedad, que permitía a todos un acercamiento a las manifestaciones artísticas que, con frecuencia, eran las mismas que las manifestaciones religiosas. “No cabe, pues, ver

¹⁰³ VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XIX.

¹⁰⁴ MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 97.

el desarrollo artístico en esta época, y menos aún en España, con independencia del vivir, de la existencia;¹⁰⁵ de las necesidades espirituales y materiales de los hombres que vivían en ese contexto, y una de las constantes de la mentalidad hispánica a lo largo del siglo XVII fue la religiosidad, reforzada especialmente a raíz del Concilio de Trento y la Contrarreforma. El pecado y la penitencia constituían un programa de vida: tras el pecado, sin importar su magnitud, llegaba la inmediata solicitud del perdón. El hombre novohispano del siglo XVII, estaba inspirado por el mismo espíritu, "sobre todo como consecuencia de la crisis de sensibilidad del Barroco y las instancias de la Contrarreforma, [y] recibe en su mentalidad una doble agresión: la renovación de los postulados científicos aristotélicos y la nueva concepción del mundo religioso moral... dos poderosas agresiones [que] alcanzaron con mucha intensidad y profundidad la conciencia hispanoamericana..."¹⁰⁶ El nuevo modelo explicativo —contrapuesto al procedimiento deductivo escolástico— asentado en la metodología inductiva, basada en la experimentación para encontrar una explicación más satisfactoria de la realidad, permitió nueva visión que sustituyó la visión medieval del universo e implicó importantes transformaciones en el mundo de las ideas de la sociedad humana al habilitar el surgimiento de un nuevo modo de concebir la realidad, basado en la observación de las propiedades de la materia en función de sus características sensoriales y dinámicas y no de sus características esenciales. La respuesta de la Iglesia católica a estos cambios científicos fue el humanismo jesuítico, como poderosa reacción contra las tendencias disolventes de la época, su actitud religiosa plenamente eclesiástica y objetivamente católica, como contrapartida del protestantismo, "la educación y la firmeza de sus convicciones

¹⁰⁵ OROZCO DIAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 173.

humanistas, [mismas] que otorgaron un significado profundo a la sociedad criolla hispanoamericana del siglo XVII, para alcanzar su culminación en el siglo XVIII.”¹⁰⁷

En la Nueva España los ideales del Barroco fueron recibidos por una sociedad preparada para ellos: pacificados los indios, distribuidas las encomiendas, creados los grandes asientos mineros, la clase peninsular, los descendientes de los conquistadores y la Iglesia —enriquecida de legados y donaciones— entraron en un holgado disfrute de la tierra. La vida colonial de nuestro siglo XVII y gran parte del XVIII estuvo signada por una rica sociedad aristocrática de hacendados, hombres ricos y poderosos que asentaban su riqueza en la institución del mayorazgo, unidos a una clase comerciante que centraba sus actividades en los centros urbanos y portuarios. Estos grupos incrementaban los rendimientos de sus unidades de producción reinvirtiéndolos incesantemente y creando con ello grandes fortunas, “cuyos efectos se apreciaron de un modo decisivo en el crecimiento de las ciudades y en el auge y aumento incesante de un patriciado urbano, que tendía, por un lado, al ennoblecimiento mediante la adquisición de ingreso en las órdenes nobiliarias; por otro, a la adquisición de oficios públicos.”¹⁰⁸ Aparejada a la aristocracia terrateniente y a la clase comerciante, estaba la aristocracia eclesiástica que también contaba elevados ingresos en mitras y parroquias. Todos y cada uno de estos sectores de la sociedad virreinal estaban maduros para recibir lo barroco con beneplácito.

Las corporaciones religiosas en el mundo hispánico habían llegado a ser muy opulentas y sumando a ello el gusto por el boato y la devoción popular, dio como resultado un gran auge del arte religioso, ya fuera en pintura, poesía o arquitectura:

¹⁰⁷ *Idem*, p. 177.

¹⁰⁸ *Idem*, pp. 169-170.

Será muy distinto el tono de la vida de las pequeñas comunidades puritanas de Nueva Inglaterra con sus sencillas casas de madera, su fuerte espíritu colectivista, su psicología rural, su complejo ético formado en la lectura del Antiguo Testamento y la pobreza de su iglesia donde el pastor es pagado por los vecinos que cuando no pueden ofrecerle dinero le dan leña para su cocina o abastecen de cereales su despensa, a la pompa y etiqueta urbana que prevalece en cualquiera ciudad hispana colonial...¹⁰⁹

en las que la Iglesia, preocupada especialmente en dotar a las clases populares de la suficiente mercancía religiosa con que incitarlos a cambiar sus hábitos de conducta, produjo toda una campaña para ofrecer elementos religiosos a las masas populares, reinvertiendo en actividades culturales parte de los cuantiosos ingresos que a sus arcas llegaban.

De este modo, la mayor parte de las manifestaciones culturales de la Nueva España fueron desarrolladas bajo los auspicios y la protección de la Iglesia, quien dictaba los lineamientos a seguir, y, si bien en el tránsito del siglo de la Conquista al del Barroco, perdió algo de su primer resplandor evangelizador, fue entonces cuando, a través de su liturgia y su arte, predicó a la multitud indígena en el lenguaje más sensible y plástico: el del Barroco. "Porque la auténtica creación del Barroco llega esencialmente al espíritu, no por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, incluso asombrando y deslumbrando."¹¹⁰ La Iglesia, siguiendo los lineamientos derivados de Trento, se convirtió en reguladora y centro de la vida diaria, centralizando en su edificio y en la figura del párroco la administración de la fe y la religión. Sin embargo, fue un proceso lento en el que la nueva ideología contrarreformista se instaló más fácilmente por medio de la iconografía, pues era la mejor manera de hacer llegar la información al pueblo iletrado, de modo que se expandió por los templos, ocupando todos sus rincones,

¹⁰⁹ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹¹⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 21.

mientras que nuevas devociones, de hondo sentimiento religioso, se extendían por todo el virreinato y ganaban rápidamente adeptos.

Fiestas, romerías y procesiones sirvieron de vehículo para hacer llegar al pueblo la doctrina religiosa oficial, y cada vez se fueron haciendo más complejas y ceremoniosas. Así pues, el espíritu criollo "se desarrolla estimulado, sobre todo, por sus vinculaciones con la aristocracia y la burocracia de los letrados; por su entrada como miembros de la Iglesia se forma y cohesiona por medio de la educación de los jesuitas, se relaciona y comunica en las ciudades, pues el estilo urbano es una de las características esenciales de la época, que se expresa tanto en lo ornamental arquitectónico como en las creaciones literarias."¹¹¹ El espíritu tridentino se manifiesta en todas las ramas artísticas del barroco novohispano: en la arquitectura, conforme la Iglesia se enriquece, en la que los estilos se ennoblecen y se magnifican hasta llegar al particular estilo barroco novohispano del siglo XVII. En la pintura que intenta despertar el fervor creyente, en especial mediante sus temas en torno a Inmaculada Concepción de la Virgen y, en general, a las advocaciones de la Virgen. En la escultura religiosa policroma con la multiplicación de retablos para las iglesias y las procesiones religiosas a cielo abierto que, concebidas como espectáculos escenográficos, cobraron una importancia capital e inusitada. Por lo demás, las beatificaciones y canonizaciones de santos y la extensión y promoción del culto a la Inmaculada contribuyeron aún más a incrementar la producción escultórica, alimentando la piedad y la devoción de los fieles desde los altares de las iglesias y desde los pasos procesionales.

El llamado Siglo de Oro de la literatura española, que signó la mayor parte de la literatura novohispana, además de extenderse más de un siglo y medio, no fue plenamente dominado por el Barroco sino hasta muy tardíamente. Esto

¹¹¹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 178.

significa, por un lado, que lo barroco no basta para caracterizar buena parte de la literatura de los siglos XVI y XVII; y por otro, que lo barroco se extenderá, particularmente en Hispanoamérica, hasta bien entrado el dieciocho. Así, la literatura del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España fue la literatura barroca, literatura llena de símbolos que permitían llegar a la gente no sólo de forma intelectual, sino también emocional, utilizando el arte para intensificar el respeto a lo espiritual, reforzando con ello la religiosidad en servicio de la Iglesia y de la Corona española. "Esa literatura de panegíricos y descripción de fiestas es un producto típico de la vida virreinal americana y se prolonga hasta las postrimerías del siglo XVIII..."¹¹² dando como resultado final una nueva literatura, propiamente criolla.

Durante el siglo XVII el interés en la literatura de la península española crece considerablemente en la Nueva España, todas las manifestaciones literarias españolas encuentran eco en los autores novohispanos, tanto las que pudieran haberse considerado como pertenecientes a la corriente —en su momento llamada— conceptista como la culterana. A pesar de que con frecuencia se ha querido ver una contraposición entre ambos estilos, no se puede afirmar que exista con rotundidad una oposición clara entre las dos corrientes, pues los poetas llamados culteranos con frecuencia utilizaron elementos conceptistas en sus obras y el preciosismo de las formas culteranas también se manifestó en las obras consideradas conceptistas. Por lo demás, el estilo barroco está caracterizado precisamente por el uso extremado del concepto, ambas corrientes tienen en común el procedimiento metafórico y uno de los pocos elementos que distinguen un estilo del otro es la latinización del lenguaje, propia del culteranismo. No

¹¹² PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 157.

obstante, en la Nueva España hubo una marcada preferencia por las tendencias del gongorismo y, acaso

se debe, fundamentalmente, por una parte, a la tendencia a crear gigantescos juegos de artificios que llenasen el vacío fundamental que las circunstancias imponían; [los novohispanos] interpretaron el barroco gongorista como un modo de ocultar la desazón que la situación política y religiosa les producía; por otra parte, no cabe la menor duda de que la sensibilidad hispanoamericana, sobre todo como consecuencia del pasado cultural indígena y la estética de las altas culturas, producía una proclividad hacia la ingeniosidad de la complicación formal.¹¹³

Este pasado cultural, en el que no sólo se encuentran las raíces indígenas, sino también las nuevas formas culturales mestizas que emergieron con ocasión de la presencia española en América, dio lugar a que, si bien el Barroco novohispano abrevó en las fuentes de las formas barrocas de la península, al florecer en los nuevos territorios, estas fuentes engendraron formas distintas que le otorgaron variedad y carácter propio a la corriente en la Nueva España, mediante la introducción de palabras e imágenes autóctonas y novohispanas.

La literatura del siglo de la Conquista, principalmente activa, rica en contenidos, holgada en hechos y acciones, se transformó en una literatura contemplativa, rica en conceptos y contenidos espirituales. Así, si durante el siglo XVI la literatura novohispana fue una literatura en la que la experiencia directa americana era vertida en los moldes españoles, “en el siglo XVII se invierte netamente la imagen, pasando a ser experiencias ajenas con formulaciones peculiares.”¹¹⁴ Esta nueva literatura, propiamente criolla, surge, pues, tanto del florecimiento de una cultura particularmente novohispana, como de la nueva espiritualidad del hombre hispanoamericano del siglo XVII, de la restricción

¹¹³ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 244.

¹¹⁴ *Idem*, p. 172.

inquisitorial de la expresividad y del auténtico espíritu contrarreformista, de amplio fondo religioso, extendido por la Compañía de Jesús.

Los moldes propios del Barroco impulsaban la creación literaria, particularmente la poética, tanto en su forma dramática, como en su forma lírica. El entusiasmo por la forma, el afán de hacer plásticas las imágenes, de encontrar un idioma nuevo con el cual expresar las más atrevidas metáforas, eran los caminos que recorrieron los poetas del diecisiete, y durante los primeros años del dieciocho, los vates siguieron estos mismos derroteros. Una vez que se iniciaba el juego de las puras formas se convertía en un proceso creador irreversible. "Los creadores hispanoamericanos de tal formalidad parece que producen por intuición... Precisamente en tal cualidad debe rastrearse el sentido de la poesía barroca hispanoamericana y su peculiaridad: la intuición... más próxima a la realidad por medio de la intervención de la subjetividad, a su vez condicionada por la situación social y política que la inscribe."¹¹⁵ Y es justamente de esta intuición y de esta subjetividad de donde las composiciones poéticas toman su carácter hermético y laberíntico, lleno de ejercicios, en apariencia absurdos, que juegan con las palabras y las ideas a todos los niveles posibles: desde las más sencillas figuras de construcción, hasta los más rebuscados tropos y figuras de pensamiento.

Los poetas novohispanos, constreñidos a un silencio circunspecto por los decretos reales e inquisitoriales en torno a las historias y los temas indígenas y americanos, limitados en la posibilidad de experimentar en el terreno de la novela y de lo fantástico, a causa de las prohibiciones que desde el siglo XVI reducían la oportunidad de que llegaran "a América 'libros de romance y materias profanas y fabulosas, así como libros de Amadís'..."¹¹⁶, encontrarían entonces entusiasmo y

¹¹⁵ *Idem*, pp. 244-245.

¹¹⁶ PICÓN-SALAS, Mariano, *op. cit.*, p. 118.

solaz en los juegos de palabras, las ingeniosidades, las enumeraciones, las metáforas, y todos los recursos retóricos a su disposición alentados por el estilo barroco para expresar su personalidad, su religiosidad y sus ideas, utilizando laberintos que les permitieran sugerir, amparados en lo críptico, en lo hermético, en lo ininteligible —o inteligible para unos pocos—, conceptos que tal vez de otro modo fuera inadmisible manifestar. Por lo demás, si “el emblema, el alegorismo y el lenguaje cultista es una de las máscaras de la represión barroca, la encendida vitalidad de la época estalla, también, por contraste, en burla, crueldad o grosería.”¹¹⁷ La sátira, incluso de asuntos que podrían ser considerados graves, no era sino una forma de mostrar el desencanto y de permitir el desahogo de sentimientos —y resentimientos— sociales y étnicos contra una sociedad que podía también ser licenciosa, frívola y presuntuosa, propensa a las galanterías indiscretas y a las falsas pretensiones, que se entretenía en saraos cortesanos y en fiestas versallescas. A pesar de ello, el hondo asiento religioso de la sociedad novohispana impuso que esta veta fuera menos explotada, pues el tema capital “del barroco hispanoamericano fue el vinculado con la religión y la trascendencia.”¹¹⁸

Si bien la creación artística barroca se manifestó, en apariencia, como un desahogo exterior rubricado por el artificio por excelencia, artificio premeditado, pensado para impresionar con creaciones fabricadas, en consonancia, incluso, con criterios estéticos preestablecidos, la realidad es que el Barroco fue primordialmente una necesidad expresiva del desbordamiento de la sensibilidad, un apasionado impulso para encauzar la vida del intelecto. Y esta necesidad expresiva, que en lo esencial ansiaba señalar y esparcir las verdades inmanentes más profundas del alma y del universo, eligió, en lo formal, los juegos léxicos con

¹¹⁷ *Idem*, p. 129.

¹¹⁸ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 181.

matices escolásticos, que combinaban con soltura los temas bíblicos y humanísticos grecolatinos para dirigirse a un público aristocrático. “Uno de los más acusados caracteres de la literatura del barroco hispanoamericano es, precisamente, la heterogeneidad de los modelos expresivos, acaso como un índice de la actividad intelectual, signo de preocupación de mucha intensidad y efecto del propósito social de manifestar tales inquietudes.”¹¹⁹ Cada uno de los estratos más elevados de la sociedad estaba implicado en los esparcimientos que daban coyuntura a la creación artística: las cofradías y las comunidades religiosas, la Universidad y el Cabildo, convocaban a los poetas y otorgaban los premios para las frecuentísimas fiestas civiles y religiosas que daban ocasión a los certámenes. Este matiz aristocrático, aunado al ansia de expresar no tanto las preocupaciones estéticas, técnicas o estilísticas, sino lo que afectaba al hombre como tal, a su vida espiritual y sentimental, a su religiosidad, fue una de las razones por las que las formas barrocas tuvieron tan enorme aceptación y difusión durante el siglo XVII y se mantuvieron durante el XVIII.

El teatro novohispano del siglo XVII, y buena parte del XVIII, se caracterizó por los moldes barrocos en los que lo sagrado se entrelaza de manera tan inconfundible con lo profano, por los largos monólogos cargados de elementos alegóricos y fabulosos, muchas veces vinculados de forma tan estrecha a las celebraciones civiles o religiosas que en ocasiones “el hecho teatral casi se confunde con la ceremonia cortesana de que era parte.”¹²⁰ La poesía lírica y la dramática se entronizan en la literatura, haciendo difícil distinguir sus límites cuando, “en general, el teatro del siglo XVII —Bocanegra, Maldonado, Ortiz de Torres, Ramírez de Vargas, etc.— es teatro de poetas en la escena, teatro lírico y de

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XXIV.

recitación, sin exceptuar a Sor Juana.”¹²¹ La poesía cívica y la poesía religiosa estaban fundidas en la misma medida en que lo estaban la Iglesia y el Estado, dando lugar a una producción abundante, pues abundantes eran las convocatorias literarias para las celebraciones, tanto civiles como religiosas. Los certámenes eran los acontecimientos más excitantes y floridos de la vida literaria del Virreinato, en ellos participaban cientos de poetas ansiosos de ser públicamente reconocidos, no sólo por el aplauso y la lectura de sus composiciones, efímero triunfo, “además de la gloria momentánea, esperaban también la celebridad y el triunfo de la posteridad, ya que todas las composiciones se publicaban en la crónica del certamen...”¹²² Creando con ello, incluso, un género particular y específico, perteneciente a un género literario e histórico a la vez: *las relaciones de fiestas*.¹²³

El panorama literario era copioso, la poesía lírica, abundante, la influencia del Concilio de Trento, las instituciones religiosas que hacían acto de presencia en las calles con procesiones y representaciones, la religiosidad del pueblo tradicionalmente reconocida, la sociedad aristocrática reunida en el marco intelectual urbano, la vida política local, las demás artes que aportaban sus propias y espectaculares manifestaciones, todo, todo era favorable para la actividad de los poetas “que escribieron poesías alusivas a todas las festividades del calendario religioso.”¹²⁴ La vida novohispana era específicamente propicia para el desarrollo de la poesía barroca. Los incentivos para la creación literaria en la Nueva España generalmente eran brindados por la muerte de un rey, el ascenso al trono de uno nuevo, el nacimiento de un príncipe o la llegada al virreinato de un nuevo virrey o arzobispo, la erección de una nueva iglesia o estatua. Todo ello era motivo de

¹²¹ REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 78.

¹²² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 246-247.

¹²³ Vide RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y Fiesta en la Literatura Novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

¹²⁴ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 209.

certamen poético, en el cual cualquiera que pudiera escribir se sentía libre para competir, haciendo cuantiosa la poesía de circunstancias, descriptiva o laudatoria, encargada de dar más relieve a las manifestaciones de carácter religioso o civil. Sin embargo, esto no implica que se tratara "de una expresión poética de esfuerzo baldío, ni falta de objetivos; en la densidad inmensa de tantos y tantos experimentos se encuentran versos extraordinarios y autores de primera magnitud..."¹²⁵ En última instancia, el hecho de que el arte sea resultado de una convocatoria institucional, no indefectiblemente le disminuye la posibilidad de la espontaneidad y de lo extraordinario: a la postre, en algún sentido, todo arte es institucional, en la misma medida en que está enlazado a formas económicas, políticas y religiosas, "en la realidad, no es posible marcar unas fronteras, ya que incluso el artista genial crea a veces atento a exigencias externas, ya ideológicas, ya formales, ya de necesidad de atender la demanda de un público, sea de masas, sea de una minoría social."¹²⁶ El artista está sujeto a la situación social y sus condicionamientos, no sólo en cuanto a los fines concretos del encargo, sino también por la presión del sentimiento colectivo que lo envuelve.

La Ciudad de México se engalanaba para la entrada de personajes ilustres con conmemoraciones fastuosas, los poetas se adiestraban para lucir su ingenio en los certámenes y colaborar con elocuente dignidad en las solemnidades, pues su participación no se limitaba a la escritura de los poemas alusivos a la ocasión: "con frecuencia, también diseñaban los programas simbólicos de los arcos triunfales o las piras funerarias, y relataban en verso o prosa, o en verso y prosa, los pormenores del suceso."¹²⁷ Las calles de la ciudad, decoradas *ex profeso* para la celebración, eran atravesadas por suntuosas y solemnes procesiones que

¹²⁵ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 245-246.

¹²⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 132.

¹²⁷ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *op. cit.*, p. 13.

desembocaban en fiesta pública en la que todas las artes tomaban parte. No obstante, la poesía en la Nueva España no era de corte popular, sino erudita: nacía y se alimentaba en las aulas, la cultivaban los universitarios, tanto civiles como eclesiásticos. La literatura novohispana estaba marcada por un espíritu “esencialmente aristocrático [que] preside todas las manifestaciones de la vida colonial... El poeta canta para un breve grupo de elegidos cada vez que se trata de solemnizar una fiesta. Lo van a premiar los doctos; tendrá, por lo tanto, que hablar en docto.”¹²⁸ Los numerosos certámenes celebrados en las frecuentes fiestas religiosas y civiles

suponen la certeza de la existencia de una importante comunicación entre poetas que se leen unos a otros, que constituyen su propio público, que emulan en los experimentos más atrevidos; intelectuales y humanistas que consideran honra y orgullo pertenecer a una aristocracia en la que sólo pueden ingresar, a la que sólo pueden pertenecer los que fuesen capaces de utilizar y comprender el lenguaje simbólico o totalmente extraño...¹²⁹

En los colegios se da preferencia a estas formas retóricas hasta casi convertir la poesía en un ejercicio de ingenio, brillante por su agudeza, elegancia y erudición, que realza las solemnidades que dan ocasión a su creación.

Los certámenes poéticos eran pues, uno de los sucesos más importantes y significativos que pudieran darse en el mundo novohispano, el premio consistía, principalmente, en la fama social, y el mejor camino para acceder a ella era el uso de unas formas y un lenguaje que, cuanto más misterioso y menos comprensible fuese para aquellos que no pertenecían a la minoría selecta de entendidos, mayor prestigio conferiría a su creador.

¹²⁸ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 246.

2 El teatro en las fiestas públicas novohispanas

2.1 Fiestas públicas

La Contrarreforma acentuó el papel que ya de por sí desempeñaba la religión en la vida cotidiana de los siglos anteriores. El miedo a la desviación y la heterodoxia produjo un afán por aumentar la presencia de la Iglesia y la religión católica en la mayor cantidad posible de actividades. Las fiestas, tanto religiosas como civiles, fueron uno de los vehículos de expresión de la nueva ideología contrarreformista, pues su carácter público y participativo era ideal para acercar a la gente a las directrices emanadas del Concilio de Trento. Por otro lado, aunado a sus objetivos religiosos, las festividades también cumplían con objetivos de índole política y social como medios fundamentales para preservar el orden establecido dentro de una sociedad fuertemente estratificada como la española y la novohispana. La alegría colectiva fue una válvula de escape para los impulsos contenidos en las multitudes a las que la fortuna con frecuencia era adversa: las condiciones económicas de buena parte de la población eran menos que satisfactorias, a menudo debían afrontar el hambre, las epidemias, las catástrofes naturales y un sinnúmero de penalidades.

El Estado y la Iglesia utilizaron las fiestas para subrayar el poder que detentaban como dirigentes de los destinos de la sociedad. Las fiestas daban la oportunidad de transformar, aunque fuera por algunos días, la realidad cotidiana de los novohispanos, convirtiéndola en algo extraordinario. Para ello, las autoridades provocaban una especie de compañerismo “descendiendo al nivel de los inferiores, pero no como sus iguales, sino como un regalo que graciosamente

ofrecían y que era recibido con infinito agradecimiento por la plebe,”¹³⁰ que participaba en estas actividades cautivada por la posibilidad de dejar de lado, aunque fuera por unos días, el tedio y la aridez de la vida diaria. La autoridad virreinal desplegaba frente al individuo toda la ostentación y la fastuosidad del lujo de que era capaz en las celebraciones cívicas y religiosas, y el individuo gozaba de ellas extasiado, como un espectador ante la obra teatral. Aunque siempre se aprovechó la oportunidad de recalcar el dominio sobre la sociedad en este tipo de acontecimientos, no en todos los casos se manifestó de igual manera: en las solemnidades religiosas y reales, el control de las festividades fue total. En los espectáculos teatrales y de otros tipos, como los deportivos y de habilidad, el control fue más bien sutil y disimulado, aunque no por ello aminorado. Sólo en las fiestas del Carnaval, aparentemente, se dejó de lado este control, pues prácticamente toda parodia estaba permitida, excepto las que atacaran a la Iglesia o a sus ministros.

A pesar de la clara utilidad de las fiestas, no dejaban de contener ciertos riesgos inherentes: “El poder sabía mejor que nadie lo irracional que era una fiesta. Admitía que rompía, aunque por poco tiempo, el esquema vital de las poblaciones con actos atípicos y de los que nacían en consecuencia excesos de difícil previsión.”¹³¹ No obstante, las fiestas se promovieron y se reglamentaron para evitar en lo posible desmanes y excesos sin renunciar a la utilidad que ofrecían. El desorden popular era más aparente que real, los participantes estaban cercados por rigurosas normas que, si bien no eran escritas, eran del dominio público, y cada uno de los participantes conocía el lugar que le correspondía en una solemnidad y cuál era el comportamiento que debía exhibirse, y nadie trasgredía dichas normas,

¹³⁰ J.ÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 19.

¹³¹ *Idem*, p. 17.

por lo menos no de forma que resultara amenazadora para la autoridad. “En una palabra, las fiestas colectivas constituyeron una forma eficaz y acertada de mantener, sujeta a un código inflexible, a cierta sociedad estratificada de manera precisa.”¹³²

La estructura de una fiesta era prácticamente la misma ya fuera religiosa o civil. Días antes de la fiesta los pregoneros del cabildo recordaban a los vecinos las efemérides que se acercaban y su obligación de limpiar las calles en que vivían y de iluminarlas por las noches. El día anterior al señalado, a la hora de vísperas, indicada por el repique de campanas, se reunía el obispo con el cabildo eclesiástico y las comunidades religiosas para recibir en el atrio de la catedral a la autoridad civil, acompañada por las fuerzas militares y el cabildo secular. Al aproximarse estas autoridades al templo se sumaban los personajes principales de la ciudad para el encuentro, el cual “simboliza la perfecta unión entre la Iglesia y el Estado.”¹³³ Durante la ceremonia seguían repicando las campanas y se disparaban salvas y cohetes. Si la celebración conmemoraba un acto regio de importancia, la ceremonia terminaba con un *Te Deum* en acción de gracias. Después, las autoridades en comitiva se dirigían al centro cívico (plaza mayor o cabildo) para efectuar la proclama real y tremolar el pendón real, que se alternaba con honores militares, esto se repetía en tres puntos más de la ciudad. Las ceremonias se sucedían a medida que avanzaba la tarde entre proclamas y refrigerios. Al anochecer las poblaciones se iluminaban y la comitiva se encaminaba a la residencia de la primera autoridad local, donde era agasajada de nuevo con una cena. Mientras, la población se dedicaba a galopar por las calles, enmascarados y en ocasiones con vistosos disfraces. A media noche las cabalgatas terminaban y comenzaban los bailes.

¹³² *Idem*, p. 20.

¹³³ *Idem*, p. 48.

Al amanecer las campanas anunciaban el principio de la fiesta con misa solemne, cantada y oficiada por la principal autoridad eclesiástica, y en la que el tema era el panegírico al monarca que se exaltaba o de la festividad religiosa que se conmemoraba. Terminada la misa, las autoridades se reunían para un almuerzo. Por la tarde se renovaban los festejos, que podían ser diversos, pero nunca faltaba la procesión religiosa en la que participaban los eclesiásticos y, obligatoriamente, las autoridades civiles y militares. Luego de la procesión, se desarrollaban en las calles corridas de toros, juegos de cañas, batallas de moros y cristianos, alcancías, estafermos, cucañas, autos sacramentales, entremeses y comedias, cabalgatas y, por la noche se repetían la cena de las autoridades y los bailes.

La duración de los festejos era variable, si se homenajeaba al santo patrón originalmente duraban el día y la víspera, pero para el siglo XVIII ya duraban una semana y en ocasiones se 'juntaban' con otras celebraciones que resultaran próximas en el calendario. Las conmemoraciones reales solían durar más días que las religiosas. En caso de que las festividades se extendieran por varios días, las autoridades, de común acuerdo con los distintos grupos de la localidad, establecían un plan con el fin de que cada grupo organizara los festejos en cada una de las fechas prefijadas para ello. Las fiestas se repartían entre la primera autoridad, los oficiales reales, el sargento mayor, el presidente de la audiencia, los dos cabildos, las órdenes religiosas y, en ocasiones, los grupos de indios y hombres de color.¹³⁴

2.1.1 Celebraciones civiles

Las celebraciones religiosas y las cívicas estuvieron sujetas a un mismo ritual y programa, en ocasiones resulta casi imposible distinguir cuándo se trataba

¹³⁴ Sobre el tema de las festividades en el Nuevo Mundo, *vide* LÓPEZ CANTOS, *op. cit.*, y George M. FOSTER, *op. cit.*

de una o de otra. En las ceremonias civiles siempre se tremolaba el pendón real y en las religiosas no, pero esta formalidad se realizaba también en los festejos del santo patrón, en cuyo caso ambas fiestas podían considerarse idénticas en la forma puesto que se trataba de una celebración tanto religiosa como civil. Por otro lado, la diferencia primordial entre unas y otras es que las religiosas eran festivas y de guardar, mientras que las reales no. Sin embargo, aun dentro de las festividades cívicas no había ninguna "que fuera totalmente profana. Lo lúdico y lo religioso componían una entidad..."¹³⁵ y esta era aprovechada por el Estado para preservar el orden establecido y reafirmar la espiritualidad del pueblo. Las celebraciones civiles constituían un testimonio de la presencia e intervención del soberano en todos los lugares del reino, estuviera presente o no. La autoridad real era delegada en sus representantes, quienes se encargaban de organizar los festejos, a los que se convocaba a la aristocracia social y, muy en especial, al pueblo, que participaba como mero espectador y asistía en masa a todas las exhibiciones que graciosamente le proporcionaban.

Las ocasiones para las festividades civiles estaban dadas por la fundación de un pueblo, la concesión del título de villa para un pueblo, las bodas reales, la concepción y el nacimiento de un príncipe, la exaltación de un monarca, el nombramiento de un virrey, los onomásticos de reyes o virreyes, efemérides históricas, etcétera. Toda ocasión para festejar era pertinente, y, ya se tratara del patrón de la ciudad o de un acontecimiento real, las autoridades civiles sufragaban los gastos "de luminarias, corridas de toros, cañas y en ciertos casos, los menos, mandaban montar algunas piezas teatrales, casi siempre un auto o una loa."¹³⁶ La costumbre de escenificar teatro durante las ceremonias estatales y religiosas fue

¹³⁵ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁶ *Idem*, p. 109.

aumentando poco a poco a causa del interés que despertaba en la población y de los fines moralizantes que fueron añadiéndose al espectáculo. "En ocasión de los espectáculos dramáticos al aire libre, el público se había formado de todas las capas sociales, indígenas, mestizos, y españoles o criollos, cultos e incultos."¹³⁷ La seducción que el teatro provocaba en todas las capas de la sociedad novohispana, y de ahí la posibilidad de agradar e influir en todas ellas a un tiempo, debe haber sido una motivación importante para buscar su persistencia e incremento en las festividades públicas, a pesar de los altos costos que representaba para el erario, puesto que, a pesar de la flaqueza que éste en ocasiones enfrentaba y de algunas aprensiones y recelos sociales, que en ocasiones limitaban las puestas en escena, por lo general, siempre que era posible se incluían las representaciones en los festejos.

Así, ocasiones señaladas solían amenizarse con alguna representación teatral que incluyera a la población entera, como la celebración del día de San Hipólito, el 13 de agosto, que era particularmente ensalzada en la Ciudad de México por tratarse de su santo patrono, pues ese día se conmemoraba la ocupación de Tenochtitlán por parte de los españoles, y en la que prácticamente nunca faltaba el teatro.¹³⁸ Por lo demás, si ni siquiera en fechas tan denotadas como ésta las comedias se representaron sin falta todos los años, en ocasión de fiestas menos importantes el alto costo de los espectáculos teatrales a veces obligaba a que los festejos se desarrollaran de forma más modesta, y, generalmente, "el cabildo se conformaba con ordenar que hubiese luminarias, colación, toros y juegos caballerescos como la sortija, juego de cañas, escaramuzas y máscara para estas fiestas menores."¹³⁹ El hecho de que la autoridad civil destinara una parte de sus ingresos a este tipo de solemnidades, que admitían la participación de toda la

¹³⁷ SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, Imprenta Universitaria, 1958, p. 144.

¹³⁸ Vide MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 126.

¹³⁹ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 165.

población y se celebraban en la vía pública, no deja de ser significativo en cuanto a la importancia que le concedía a tales acontecimientos, que por un lado le permitían resaltar y mantener frescos en la memoria de la población los eventos sociales e históricos más destacados y por el otro mantener bajo contención a la mayor parte de la población.

Contiguas a las celebraciones cívicas de índole pública y multitudinaria — cuya ocasión podía ser la fundación de poblaciones, las efemérides históricas, la exaltación de la persona del monarca, como bodas, nacimientos, onomásticos, etcétera, y los nombramientos de virreyes— se realizaban otras, que si bien no son de carácter privado, si tienen una cualidad más íntima, pues a ellas sólo se convidaba a la corte y las altas esferas de poder del virreinato. Desde el siglo XVI “todo acontecimiento agradable referente a los miembros de la familia real y virreinal, ya fuesen onomásticos o nacimientos, se solían celebrar con la representación de una o varias comedias en el palacio virreinal.”¹⁴⁰ Ejemplo de este tipo de fiesta son las celebraciones de aniversario de personalidades distinguidas, que podían ser también motivo y ocasión para la escenificación, tal como ocurrió el 25 de mayo de 1662, en la fiesta de besamanos de la condesa de Baños, cuando “le hicieron grandes fiestas en Palacio las personas de caudal, la regocijaron con libreas y carrozas nuevas y cadenas de oro al cuello, para darle los días; convidóse a todas las damas y señoras del reino que fueran a Palacio costosamente aderezadas, y asistieron a la comedia que se les presentó por los criados y criadas de los virreyes.”¹⁴¹ Esta costumbre está copiada de la costumbre del besamanos en España, en donde se presentaban los respetos al lugarteniente del rey y se representaba después una comedia. “Los festejos de la corte virreinal, por

¹⁴⁰ *Idem*, p. 149.

¹⁴¹ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 96.

supuesto, generalmente se llevaron a cabo en el palacio real, aunque las noticias que se tienen a este respecto datan apenas de fines del siglo XVII y principios del XVIII.¹⁴² Y así como la corte virreinal imitaba los usos y costumbres de la corte española, no sólo los aniversarios de virreyes eran celebrados de este modo, a imitación de los festejos cortesanos, también en los lugares más apartados se hacía eco de este tipo de celebración. “Normalmente el cumpleaños, tanto del rey como a veces del virrey y la virreina, se festejaba con la representación de una comedia en el palacio. Además los agasajos que las ciudades de menor importancia ofrecían al gobernador, se solían ejecutar en las así llamadas ‘casa reales’.”¹⁴³ La costumbre de los festejos públicos llegaba, pues, hasta las más apartadas poblaciones del Virreinato habilitando, en todos sus casos y modalidades, la posibilidad de explotar los beneficios que la fiesta colectiva ofrecía a las autoridades.

Considerando lo anterior, es posible establecer que las fiestas cívicas podían ser de dos condiciones distintas en cuanto a forma, pero no en cuanto a fondo. Los festejos realizados al interior del palacio virreinal tienen ciertamente un carácter más íntimo, pues su realización no se llevaba a cabo en la vía pública con el concurso de toda la población; sin embargo, también se insertan dentro de la fiesta pública de la época, pues aunque su alcance era mucho menor, con ellas también se pretendía estrechar los vínculos entre gobernantes y gobernados —esto es, en este caso, entre los virreyes y la corte— que permitieran preservar el orden preestablecido. De este modo, también las fiestas cortesanas en el palacio virreinal cumplían con los objetivos políticos y sociales señalados para el resto de las festividades públicas como conveniente válvula de escape a las presiones sociales y para subrayar la magnitud del poder detentado por la corte virreinal. Por lo

¹⁴² SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p.11.

¹⁴³ *Ibidem*.

demás, estos festejos también concedían obsequiar a todos los participantes: por un lado se agasajaba a los virreyes mediante el homenaje, y por el otro la corte quedaba satisfecha al participar de manera directa en la vida de palacio con todas las ventajas sociales y políticas que ello pudiera significar.

2.1.2 Celebraciones religiosas

Las fiestas fueron una de las actividades más importantes entre las promovidas por la Iglesia en la Nueva España, por un lado, por el impacto que podían lograr en el pueblo en cuanto a la difusión de la doctrina católica y de los principios del Concilio de Trento; por otro, como una importante válvula de escape social y, finalmente, por el gusto que por ellas ya se había desarrollado en América, desde el siglo XVI, fusionando lo indígena con lo español. Las danzas, pantomimas, mascaradas y ceremonias de usanza indígena que acompañaban conmemoraciones como las de *Corpus Christi*, Reyes Magos, Nuestra Señora de Candelaria o san Juan Bautista, tan tradicionalmente españolas, se habían incorporado así exitosamente a la festividad católica en el Nuevo Mundo. La festividad del *Corpus* fue especialmente impulsada, pero también se celebraban con solemnidad las procesiones de la Asunción, la Inmaculada Concepción, Navidad, la Cuaresma y la Semana Santa, así como las nuevas beatificaciones y canonizaciones.

Todas las conmemoraciones religiosas españolas fueron trasladadas a la Nueva España, tanto las correspondientes al culto básico de la observancia de los sacramentos, como "los cultos especiales de Cristo, María y los santos, que dan lugar al ciclo anual de días festivos, las fiestas de los Santos Patronos de los pueblos y de las ciudades, las grandes y pequeñas peregrinaciones, las representaciones dramáticas populares, las leyendas pías, las historias milagrosas y

el conjunto de supersticiones y creencias menores.”¹⁴⁴ Las fiestas de carácter religioso conformaban un ciclo de festividades anuales, cuya finalidad primordial era recordar a los fieles los preceptos dogmáticos y morales que debían predominar en la sociedad. “En definitiva, su objetivo básico queda reducido a un continuo adoctrinamiento de la sociedad.”¹⁴⁵ Para cumplir con este objetivo se utilizaban las ceremonias religiosas, en las cuales, mediante una elaborada y reiterativa liturgia, se transmitían a los espectadores los preceptos pertinentes para subrayarlos con la prédica directa del sermón. Por lo demás, así como la presencia eclesiástica en los festejos cívicos era indispensable, la participación de las autoridades civiles en los festejos religiosos era obligatoria, puesto que debían servir como ejemplo de moral y buenas costumbres a la población. La presencia de las autoridades civiles en los festejos religiosos servía subrayar la estrecha vinculación entre el poder terrenal y el espiritual. De este modo, toda festividad en el Virreinato estuvo constituida por dos elementos esenciales: el religioso y el civil, ambos tan estrechamente ligados que ninguna celebración de importancia podía llevarse a cabo sin la presencia de cualquiera de ellos.

No obstante, no sólo la liturgia y el sermón eran eficazmente utilizados para instruir a la sociedad, las representaciones teatrales contribuían al momento de alcanzar este objetivo de forma mucho más sutil y agradable para el público. De ahí que prácticamente todo tipo de festejo religioso incluyera, junto a la liturgia y las procesiones, espectáculos teatrales convenientemente dispuestos para difundir la propaganda estatal y religiosa y atrapar a los asistentes a la solemnidad de forma más profunda.

¹⁴⁴ FOSTER, George, *op. cit.*, p. 272.

¹⁴⁵ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 21.

Entre las principales observancias de la Iglesia, la última en surgir fue la del *Corpus Christi*. El festival eucarístico se convirtió en uno de los más importantes símbolos del catolicismo el 31 de agosto de 1262, cuando el Papa Urbano IV lo instituyó con la bula *Transitorum de hoc mundo*. "Desde entonces se convirtió en la festividad por excelencia del mundo cristiano."¹⁴⁶ En América, la celebración se extendió al ritmo que se conquistaban nuevos territorios, y fue de las más importantes del calendario religioso, pues aun en las épocas en las que el erario público no podía sufragar representaciones teatrales, en la fiesta de *Corpus Christi* muy pocas veces faltó la representación de alguna comedia.¹⁴⁷ "Casi siempre se trataba de dos comedias, de las cuales la principal se representaba el día del *Corpus Christi* y la segunda el día de la Octava, a no ser que a la vez se concertase la comedia para la fiesta de San Hipólito."¹⁴⁸ En ocasión de la fecha, la mayor parte de las obras representadas debe haber sido de la índole de los misterios, moralidades y, después, de los autos sacramentales. Esta conmemoración de la presencia real de Cristo en la Eucaristía es una fecha solemne y, al mismo tiempo, de alegría: la celebración era de carácter religioso en el templo y en la procesión, y de tipo sacro-profano en los distintos espectáculos que se representaban: los desfiles de personajes con vestidos de época, los bailarines cabezudos, los gigantes y la *tarasca*.¹⁴⁹ A estos espectáculos solía sumarse la representación del auto sacramental posterior a la procesión o intercalada en los altos que se hacían ante los altares que bordeaban el recorrido.

Las semanas anteriores a la celebración del *Corpus*, la sociedad novohispana se volcaba en preparativos: el ayuntamiento disponía los tabladros o los carros en

¹⁴⁶ *Idem*, p. 82.

¹⁴⁷ Vide SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 105.

¹⁴⁹ Vide FOSTER, George, *op. cit.*, p. 330.

los que se representarían los autos sacramentales, “poetas y dramaturgos aficionados, por lo general clérigos, ya llevaban meses escribiendo ‘invenciones’ y autos para representarlos en los altares del itinerario o sobre carretas a lo largo del recorrido y, por las noches, en los entarimados.”¹⁵⁰ Los gremios, actores y danzantes ensayaban sus partes para presentarlas a las autoridades eclesiásticas antes de la representación, los vecinos limpiaban las calles y preparaban colgaduras para ventanas y balcones, los indios preparaban las enramadas para la procesión. Por donde la procesión recorrería las calles se levantaban arcos cubiertos de flores guarnecidos de escudos magníficos y ricos doseles, mismos que serían después utilizados como tabladillos para la representación teatral.

Una semana antes de la celebración se reunía el cabildo para coordinar los preparativos. A cargo de diversos grupos, legos o religiosos, quedaban “las plataformas en las que con diversas figuras, esculpidas o vivientes, se reproducían escenas bíblicas; y otros personajes, en traje de ocasión y enmascarados, reales y mitológicos, legendarios y alegóricos, se entremezclaban con enormes águilas y dragones, con gigantes y enanos.”¹⁵¹ Al amanecer del día de la celebración los indios —quienes en general se encargaban de las danzas— sembraban las calles con hierbas aromáticas. La procesión, que tenía lugar después de la misa, era encabezada por la primera autoridad religiosa a la cual seguía, en los lugares en que se acostumbraba, la *tarasca* rodeada de los gigantes y cabezudos, que “se habían constituido en elementos propios de las procesiones del *Corpus*...”¹⁵² en España, y que habían pasado a América junto con la observancia de la festividad. A esta primera parte, divertida y alegre, seguía en la procesión una segunda parte de recogimiento y gran solemnidad, que en la ciudad de México “salía de la

¹⁵⁰ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵¹ FOSTER, George, *op. cit.*, p. 333.

¹⁵² LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 84.

Catedral, recorría la calle de Plateros, la de San Francisco, la de Santa Isabel, para regresar por la de Tacuba.”¹⁵³ Era presidida por la cruz parroquial seguida de las mujeres, que ocupaban los puestos menos prestigiosos y debían permanecer separadas de los hombres. Después venían las cofradías piadosas con sus estandartes y las imágenes de su advocación. Todos llevaban velas encendidas. A continuación venían los gremios, después las autoridades civiles y militares, luego las órdenes religiosas y el cabildo eclesiástico escoltando la custodia:

La gran custodia iba acompañada por eclesiásticos de todos los rangos, pródigamente ataviados con ricas indumentarias; por los miembros de las órdenes religiosas y legas; estudiantes del seminario; artesanos de los gremios que portaban las banderas o símbolos de sus oficios, y por la realeza, los embajadores visitantes y otras personas que ocupaban las más altas posiciones en la vida.¹⁵⁴

Inmediatos a la Eucaristía, que era portada en andas, venían los músicos, cantantes y danzantes. A lo largo del recorrido de la procesión se levantaban altares para depositar la custodia e incensar al Santísimo, cantar himnos, e interpretar representaciones y bailes en su honor, acompañados por la orquesta, compuesta en general por violines, arpas, bajones, clarines, cajas, tambores y flautas. El día de la octava, la procesión volvía a salir con idéntico ceremonial y se representaban nuevas piezas teatrales y danzas. Las autoridades de la localidad, tanto civiles como militares y eclesiásticas, estaban obligadas a participar activamente en la procesión cuyo lugar en la misma, tanto individual como corporativo, estaba estrictamente regulado,¹⁵⁵ aunque ello no impedía que en ocasiones se generaran discusiones y disputas a causa del lugar que cada participante debía ocupar en la procesión.

¹⁵³ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵⁴ FOSTER, George, *loc. cit.*

¹⁵⁵ Vide LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, pp. 84-92.

Las danzas religiosas eran parte fundamental de las celebraciones. "Los bailes del *Corpus* fueron una manifestación cultural que alcanzó a todas las poblaciones de Indias. No existe una sola localidad de las que disponemos información en la que no se haga referencia a las danzas eucarísticas y a sus practicantes."¹⁵⁶ En principio, los números musicales y las danzas ejecutadas durante las fiestas populares, en general, estaban a cargo de los indios. Sin embargo, en estas danzas y otros regocijos se mezclaba mucho de profano y frecuentemente se faltaba al pudor, provocando en los asistentes todo menos devoción. Como consecuencia, el obispo Zumárraga prohibió los desórdenes, y para afirmar su resolución mandó imprimir en 1544 la traducción de un breve opúsculo que precisaba el modo de hacer las procesiones, añadiéndole una enérgica invectiva contra los que mezclaban en ellas manifestaciones profanas o indecorosas. "La prohibición continuó hasta la muerte del mencionado obispo, pero el Cabildo Metropolitano, en sede vacante, volvió a permitir las danzas y representaciones durante el *Corpus*."¹⁵⁷

No obstante, la contienda entre prohibiciones y permisiones no habría de limitarse a las cuestiones relativas a los bailes, continuó por largo tiempo, ante la imposibilidad de eliminar los elementos profanos de las representaciones teatrales y la negativa de las autoridades, principalmente civiles, a renunciar a los beneficios sociales que el teatro podía aportar. Por lo que toca a las danzas, el tiempo y "las circunstancias adulteraron la idea originaria. Por ello las distintas iglesias locales a lo largo del siglo XVIII, poco a poco, fueron prohibiendo las danzas."¹⁵⁸ Sin embargo, en los espectáculos profanos, la costumbre de intercalar bailes, aunque de otra índole, en las representaciones teatrales perduró y aumentó con el paso de

¹⁵⁶ *Idem*, p. 84.

¹⁵⁷ MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁸ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 86.

los años, puesto que siempre “que el cabildo no tenía dinero para mandar se hiciesen comedias, como ocurrió en 1599, el pueblo se conformaba con las danzas. Ya en 1600 era costumbre bien arraigada que las comedias fuesen acompañadas de danzas.”¹⁵⁹

Después de la procesión se representaban los autos, a veces frente a la catedral, pero también, en el apogeo de su vitalidad y de su vigor, en las plazas de la gran ciudad, ante el rey y la corte. “Las Comedias que se representaban el día de *Corpus* en celebridad de la fiesta fueron añadidura profana que costeara la Ciudad.”¹⁶⁰ En principio, el auto sacramental no se asociaba al *Corpus* sino por representarse en la fecha de su celebración y los temas de las piezas consistían en algún pasaje bíblico, no necesariamente relacionado con la eucaristía, pero con personajes alegóricos que pudieran adaptarse fácilmente a la naturaleza del evento. “Durante tres siglos o más, las representaciones dramáticas formaron parte integral de las festividades del *Corpus*.”¹⁶¹ Ya en su forma más lograda, con Calderón de la Barca, el auto sacramental trata el misterio de la Eucaristía mediante alegorías teológicas, libres de los primitivos aspectos populares e históricos. Hacia finales del siglo XVII, la popularidad de este género decayó, los nuevos dramaturgos se limitaron a imitar a Calderón y para comienzos del siglo XVIII ya no se componían nuevos autos sacramentales. “Las representaciones siguieron tirando penosamente, con menos vigor cada vez, y la prohibición final que en 1783 impuso Carlos III fue casi innecesaria, ya que su vitalidad había desaparecido un siglo antes.”¹⁶²

¹⁵⁹ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶⁰ MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶¹ FOSTER, George, *op. cit.*, p. 336.

¹⁶² *Idem*, p. 337.

Después de los desenfrenos del Carnaval, permitidos para preparar a la gente para los largos días de recogimiento, durante la temporada de Cuaresma, se cerraban los teatros y se manifestaban otros signos de abstinencia del placer. La Cuaresma es un período tradicional de austeridad y de negación de sí mismo que disponía a la población para las solemnidades de Semana Santa. Desde su llegada a la Nueva España, "esta conmemoración constituyó después del *Corpus* la fiesta religiosa que tuvo mayor aceptación y que con más entusiasmo festejaron sus habitantes."¹⁶³ Originalmente las fiestas eran celebradas con mucho más fervor que fastuosidad, pero ya para el siglo XVII, en completa consonancia con el espíritu barroco de la época, estas manifestaciones adquirieron el fasto y la vistosidad que caracterizaba a otras fiestas religiosas. Las celebraciones de Semana Santa incluyeron, desde sus primeras manifestaciones en el virreinato, elementos escénicos que habrían de perdurar hasta nuestros días. En algunos lugares, "escenificaban la entrada de Cristo en Jerusalén. Trece individuos que representaban a Jesús y a los Doce Apóstoles, con vestidos que pretendían imitar a los hebreos, salían por las calles portando ramos."¹⁶⁴ Este tipo de ceremonias ejemplifica visiblemente cómo la Iglesia utilizaba elementos dramáticos para avivar la devoción de los fieles y hacerles llegar, con mayor claridad y profundidad que con el mero sermón, el mensaje cristiano mediante la participación activa en los ritos.

El Jueves Santo estaba repleto de actividades. Todo el pueblo devoto, presidido por las autoridades, asistía reverentemente a los oficios. "Desde el jueves hasta el sábado, todos los altares se cubren con mortajas purpúreas. También se cubre el Monumento del Santo Sacramento, altar lateral en el que se coloca una

¹⁶³ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

segunda hostia.”¹⁶⁵ Los monumentos, concebidos en la Edad Media, consistían en un entarimado ornamentado con revestimientos y tapices que servía de base para colocar el sagrario. “Además de servir para guardar la Eucaristía, era aprovechado como fondo de un escenario litúrgico. Su concepción era casi teatral, ya que, con frecuencia, en aquel lugar y en aquellas fechas se hacían representaciones dramáticas sobre la Pasión de Cristo.”¹⁶⁶ En la segunda mitad del siglo XVII los monumentos sufrieron algunas transformaciones en las principales ciudades de los virreinos americanos, se agregaron arcos triunfales y columnas griegas y salomónicas para soportar templete terminados en cúpulas de medio punto, realizados en madera, telas y cartón. “Arquitectura efímera de quitar y poner, con materiales propios de un arte fugaz y transitorio. Este tipo de construcción grandilocuente se adecuaba muy bien al carácter triunfal de la Eucaristía, según el modelo político-religioso de la época,”¹⁶⁷ en el que la utilización de elementos dramáticos permitían al espectador formar parte del rito católico como si se tratara de una puesta en escena.

De este modo, los rituales de Semana Santa podían tomar también la forma de una pieza dramática de la Pasión, desde la Oración del Huerto, hasta la Crucifixión. Los improvisados actores estudiaban y ensayaban sus papeles durante meses. En diversos puntos de la ciudad se levantaban escenarios para las diversas escenas, que incluían la Última Cena, el Juicio, Cristo en la Cárcel y la Crucifixión. Estas representaciones se llevaban a cabo con el mayor realismo posible,¹⁶⁸ el Viernes Santo o el Domingo de Ramos en el tablado destinado para representar las comedias o en el cementerio. En ocasiones, tales representaciones fueron

¹⁶⁵ FOSTER, George, *op. cit.*, p. 309.

¹⁶⁶ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Vide* FOSTER, George, *op. cit.*, p. 319.

suspendidas en algunos lugares, a veces por varios años, a causa de excesos y escándalos. No obstante, fray Francisco Larrea, Ministro Provincial, Calificador del Santo Oficio, en 1768, consideró lícitas las representaciones teatrales de la Pasión y Muerte de Jesucristo, razonando que éstas no se oponían a la fe católica, a la sana doctrina, ni a las buenas costumbres.¹⁶⁹ La misa matutina del sábado se caracterizaba por la bendición del fuego nuevo y era entonces cuando se encendía el cirio pascual que simboliza la Ascensión de Cristo. Posteriormente, al toque de Gloria, cuando las campanas sonaban nuevamente, se despojaban los altares de los paños que los cubrían y se iniciaban los festejos populares que podían incluir más representaciones teatrales.

Durante las festividades relativas a la Natividad, también solían llevarse a escena piezas teatrales. Ya desde el siglo de la Conquista los misioneros las habían incluido en sus quehaceres evangelizadores durante esta fecha. "Muchos de estos misioneros, que ya poseían los dialectos y lenguas habladas por los indígenas, dedicáronse a componer y traducir loas, coloquios y comedias y autos sacramentales con argumentos sacados de los evangelios; y durante la temporada de Navidad hacían esas representaciones al aire libre,"¹⁷⁰ siguiendo la tradición del teatro misional que permitía a las multitudes contemplar los oficios religiosos y participar en la representación. "La *Misa del gallo* proporcionaba antaño la ocasión de representar los dramas populares que se conocían como *autos de nacimiento*, sobre el alumbramiento y la adoración de Cristo. Estas piezas gozaron de la mayor popularidad desde el siglo XVI hasta el XVII..."¹⁷¹ En la Nueva España también disfrutaron de un gusto muy difundido y la tradición de las *pastorelas* aún se conserva hoy en día. La misa de gallo era muy animada a causa de la música y los

¹⁶⁹ Vide MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, pp. 172-178.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 77.

¹⁷¹ Cfr. FOSTER, George, *op. cit.*, p. 353.

cantos corales pues en esta solemnidad usualmente se incluía tanto música sacra como popular.

Las beatificaciones y canonizaciones de nuevos santos constituían otro suceso que daba ocasión a las fiestas públicas. Las noticias de este tipo de acaecimiento corrían con rapidez y llegaban al Virreinato antes que el comunicado oficial, promulgado por la corona mediante cédula real. En cuanto la noticia era recibida comenzaban los preparativos de las futuras fiestas: jornadas en acción de gracias con misas, panegíricos del nuevo santo, novenas con sermones, pequeñas procesiones dentro de los templos y representaciones teatrales. Artistas y artesanos comenzaban a preparar la parafernalia pertinente al caso: retratos, imágenes, andas, candelabros y entarimados para las próximas fiestas. Las autoridades civiles participaban también con entusiasmo en el fausto acontecimiento, ofreciendo asumir responsabilidades y estipulando los actos con los que contribuirían.

Estas celebraciones estaban sujetas al mismo esquema regente que el resto de las festividades públicas:

Las ceremonias religiosas ocupaban únicamente dos días, el principal y la víspera. Por ello en todas las beatificaciones y canonizaciones la Corona solicitaba de Roma que por una vez les concediera octava, cosa que hacía muy gustosa. A lo largo de los ocho días siguientes las fiestas eran una mezcla de actos de culto por la mañana, nuevas misas y panegíricos, y por la tarde diversiones totalmente profanas, los consabidos toros, cañas, algo de teatro, coloquios, diálogos pastoriles, epigramas o comedias escritos para el caso y con un tema casi único: vida y exaltación del nuevo santo.¹⁷²

Por lo demás, tampoco faltaban las carreras de caballos y sólo los bailes quedaban excluidos de esta tipo de solemnidades.

Además de las representaciones de autos sacramentales, procesiones y danzas religiosas, otro tipo de entretenimientos se verificaba en las ocasiones de celebración ofrecidas por el calendario religioso. Aunque algunas de estas

¹⁷² LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p.110.

tradicionales fiestas populares, como los toros, los bailes de máscaras y el Carnaval, fueron objeto de censura, la actitud del poder Iglesia-Estado hacia ellas fue la tolerancia porque su arraigo en la población era consistente, pero, más allá de eso, por la posibilidad de desahogo social que este tipo de manifestaciones permitían. La tendencia institucional fue la de absorber estas manifestaciones en el ceremonial católico, si bien algunos de sus extremos, como la superstición, fueron duramente atacados. También se realizaban con asiduidad, dentro del marco de las festividades religiosas, carreras a caballo, tanto las desorganizadas cabalgatas como otras más organizadas y competitivas, y las batallas de Moros y Cristianos. Frente a las solemnidades y celebraciones religiosas, otro tipo de acontecimientos populares rompía la linealidad de la vida cotidiana: el gusto por lo festivo se plasmaba en bailes, juegos, torneos, y lo mismo sucedía “con las representaciones escénicas, sin que faltaran en algunos lugares las competiciones deportivas.”¹⁷³

Las fiestas públicas fueron utilizadas por la autoridad virreinal tanto para captarse la simpatía de las fuerzas políticas y religiosas de la Nueva España, como para integrar y controlar a la población, especialmente la indígena, en la vida urbana. Uno de los elementos festivos que más coadyuvó para lograr este empeño fue la música. Todas las catedrales, y buena parte de los templos de ciudades importantes, contaban con órganos, además de otros instrumentos musicales, como chirimías y bajones, para acompañar los cantos litúrgicos. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, con excepción del organista, los músicos no tenían preparación profesional y se trataba más bien de entusiastas aficionados. La música constituyó parte integrante de las procesiones religiosas y de los desfiles cívicos y, junto con el baile, “no sólo ayudó a regocijar a aquellos hombres y mujeres en algunos días señalados o en fechas concretas y a plazo fijo, sino que se

¹⁷³ *Idem*, p. 55.

convirtió en elemento lúdico frecuente y al alcance de todos.”¹⁷⁴ Bodas, bautizos, onomásticos, acciones de gracias y aniversarios se convirtieron en ocasiones propicias para que la gente disfrutara de la música y el baile. Incluso se llegó a disponer de ella en acontecimientos luctuosos y, por supuesto, en los ciclos ligados con la agricultura.

2.2 El teatro en la Nueva España

En la Nueva España, teatro profano y religioso fue una representación barroca llevada a la escena dentro de otra: la fiesta. Las festividades públicas, tanto religiosas como cívicas, “se constituían como una puesta en escena de grandiosos espectáculos. En ellos, los papeles de actores y público estaban bien definidos. Las actitudes que adoptaban unos y otros eran un reflejo de sus correspondientes situaciones sociales y el escenario, todo el ámbito urbano.”¹⁷⁵ El teatro y la fiesta con frecuencia se confunden y parecen una misma manifestación cultural. Sin embargo, a primera vista, la diferencia primordial entre ambas proposiciones, más que vincularse al número de espectadores y actores o al lugar específico de la representación, es la existencia previa de un texto literario. A esto habrá de sumarse un conjunto de elementos que envolverán la obra dramática concreta: “La música, el canto y los bailes ocuparán una parte importante del espectáculo y serán utilizados como medios de captación de espectadores.”¹⁷⁶ Así pues, lo que distingue primordialmente la fiesta pública de la concreta representación teatral son los elementos que enriquecen el espectáculo congregados en torno a la utilización de un texto literario específico, de modo que la literatura formaba parte

¹⁷⁴ *Idem*, p. 68.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 199.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 200.

de las fiestas al aire libre y por ello las autoridades eclesiásticas y virreinales estimulaban con premios la producción teatral.

A pesar de que, con el tiempo, el teatro dejó de lado su carácter evangelizador, no por ello perdió contacto con las celebraciones religiosas: "Los actos teatrales acontecían con motivo de los festejos del *Corpus*, San Hipólito, recepción de virreyes, nombramientos de prelados, fiestas notables, 'campañas administrativas' eminentes y aun calamidades públicas."¹⁷⁷ Las representaciones teatrales se seguían llevando a cabo cerca del ámbito eclesiástico, en tablados callejeros durante las pausas de las procesiones, en tablados anexos al coro de las iglesias y en el interior de los colegios, aun y cuando ya hubiera representaciones regulares en las Casas de Comedia.

Las fiestas públicas en la Nueva España se llevaban a cabo con harta frecuencia, con suntuosidad y boato, y en ellas se ponían en escena tanto piezas originadas en España, como textos novohispanos; tanto en el Coliseo y en las Casas de Comedia, como en plazas públicas, casas particulares y colegios; ya fuera durante los días establecidos por el calendario oficial del Virreinato, o en los días marcados por las celebraciones religiosas. Cualquier circunstancia era propicia para la representación teatral: la fundación de un pueblo, la concesión del título de villa para un pueblo, las bodas reales, el nacimiento de un príncipe, la exaltación de un monarca, el nombramiento de un virrey, los onomásticos de reyes o virreyes, las celebraciones del *Corpus*, de Semana Santa, de la Asunción, Navidad, beatificaciones y canonizaciones, la visita de alguna dignidad eclesial a un convento, la muerte del prior del convento, el nombramiento de un nuevo rector, y un vasto etcétera.

¹⁷⁷ REYES, Alfonso, *op. cit.*, pp. 53-54.

Peninsulares, criollos, mestizos e indígenas asistían a las celebraciones eclesiásticas, procesiones, festejos, recepciones de virreyes, fastos notables, bailes y piezas litúrgicas, en cada uno de los cuales las representaciones teatrales —pasos, entremeses, loas, autos y aun comedias y tragedias con tema bíblico o alegórico— tenían lugar preponderante. Desde el principio de la Conquista las grandes festividades religiosas fueron fechas señaladas para la puesta en escena de las representaciones teatrales, las cuales, a partir del siglo XVII, no faltaron en ninguna conmemoración. “Siempre las hubo, por pequeño que fuera el lugar, en las fiestas repentinas, en el *Corpus*, y en las grandes urbes se hacían, además, en las beatificaciones, canonizaciones y en las consagraciones de los templos.”¹⁷⁸ El teatro llegó a la Nueva España para instalarse firme en el gusto de la sociedad virreinal íntegra. Por otro lado, “junto al grado de desarrollo por el gusto teatral, se producía una profanización de los temas, que alcanzaban cada vez más altas cotas de base social e intención satírica.”¹⁷⁹ El teatro que surgió en la Nueva España se ajustaba básicamente a las formas europeas, pero logró asentarse incluso en el gusto de los indígenas gracias a la disposición que para ello recibieron de sus propias costumbres y del teatro de evangelización.

2.2.1 Teatro misionero

Es, sin lugar a dudas, desde los primeros tiempos de la Conquista española que el gusto por la representación teatral al estilo europeo comienza a arraigarse entre la población novohispana. Desde su arribo a la Nueva España, el teatro tuvo particular relación con el propósito de propagar la fe cristiana de los conquistadores, así como con las celebraciones y fiestas. En sus orígenes, el teatro

¹⁷⁸ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷⁹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 162.

misionero, introducido por los frailes franciscanos,¹⁸⁰ de intención evangelizadora y catequística, fue incorporado con cierta naturalidad a las fiestas florales o 'mitotes', ceremonias rituales, cantos, danzas, pantomimas, improvisaciones cómicas, imitaciones de animales y de las fuerzas de la naturaleza, etcétera, que formaban parte de las costumbres autóctonas. Los misioneros daban un sentido teológico a estos espectáculos con la finalidad de adoctrinar con mayor facilidad a un mayor número de personas. "La Iglesia advertirá la afición y el gusto que por el arte escénico sentían los naturales y lo aprovechará para su catequización."¹⁸¹ Estas representaciones fueron un estímulo eficaz para un público convenientemente preparado para recibirlas, y pronto se convirtieron en el medio más efectivo para difundir la doctrina cristiana entre los naturales, de modo que los espectáculos, a veces pantomímicos, a veces en lenguas indígenas, incluían la participación masiva de los espectadores.¹⁸²

La visión franciscana de las concepciones medievales y renacentistas permitió sentar las bases en la Nueva España de los que serían el claustro, las aulas, el templo y, más tarde, el *campus* universitario y el teatro. Los misioneros aprovecharon los espacios que les ofrecían los templos, los atrios de las iglesias y conventos, tablados al aire libre en las innovadoras capillas abiertas o en el interior de los colegios, para las representaciones, cuyos actores eran gente del pueblo y de las iglesias. Las fechas más señaladas para la presentación de estos espectáculos eran las festividades religiosas del *Corpus Christi*, la Navidad y las celebraciones de santos patronos. Las representaciones del teatro catequístico eran muy populares y los asistentes solían desbordar los atrios de las iglesias llegando hasta las mismas calles.

¹⁸⁰ Cfr. MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, pp. 10-16 y 76-77.

¹⁸¹ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸² Vide HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 98-99.

Este sistema de enseñanza y adoctrinamiento tuvo una magnífica aceptación por parte de la población indígena y, sin proponérselo, los misioneros estaban creando con él las bases de un teatro rudimentario que seguiría desarrollándose con gran ímpetu en la Nueva España durante los siguientes siglos. "Entre otras obras teatrales, las cuales en su origen fueron ciertamente comedias de evangelización, aunque más tarde perdieron su prístino fin para transformarse en un espectáculo recreativo, cabe mencionar los 'combates entre cristianos y moros', ejecutados especialmente en Puebla en el atrio de la iglesia del convento de Santo Domingo,"¹⁸³ de modo que las representaciones que primitivamente se vinculaban al teatro misionero, por haber tenido su origen para este tipo de solemnidad, con el tiempo dieron cabida a elementos mundanos que las acercaban ineludiblemente al teatro profano.

En sus más modestas expresiones, se representaban escenas de historia o alegorías sacras, que podían incluir incidentes cómicos. Conforme el teatro catequístico se fue desarrollando, el tipo de representaciones llevadas a la escena eran autos, coloquios, comedias sacras y alegóricas, inspiradas en la historia bíblica, los evangelios, el dogma, los sacramentos e instituciones, asuntos de edificación y hechos notables. Las fiestas católicas más cargadas de simbolismos, como la de San Juan Bautista para explicar el sacramento del bautismo, la de *Corpus Christi* para iniciar a los indígenas en los misterios de la Eucaristía, o la de Todos los Santos para simbolizar la Iglesia triunfante, se prestaban particularmente para este teatro. Los misioneros contribuyeron así a la formación del teatro en la Nueva España, adaptando al medio americano y traduciendo a las lenguas indígenas misterios medievales del ciclo de la Navidad, la Epifanía y la Pasión o referentes a la vida de los santos.

¹⁸³ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 151.

Mientras en España el teatro renacentista se apoderaba de los escenarios, en la Nueva España todavía era un teatro de corte medieval, de fuertes tintes religiosos, el que se observaba en los lugares de su representación, que durante el siglo XVI serían prácticamente los mismos que los del culto: los templos, los atrios, las capillas y conventos, los cadalsos, los colegios, etcétera; pese a que, antes de concluir el quinientos, el teatro ya contaba con un espacio propio en el Virreinato: la Casa de Comedias (edificio teatral público con compañía de actores). No obstante, el carácter medieval del teatro misionero no ha de verse sólo como un retroceso hacia formas más antiguas. Estas formas fueron elegidas conscientemente por los misioneros en función de la eficacia que demostraban para su intención catequística y pedagógica, el teatro misionero tiene “un fondo didáctico en línea de evangelización [que] era característico de una época de confrontación y contacto, en directa relación con el proceso de conquista espiritual,”¹⁸⁴ que dio como resultado un teatro original, abierto a muchas posibilidades, un teatro poderoso a causa de la participación de los propios espectadores, con danzas y simulacros, durante la representación.

El teatro de evangelización pronto habría de dar lugar a otras manifestaciones escénicas, cada vez más alejadas de la intención de adoctrinar y más cercanas a los fines estéticos o de divertimento:

El público receptor de estas incipientes inquietudes teatrales se modifica sustancialmente en razón del desarrollo urbano y las correspondientes diversificaciones que este hecho impuso en las actividades de la población de la ciudad y el incipiente, aunque irreversible, fenómeno de estratificación social, mucho más acusado en las Indias por la incidencia racial de los distintos niveles étnicos; la adaptación a tales circunstancias de base hubo de producir una inmensa variedad de piezas teatrales y, desde luego, una adaptación a los públicos diferentes hacia quienes van dirigidas.¹⁸⁵

¹⁸⁴ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Así, el teatro profano novohispano, surgirá no como derivación del teatro religioso, sino como una combinación entre las formas escénicas preexistentes y las peculiaridades del teatro español y que, aunque fraguado en los moldes europeos, cristalizará eventualmente en una manifestación propia con elementos indígenas, mestizos y criollos.

Hasta fines del siglo XVI, prácticamente toda la vida teatral novohispana se desarrollaba en las plazas públicas y en los espacios eclesiásticos convenientes para ello: los conventos, los colegios e, incluso, la catedral. "Esta aseveración es válida tanto para los dramas evangélicos, representados especialmente en este siglo, por indios, para los indios, en parte aún en la lengua nativa; como para los diálogos y coloquios, recitados en los colegios, tanto en la capital como en la provincia,"¹⁸⁶ e igualmente válida para los dramas en castellano, que ya pudieran considerarse inscritos bajo el rubro de teatro profano, pues antes de desaparecer, el teatro misionero coexistió con los otros tipos de representaciones teatrales.

El teatro misionero desapareció casi en su totalidad cuando desapareció la necesidad que llevó a su creación a medida que la masa indígena se fue convirtiendo al cristianismo. "La depuración que la Iglesia hizo de sus elementos profanos, el cambio en las costumbres, el crecimiento de las ciudades, los gustos humanistas y universitarios abrieron el camino a un teatro de molde europeo."¹⁸⁷ Entonces, hacia las últimas décadas del siglo XVI, el teatro tomó curso hacia la actividad literaria y profesional. Por un lado, fue creciendo y desarrollándose el teatro de Colegio —escrito por jesuitas, carmelitas, franciscanos y, en menor escala, por dominicos—, con finalidades moralizantes, apegado a los temas y a los lineamientos religiosos. Nació, por otro lado, un teatro que podría llamarse

¹⁸⁶ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁸⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 81.

‘criollo’, que va tomando distancia respecto a las procesiones municipales, circunscribiéndose al texto escrito y al desempeño artístico conforme a los modelos europeos, con un interés profesional y en lugares *ex profeso* para su representación, como las Casas de Comedia o el Coliseo, y separándose gradualmente del teatro catequístico en el que participaba el pueblo entero a la manera de un teatro de masas.

Los designios cardinales del teatro misionero difieren de los objetivos del teatro profano y de Colegio. Mientras que el teatro catequístico tiene como objetivo iniciar a los indígenas en las creencias religiosas católico-cristianas y convertirlos a la nueva religión —esto es, fundamentalmente la evangelización y el adoctrinamiento de los indios—, el teatro de Colegio y el teatro profano tienen un propósito docente y moral —esto es indicar a la población los modelos de conducta adecuados a seguir— propósito al que se suman ya intenciones más literarias y de esparcimiento. Estos fines acreditan su inserción dentro de la fiesta pública con miras a la propaganda y difusión de las directrices emanadas por la autoridad, tanto civil como eclesiástica, que tienen como principal objeto el control y la influencia en la población.

2.2.2 Teatro de Colegio

Terminado el auge del teatro misionero, se trasladó a la Nueva España el teatro de Colegio, traído por los Jesuitas,¹⁸⁸ drama que no era otro sino el teatro humanista. El teatro de Colegio se originó como ejercicio retórico para los colegiales, a instancias de sus profesores, para poner en práctica, y demostrar así, los conocimientos adquiridos. Aunque no se descartaba la posibilidad de que fuera fuente de distracción y divertimento, su objetivo definitivo era la edificación de

¹⁸⁸ Cfr. *loc. cit.*

conciencias. Era un teatro de idiosincrasia monástica derivado de los *misterios* medievales en los que el tema era algún pasaje de la vida, pasión y muerte de Jesús o de la virgen María. Ya desde el siglo XVI le fueron incorporados claros elementos eruditos y populares, de modo que los personajes y temas de la mitología y la historia grecolatina irrumpieron junto a los personajes alegóricos, morales y religiosos. "En consideración a la estructura y materia expuesta, la producción escolar revela una tendencia ecléctica, combinando lo erudito con lo popular. En un solo trabajo es posible encontrar la imitación clásica del drama humanístico..., la tradición medieval de las piezas alegóricas y los elementos populares de los entremeses, bailes y música... La parte coral, usualmente cantada, aparece en numerosas piezas."¹⁸⁹ Esta mezcla lograba que la escenificación fuera del gusto tanto de un público culto, como de uno ordinario.

El teatro de Colegio se caracterizaba por los dramas teológicos que expresaban la conciencia o los móviles de la conducta humana, mediante el texto, el canto, la música y la danza, estos últimos considerados como elementos relevantes por su función espectacular. En sus inicios se escenificaba en los mismos establecimientos educativos y estaba destinado a los propios estudiantes y al público culto formado por la propia comunidad jesuítica. "La asistencia fue siempre muy concurrida, sin que faltaran las autoridades y los padres de los colegiales, por lo general pertenecientes a los grupos dirigentes."¹⁹⁰ Las fechas de su representación eran las mismas de las festividades académicas y religiosas: apertura y clausura de cursos, la visita de algún dignatario, algún hecho inusitado, la celebración del santo tutelar de cada colegio o del patrono de la ciudad, del día de la Asunción, de la Navidad, la Epifanía y, muy especialmente, del *Corpus*

¹⁸⁹ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁹⁰ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 204.

Christi.¹⁹¹ Su finalidad era doctrinal y formativa, con tendencias filosóficas y morales —que buscaban granjearse la buena disposición de las autoridades civiles—, y su forma la de la alegoría.

Dentro de las órdenes religiosas que acogieron la costumbre de escenificar piezas teatrales en sus colegios, la Compañía de Jesús fue la que mayor cantidad y calidad de espectáculos presenció en sus aulas. Toda la obra de la Compañía estuvo marcada por la teatralidad barroca, incluso desde los propios *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, en los que el manejo de la voz y una cierta teatralidad eran considerados elementos indispensables, puesto que “la práctica de los ejercicios espirituales, con el aparato dramático que los acompañaba, fue una de las formas de atracción más eficaz, modelo de penetración psicológica...”¹⁹² Los jesuitas tomaron como uno de sus objetivos primordiales la educación, para alejar a los jóvenes educandos de la influencia protestante a la que pudieran estar expuestos en los centros educativos europeos. En este contexto, nada tiene de extraño que los jesuitas se hayan inclinado por el teatro como uno de sus elementos pedagógicos más importantes. “Esta congregación atribuyó gran valor didáctico a la puesta en escena de obras dramáticas. Las semillas las arrojarán en sus centros docentes. Montarán y representarán con sus alumnos coloquios y comedias, normalmente de tipo religioso.”¹⁹³ La actividad teatral era parte de la *Ratio studiorum* que los miembros de la Compañía ponía en práctica en todos los países en los que tenían colegios, aunque cuidando siempre las necesidades y circunstancias específicas de cada uno de los lugares en los que arraigaban, lo cual dio lugar, en ocasiones, a distintas modalidades teatrales.

¹⁹¹ Vide MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹² MENÉSES, Ernesto, *El código educativo de la Compañía de Jesús*, México, Universidad Iberoamericana, 1988, pp. 11-12.

¹⁹³ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *loc. cit.*

Así, a pesar de que en origen la Compañía se haya manifestado contraria al teatro 'formal' e incluso afirmara que el preparar representaciones dramáticas podría sustraer tiempo a los estudios de los educandos, también es cierto que no perdieron de vista el poder educativo del teatro y lo utilizaron, con notable éxito, para dos fines fundamentales: por una parte contribuir en la formación retórica y gramatical de los novicios, puesto que en ocasiones éstos debían escribir las obras en latín; por otro lado, se procuraba que con el trabajo actoral se ayudara a los jóvenes a desarrollar la práctica que requerirían para la exposición de sus homilías. Así pues, los jesuitas utilizaron el teatro con una finalidad retórica y gramatical, "aunque con frecuencia antepondrán la finalidad moralizante y ascética a los principios estéticos y artísticos..."¹⁹⁴ pues se pretendía que estos trabajos religiosos ayudaran a atraer a la gente hacia las funciones de la Iglesia y a la devoción.

Los autores del teatro de Colegio no eran sólo los estudiantes, los profesores también participaban como dramaturgos —aunque es pertinente aclarar que no se trataba de profesionales, pues no recibían paga alguna por ello—, especialmente en los casos en que el objetivo era amenizar una fecha del calendario académico o litúrgico. La inspiración dramática de estos dramaturgos estaba limitada por su finalidad docente y pedagógica y muchas veces las obras no hacen constar la autoría de quienes las habían escrito. En muchos sentidos los espectáculos teatrales de los jesuitas mostraban similitudes con los festejos palaciegos y eran destinados a un público culto, que asistía al espectáculo motivado por compromisos institucionales y más con la intención de ser visto que de disfrutar de las representaciones. Que el teatro de Colegio tenía objetivos que divergían de su sentido docente queda demostrado en el hecho de que su función original de ejercicio retórico resultaba cada vez más secundaria conforme aumentaba la

¹⁹⁴ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 30.

frecuencia de las representaciones, las cuales se hacían en lengua vernácula y ya no en latín.

Los modelos en los que los jesuitas se basaron para la creación de su teatro colegial tienen su origen en el teatro medieval que con acierto supieron combinar con el teatro universitario. El teatro medieval se desarrolló a partir de sencillas interpolaciones en la liturgia Pascual (Navidades, Pasión y Resurrección), que crecerían hasta convertirse en *misterios* más elaborados que solían representarse en atrios y plazas. Cuando estas representaciones atravesaron el cerco de la acción litúrgica dieron paso a las *moralidades*, en las que la intención monitoria era lo más importante, caracterizadas por la alegoría a través de la personificación de ideas abstractas; y a los *autos sacramentales* representados durante el *Corpus Christi*, cuyos temas hacían referencia al misterio eucarístico con contenidos fuertemente teológicos, en los que se enlazaban los temas religiosos con los recursos alegóricos para representar episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico.

El teatro de Colegio jesuítico heredó la tradición teatral medieval vinculada a la liturgia, “pero, a la vez, los jesuitas la van a enriquecer con un legado proveniente del mundo latino.”¹⁹⁵ Ya desde la Edad Media los alumnos universitarios participaban en espectáculos más o menos dramáticos, como, por ejemplo, procesiones alegóricas, para festejar fechas memorables de sus calendarios y, en ocasiones, las celebraciones tomaban un cariz todavía más teatral, llevando a la escena piezas del teatro clásico, en particular de Plauto o Terencio. A estos alumnos también se les exigía, con cierta frecuencia, componer textos breves que pudieran ser escenificados como parte de su aprendizaje de la lengua latina. Así pues, este tipo de teatro es tanto una continuación de la tradición del teatro

¹⁹⁵ *Idem*, p. 20.

escolar universitario de la Edad Media, como del teatro litúrgico medieval. Tanto Plauto como Terencio y Séneca —por el interés estético, que no temático, que despertaban— se convirtieron en fuente de inspiración para el teatro de Colegio, logrando así un teatro humanístico, apegado al estilo culto y renacentista de las cinco jornadas,¹⁹⁶ que trataba de contraponerse a las tendencias teatrales de la época, cada vez más profanas. En contra de las nuevas modalidades teatrales, que pretendían llevar a la escena todas las pasiones humanas, los jesuitas trataban de revivir un teatro religioso y edificante “que busca prioritariamente la persuasión con el fin de transmitir e inculcar unos contenidos morales.”¹⁹⁷ Un teatro en el que la índole erudita, artificiosa, moralizante, armonizaría a la perfección con los ideales barrocos, y en el que las principales fuentes de inspiración serían, junto a los autores clásicos —particularmente Plauto, Terencio y Séneca—, las Sagradas Escrituras y las vidas de los Santos, para formar con ello un teatro humanístico-renacentista en el que los elementos visuales, plásticos y, en ocasiones musicales, y coreográficos, servían al propósito de formar a los individuos partiendo de una mezcla de historia, de cultura clásica, de alegorías y de temas bíblicos, que, con frecuencia, tenían como resultado una típica comedia escolar.

Puesto que el teatro formaba parte del programa educativo jesuita, resulta lógico que hubiera normas que lo reglamentaran; la *Ratio studiorum* de 1599 exigía cuatro condiciones para obtener el permiso de representación de una obra en los colegios: el tema debía estar exento de toda frivolidad con el objeto de despertar la piedad y el fervor en el espectador; la frecuencia de las representaciones debía ser moderada y no rebasar las dos o tres por año; las obras debían ser escritas en latín y no en lenguas vernáculas; por último, estaba estrictamente prohibida la

¹⁹⁶ Vide MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁷ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *op. cit.*, p. 51.

participación de mujeres en las celebraciones tanto como público y más aún, por supuesto, en la escena. Es claro también que estas condiciones no fueron observadas al pie de la letra, si bien en un principio las representaciones se hacían casi siempre en latín y sobre temas solemnemente cristianos, poco a poco se fueron integrando escenas cómicas en lenguas vernáculas y los temas históricos y biográficos europeos también hicieron su aparición, aunque ello no implica que el objetivo dejara nunca de ser moralizante. “Una curiosa queja sobre la frecuencia de las representaciones teatrales en los colegios de los padres jesuitas se debe al visitador que recorrió dichos planteles en 1592, señalando que las muchas comedias y diálogos en lengua vernácula no deberían representarse con la frecuencia que ya era costumbre, y opinaba que era preferible representar simples diálogos breves en latín.”¹⁹⁸ Así pues, la frecuencia de las representaciones en los colegios jesuitas rebasaba normalmente las cinco por año y, por supuesto, las mujeres formaron parte de los espectadores del teatro jesuítico prácticamente desde sus inicios.¹⁹⁹

Además de los nuevos elementos integrados en el teatro de Colegio, debe destacarse la creciente importancia que los autores concedían a la música y los acompañamientos corales, pues aumentaban el interés del público por la vistosidad que conferían a los montajes, de modo que en las comedias jesuíticas era común ver intercalados los *choros* y el *cantus*. Los jesuitas incorporaron pronto el canto y la música a sus espectáculos e, incluso, decidieron integrar la danza, en la conciencia de la fascinación que ésta ejercía en el público y para poder así controlar mejor sus ‘peligros’. “Fue tal el impulso que los jesuitas concedieron a la música escénica —particularmente en los colegios franceses— que esas representaciones

¹⁹⁸ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁹ Vide MENENDEZ PELAEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 43-44.

dieron origen al '*ballet*', uno de los subgéneros dramático-musicales más significativos del teatro jesuítico."²⁰⁰

Los decorados suntuosos, los ricos vestuarios, los efectos escénicos y la complicada tramoya fueron también elementos integrantes del teatro jesuítico, que contó para sus representaciones con edificios construidos *ex profeso* —en las grandes capitales— que aprovecharon a la perfección los modelos de construcción del teatro italiano.²⁰¹ Los gastos que se destinaban al teatro y sus representaciones "resultaban a veces poco compatibles con los presupuestos de la pobreza evangélica..."²⁰² Las representaciones dramáticas de los colegios de la Compañía alcanzaron gran popularidad y en ellas se derrochó lujo y suntuosidad, aunque es pertinente aclarar que, en un sistema en el que cada colegio debía sostenerse por sus propios medios, los colegios de provincias, en donde los recursos no llegaban con la misma fluidez que a los de las capitales, debieron conformarse con representaciones teatrales mucho más modestas y de corte escolar.

Así pues, el teatro jesuítico en Europa se caracterizó por su vertiente humanística que aprovechaba los mitos grecorromanos cristianizados, los temas teológicos y los elementos espectaculares aportados por las complicadas tramoyas, por el lujoso vestuario, por la música, la danza y los coros. Fue un teatro acercado al teatro profesional profano, en cuanto a la forma de realizarlo, y contrario a él en cuanto a los temas y objetivos. No obstante, en su paso a la Nueva España, el teatro jesuítico dejó en Europa gran parte de su fasto para arraigarse más como el mero ejercicio escolar de los alumnos de gramática y retórica.

²⁰⁰ *Idem*, p. 75.

²⁰¹ Vide FROST, Elsa Cecilia, "Estudio introductorio" en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia V, Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, CONACULTA, 1992, p. 19.

²⁰² MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *op. cit.*, p. 44.

Apenas llegados a la Nueva España, los miembros de la Compañía organizaron un espectáculo público para atraer desde un principio a los jóvenes peninsulares y criollos hacia sus colegios. Las órdenes mendicantes, llegadas con anterioridad al territorio americano, habían centrado sus esfuerzos en la evangelización de los naturales y dejado de lado la educación de los jóvenes criollos. Los jesuitas llegaron al Virreinato para llenar este vacío educativo. Apenas dos años después de su llegada, la Compañía de Jesús inauguró cursos en su nuevo establecimiento: el Colegio de San Pedro y San Pablo.

El gusto jesuítico por el teatro se trasladó también con celeridad a la Nueva España. “Las representaciones teatrales formaron parte de las actividades del colegio desde los primeros tiempos de su establecimiento en México.”²⁰³ Apenas pasados tres o cuatro años de su arribo al Nuevo Mundo, dieron muestras de entusiasmo en la promoción de esta actividad mediante la organización de certámenes literarios que incluían la actividad dramática y en los que los estudiantes que obtenían los mejores resultados eran premiados para alentar su participación. De la triple tendencia que caracterizaba al teatro jesuita en Europa — clásica, religiosa y popular — las que más promovieron y cultivaron los miembros de la Compañía en la Nueva España fueron las dos primeras. El teatro de los jesuitas en el Virreinato se quedó circunscrito, en la mayoría de los casos, a sus colegios y no llegó a acercarse al gran público de las calles y los coliseos, aunque existen testimonios de algunos casos en los que efectivamente los de Loyola sí tuvieron participación en las festividades cívicas, como en 1578, cuando “la Compañía de Jesús dispuso una serie de festejos para celebrar la llegada de varias reliquias. Para este efecto se alzaron varios arcos, los que también servían de

²⁰³ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 269.

escenarios para danzas y coloquios.”²⁰⁴ Además de que en los colegios, “principalmente en la Universidad y en los de la Compañía de Jesús, se representaban con frecuencia comedias para conmemorar acontecimientos, como la coronación de un monarca, el arribo de un virrey...”²⁰⁵ y con certeza en estos casos la audiencia fuera más amplia que la acostumbrada en las representaciones colegiales. Así pues, si bien el teatro jesuita novohispano no llegó a las alturas de popularidad del europeo, no por ello permaneció totalmente ajeno a las celebraciones públicas.

Como había formado parte de su programa educativo en Europa, aquí también los jesuitas introdujeron el teatro dentro de su matrícula escolar. “En los colegios de jesuitas fueron, asimismo, frecuentes las representaciones de autos y misterios religiosos como complemento de la enseñanza y para festejar las fiestas que se relacionaban directa o indirectamente con los anales de la compañía.”²⁰⁶ Y aquí también, el teatro de Colegio jesuita sufrió pronto las mismas transformaciones, dejando pronto de lado la lengua latina para encontrar expresión en las formas del castellano. Aquí, además, adquirió carácter propio gracias a los temas locales y a la fusión de elementos de los ritos indígenas con los temas eclesiásticos enriquecidos con bailes alegóricos, pantomimas, escenas de San Miguel venciendo al dragón, de moros y cristianos o de ángeles y demonios, todas ellas con llamativos disfraces y vestuarios. La cualidad estética de las representaciones no fue tan importante como el mostrar un modo de vida ejemplar, dando como resultado una mezcla de moralidad y ascetismo en el arte que prestigiaba a los de Loyola como paradigmas del estilo de vida que promovían con sus representaciones.

²⁰⁴ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁵ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 82.

²⁰⁶ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 216.

Los montajes teatrales, especialmente los preparados para las celebraciones de la fiesta de *Corpus Christi*, eran, ciertamente, de una espectacularidad notable, y también estaban dirigidos, como en Europa, a un público en parte cortesano, que quería hacerse ver y lucir entre sus pares. Pero ello dejó fuera de la 'fiesta' a aquellos que pertenecían a un nivel socioeconómico más modesto y convirtió al teatro colegial jesuítico novohispano en una expresión escénica elitista que no alcanzó ámbitos populares como la calle o los coliseos.

Otras órdenes religiosas, además de la de la Compañía de Jesús, incursionaron también en las artes escénicas en la Nueva España. Sin embargo, los objetivos formales de la representación teatral podían diferir entre unas y otras. Por ejemplo, el teatro conventual de los carmelitas tenía una finalidad completamente distinta a la del teatro jesuítico. En el Carmelo la representación teatral constituía un modo de entretenimiento concebido para la celebración y exaltación de las virtudes, en el que, si cabe, los límites entre ceremonia, celebración, fiesta y teatro eran todavía más indefinibles que en el teatro de la Compañía.

Los frailes carmelitas escribían piezas teatrales con el objeto de enaltecer a la Orden, o bien para alabar virtudes o méritos de algún correligionario, en especial si formaba parte de sus autoridades, con ocasión de aniversarios o ascensos a un priorato y, por supuesto, para conmemorar beatificaciones y canonizaciones:

Los padres Carmelitas Descalzos celebraron con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz varias fiestas de carácter religioso del 15 al 30 de enero de 1729. La parte religiosa consistió en vísperas y misa pontifical en la Catedral Metropolitana y procesión desde la misma hasta San Sebastián. A partir del 24 hasta el 30 del mismo mes se corrieron toros y se representaron comedias alusivas, no sabemos por quien, si en tabladros especiales, si al aire libre o en local cerrado, ni quienes fueron sus autores.²⁰⁷

²⁰⁷ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 102.

El tono de sus representaciones era siempre festivo y de entretenimiento y para ello se incluían elementos escenográficos, de vestuario, música y coros. Dentro de los temas que incluían en sus coloquios y comedias pueden contarse los mitológicos, los históricos e, incluso, los correspondientes a la propia sociedad que los cobijaba, logrando una particular mezcla de lo sagrado con lo profano que podría agradar a un público más extenso y, tal vez, menos educado, que aquél para el que estaba concebido el teatro jesuítico.

Así pues, a pesar de que el teatro en la Nueva España estuviera ya alejado de sus prístinos objetivos catequísticos, continuó por un tiempo estrechamente vinculado a la vida religiosa de la época. La sociedad culta novohispana se abigarraba en torno a los colegios y las iglesias que representaban sus núcleos vitales, y desde ahí se generaba buena parte de las manifestaciones literarias de la época, incluido, por supuesto, el teatro. Los certámenes y las justas poéticas ponían en relieve la cultura humanística y la erudición, la aristocracia convertía sus fiestas y reuniones en ateneos poéticos en los que un grupo selecto de novohispanos era público de sí mismo. “La reducida *élite* novohispana del seiscientos y de gran parte del setecientos era proclive a leer poemas, a oír sermones y controversias eclesiásticas y también a presenciar exámenes universitarios, e incluso —cuando era factible— representaciones de ‘teatro de colegio’...”²⁰⁸ La literatura se desbordaba en acertijos, acrósticos, centones, anagramas, ruedas, laberintos, retruécanos, caligramas y todos los recursos retóricos que sirvieron como herramienta de la expresión barroca.

La afición a las representaciones teatrales y a los certámenes poéticos “repercutió en la evolución cultural de una sociedad urbana en gestación, pues ésta, mediante las representaciones teatrales, a veces adquiría una nueva faceta

²⁰⁸ VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, pp. X-XI.

para su sensibilidad e idiosincrasia y también —como ocurrió a lo largo de todo el siglo XVII novohispano— un recurso para la formación de su conciencia moral y social, que posteriormente mucho significó en la naciente sociedad mexicana.”²⁰⁹ De este modo, a partir de un teatro apegado al ámbito religioso, que cubría en principio necesidades espirituales de evangelización y posteriormente moralizantes, surgió poco a poco otro tipo de manifestaciones culturales. El teatro religioso dejó atrás los objetivos misionales y los temas devotos y se convirtió en teatro profano.

2.2.3 Teatro profano

Una vez estabilizada la Nueva España, con los indios a cargo de los trabajos agrícolas y de los oficios mecánicos, la elite peninsular y criolla se dedicó a un cierto ocio que redundó en beneficio de las letras como esparcimiento. “El auge y la importancia que adquirió el teatro en México en los años finales del siglo XVI es muestra ciertamente de una elevación del nivel cultural de la población y del gusto de la misma hacia ese medio de expresión que permitía, en efecto, una identificación profunda entre las ideas y los hechos de la realidad social.”²¹⁰ Los certámenes y las justas poéticas se multiplicaron con exquisiteces que pronto alcanzaron los llamados ‘excesos’ barrocos, “tanto el teatro peninsular español como el novohispano alcanzaron su más intenso grado de recitación en público — aunque tal vez no siempre de calidad histriónica— desde los inicios del seiscientos.”²¹¹ Desde los colegios se estimulaba la creación literaria como parte de la educación escolástica y las representaciones teatrales fueron parte de sus actividades desde los primeros tiempos de su establecimiento en México. Las

²⁰⁹ *Idem*, p. XI.

²¹⁰ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 162.

²¹¹ VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XXIII.

procesiones religiosas pronto fueron complementadas con las primeras expresiones teatrales novohispanas, tanto en lengua indígena, como en lengua española, en la que se integrarán las palabras y modalidades locales, desarrollándose en principio en los autos religiosos y los coloquios y después en los entremeses. De este modo se produjo un proceso de aculturación en el que interactuaban las costumbres autóctonas, la tradición del teatro medieval y renacentista español y los caracteres típicos de la vida social virreinal, dando como resultado, a inicios del siglo XVII, la aparición de nuevos tipos de representaciones teatrales disociadas del teatro misionero y de Colegio.

No obstante, y a pesar de denominarlo teatro 'profano', es difícil pretender que era un teatro totalmente alejado de lo espiritual o lo religioso. La espiritualidad y la religiosidad barrocas impregnaban cada uno de los aspectos de la vida de los novohispanos y así también su teatro, que a pesar de no tener ya una intención catequística y de no representarse dentro de los edificios conventuales y colegiales, mantenía estrecha relación con los objetivos eclesiásticos y, en muchos casos, los propios dramaturgos eran gente de la Iglesia. "Así pues, al ocuparnos del teatro profano en México, tendremos que considerarlo en sus dos facetas: la culta, con sus representaciones en la corte, y la popular, que en sus orígenes está estrechamente acoplada a las representaciones religiosas."³¹² En el siglo XVI y principios del XVII, las principales representaciones llevadas a cabo por actores, ya fuesen profesionales o aficionados, se efectuaban en ocasión de las mayores solemnidades, tanto religiosas como civiles: en las fiestas del *Corpus*, de la Octava, en la de San Hipólito o bien en los recibimientos de los virreyes y otras solemnidades civiles. Los dramas se solían representar sobre tabladillos contruidos *ex profeso* en las plazas públicas; es obvio, por tanto, que el pueblo asistía a ellos

³¹² SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 9.

gratuitamente y que tales festividades eran sufragadas por los cabildos o por la propia autoridad virreinal. “Desde 1600 en adelante casi se puede decir que con toda seguridad la ciudad, cuyos ‘propios’ siempre estaban embargados, se vio en grandes dificultades, porque no sabía de dónde sacar el dinero para pagar las comedias. En estos casos el cabildo solía acudir al virrey para que le hiciese merced de cierta suma, aunque la tuviese que conseguir prestada de la población y hasta a rédito.”²¹³ El interés de las autoridades civiles en proveer a la población de modos de esparcimiento debidamente controlados fue lo que en principio mantuvo la costumbre de erogar estas cantidades del erario en las fiestas religiosas y civiles, a pesar del endeudamiento que ello pudiera significar. Esta situación cambió cuando comenzaron a llevarse a cabo las representaciones de teatro profano, en donde las autoridades civiles y eclesiásticas podían seguir ejerciendo un estricto control, pero a mucho más bajo costo.

Qué se representaba

La vida cultural de la Nueva España a partir del siglo XVI se vio enriquecida con un nuevo elemento, a la par que otras fiestas populares, como las mascaradas, los toros y las peleas de gallos, en las principales ciudades se comenzaron a representar comedias. “Y no es extraño que el teatro se desarrolle especialmente en esta época y se ofrezca con unos caracteres que permiten considerarlo como el *protoarte* del Barroco.”²¹⁴ Porque precisamente este momento, en que el teatro profano comienza a desarrollarse en la Nueva España, coincide con los inicios de la cultura barroca en España. Así, el teatro criollo, en sus comienzos, fue imitación del teatro peninsular y sufrió la competencia, casi desde su nacimiento, con los repertorios llegados desde la Metrópoli, e incluso con la presencia de compañías de

²¹³ *Idem*, p. 110.

²¹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 81.

actores que de allá venían. Siguiendo la preceptiva española en materia teatral, las obras dramáticas, llamadas genéricamente comedias, eran de tres tipos: la tragedia, en el sentido de acción catastrófica, escasamente representada y escrita, el drama y la comedia propiamente dicha.

Si bien estas comedias eran, en general, de autores peninsulares, ello no implica que en la Nueva España no se escribieran obras teatrales, “a las obras de origen peninsular, se añaden muy pronto obras escritas bien por españoles, bien por criollos que se adaptan a los modos de vida peculiares de la vida social virreinal, costumbres, hechos y situaciones de la vida local, lo cual va configurando, por una parte, un teatro más propiamente literario que el misionero; por otra, una tradición”²¹⁵ que se verá continuada con dos características importantes: un teatro en el que la ‘acción’, como suceso que se convierte en núcleo de la estructura, está por encima de todo; y el sentido de diálogo que se entabla entre el autor y el público. “Como la mayor parte de las obras mexicanas que se representaron ya no se conservan, no es posible averiguar, en general, si ellas acaso sirvieron como pretexto de crítica, ya fuese social, moral, cultural o política,”²¹⁶ Sin embargo, una de las características propias del teatro en general y, sin lugar a dudas, también del teatro español del Siglo de Oro, es la crítica social. Este teatro influyó claramente en el teatro novohispano, particularmente a partir de la obra de Calderón, y si el “desarrollo del soliloquio y del aparte en el teatro calderoniano es una muestra de esa tendencia desbordante de la escena que tiende a comunicar el conflicto dramático directamente al espectador...”²¹⁷ no cabe duda que en el teatro novohispano esta comunicación directa también tuvo un peso importante en la representación y, en la mayor parte de los casos, funciona a través de lo cómico,

²¹⁵ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, pp. 158-159.

²¹⁶ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 165.

²¹⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, pp. 81-82.

que cristaliza en una crítica social. Precisamente este último aspecto del teatro hispanoamericano es, quizá, el que con más profundidad contiene los elementos que lo distinguan del teatro peninsular, en la medida en que, para que la crítica social funcione, debe estar circunscrita a “una base social ampliamente cultivada y totalmente acorde, tanto en sentimientos y gustos, cuanto, sobre todo, en prejuicios.”²¹⁸ El teatro, como instrumento que refleja por excelencia el sentimiento popular y colectivo, no puede escapar al ambiente de la sociedad de la época que lo cobija.

El teatro barroco español, consciente ya de que debía estar dirigido al espectador y transformarse de sólo un género literario en un espectáculo, puso particular énfasis en el dinamismo externo de la acción y en la intriga, dejando un tanto rezagados los intentos de abstracción y de estudio del alma de los personajes. La pluralidad y la diversidad de cualquier aspecto de la vida material fueron introducidas en el texto teatral, configurando un teatro en directa dependencia del pueblo que asistía a su representación, idealizando su propia época en los escenarios. El teatro de Calderón conjugó también estos elementos y los enriqueció con complicaciones conceptuales y lingüísticas, con el uso de metáforas, con su abundante carga de abstracción filosófica, a veces difícil de seguir para el espectador, conjugando los estilos conceptista y culteranos. El teatro calderoniano introdujo estructuras muy diversas en el teatro, como el drama filosófico, el drama teológico-histórico, el drama popular, el drama de honor conyugal y de celos, la comedia de enredo o de capa y espada, las comedias fantásticas y mitológicas y los autos sacramentales, de inagotable variedad formal, y que fue el género que “representaba la más completa síntesis de las artes y del pensamiento teológico contrarreformista, se hacía por obra de la razón, pero en nombre de la religión y

²¹⁸ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 159.

del arte.”²¹⁹ De ahí que el auto sacramental fuera un género especialmente desarrollado en España.

Los ideales barrocos, vigentes en España desde el siglo XVI, pasaron a la Nueva España. Se abandonó conscientemente la linealidad clásica, aunque no su erudición; el lenguaje y las ideas se complicaron para lograr intrincados diseños que los limitaran a minorías aristocráticas que obtenían placer de los esfuerzos ingeniosos, haciendo que en ocasiones el texto teatral fuera tan barroco que presentaba incluso dificultades para su representación. Es por ello que ha habido lugar a que “estudiosos insignes hayan afirmado que obras dramáticas novohispanas, en sentido estricto, sólo las hubo durante la segunda mitad del siglo XVII.”²²⁰ El criterio que califica a algunas etapas de nuestra literatura como pobres en cuanto a producción dramática, puede deberse más a una falta en el estudio de los autores de la época, que a una verdadera carencia en la creación artística. Sobre la calidad de las obras habrá que esperar a los estudios pertinentes que las coloquen en su justa dimensión, considerando siempre que “lo que permite caracterizar el nivel estético de una obra literaria, no son los elementos de que consta, sino cómo se componen éstos y cuál es su función... Existe un valor estético, pero debe ser considerado intermedio entre el conocimiento y la acción; lo que no puede hacerse, hoy, es juzgar la calidad literaria por criterios estéticos y por medio de otros extraestéticos, su grandeza.”²²¹ Y no obstante, todas y cada una de las obras que puedan ser estudiadas y rescatadas, independientemente de su posible grandeza, reflejan, de alguna manera, los ideales de vida y las costumbres de algún sector de la sociedad novohispana.

²¹⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, p. 49.

²²⁰ VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XXIII.

²²¹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *op. cit.*, p. 10.

El teatro de comedia representado en lugares públicos en la Nueva España, como en la Metrópoli, era un espectáculo con fundamentos teóricos, de raíces clásicas, pero que había encontrado formas modernas para acercarse al gusto de los espectadores. Ya para el seiscientos no sólo se escenificaban temas religiosos, sino también hechos de la vida cotidiana, para lograr una mayor asiduidad del espectador mediante la identificación con personajes y situaciones. El teatro en la Nueva España "adquirió un impulso renovador mediante su mejor adaptación y coherencia con su propia circunstancia social, cosa que lo hacía muy popular en un ambiente cuyas distracciones públicas más importantes eran el teatro y las corridas de toros."²²² El hombre común, poco instruido, prefería para su esparcimiento las corridas de toros o las peleas de gallos y el teatro de Coliseo, eventos en los que lo más importante era el entretenimiento. "Igual que en España, los espectadores de la Nueva España no se conformaban con la presentación de una sola comedia, sino que pedían igualmente diversión popular como bailes, música y entremeses."²²³ Así, también las representaciones teatrales novohispanas se enriquecían con estos elementos espectaculares que formaban parte de una función integral y que contribuían a la solemnidad de las fiestas.

Ya durante el siglo XVII, los teatros y las compañías novohispanas, se inclinaban por las representaciones de las comedias españolas antes que por las escritas en territorio americano. "Los autores del Siglo de Oro pervivirán en los escenarios hasta la independencia. Serán representadas las obras clásicas reiteradamente..."²²⁴ Además de considerarlas superiores, la razón primordial para preferir las piezas escritas por autores peninsulares, tanto las de comedia como las de teatro breve, sobre las escritas por autores novohispanos, era de índole

²²² VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XXI.

²²³ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 145.

²²⁴ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 212.

económica, pues “la representación de las obras de estos últimos debía pagar derechos de autor,”²²⁵ cosa que no sucedía con los textos de los autores españoles, que, además, ya habían pasado por el trámite de censura desde España, lo que facilitaba el montaje en tierras americanas, el cual, además, se percibía como ‘garantizado’, pues las obras ya habían sido presentadas al público en la península y obtenido algún grado de éxito.

Así pues, los criollos escribían poco para el teatro, y en general se concentraban en las piezas de teatro breve que llenarían el espacio entre jornadas de una comedia española. Una de las características de la producción novohispana fue que poco se cultivó el drama o la comedia, con mayor asiduidad se ejercitaba el teatro breve: las loas, los bailes, los entremeses, los fines de fiesta, los autos, los sainetes. “El género más fértil era el de las loas: cuatro o seis personajes representaban simbólicamente sea seres mitológicos o cualidades o lugares. Si representaban hombres reales solía llamárseles ‘indios’ si eran de América; ‘caballeros’ si eran de España. Estas loas, por lo general, festejaban la proclamación de un nuevo rey o el recibimiento de un virrey o arzobispo.”²²⁶ Las loas, originariamente, eran monólogos recitados por algún actor, o por el propio autor, que funcionaban como prólogo a una comedia y en el que, como su nombre lo indica, se elogiaba al público o a la ciudad donde se hacía la representación, o se usaban a modo de introducción explicativa; o bien, se incorporaban como parte de las festividades con propósitos meramente laudatorios. “En los arcos que se alzaban con motivo de la entrada de un virrey, se recitaba una loa, explicando la significación de la alegoría que representaba el arco.”²²⁷ Pronto, el monólogo se

²²⁵ VIVEROS MALDONADO, Germán, “Prólogo” en *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. IX.

²²⁶ ANDERSON JMBERT, Enrique, *op. cit.* p. 138.

²²⁷ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 83.

transformó en diálogo y las loas se convirtieron en pequeñas piezas teatrales con temas alegóricos como la amistad, el amor, la monarquía, los colores, las letras o los días de la semana. En el siglo XVII entraron un tanto en desuso, pero sin que dejaran de escribirse o representarse por completo. “La costumbre de las loas se perpetuó en México hasta concluir la dominación española,”²²⁸ se conservaron como prólogos a los autos sacramentales, comedias y representaciones reales.

El interés en el teatro breve, evidenciado en la producción literaria novohispana, no necesariamente es una característica exclusiva del teatro del Virreinato:

España, a fines del XVI, define las formas de su gran teatro; pero todavía los tipos breves anteriores, en vez de morir, se transforman y se reproducen. Si se olvidan, aunque sea en el nombre, églogas, farsas, representaciones morales y tragicomedias alegóricas (las ‘moralidades’ y los ‘misterios’ del resto de Europa), surgen en cambio por todas partes las loas monologadas, los villancicos, entremeses, bailes, saraos, jácaras, mojigangas — cortejo a comedia o al auto —, y más tarde sainete y zarzuela.²²⁹

Pero, si bien puede afirmarse que este interés no fue exclusivo, sí puede considerarse que fue significativo y que buena parte de la producción literaria novohispana de que tenemos noticia está circunscrita a estos géneros. “En América persisten por siglos la loa, subordinada o independiente, el coloquio, el villancico que parará en opereta sacra; y un día, cristalizará la pastorela, aldeana resistente, nieta del venerable Auto de Navidad...”²³⁰ Una de las razones de esta persistencia puede ser el hecho de que resultara mucho más alentador llevar a la escena una pieza breve de autor novohispano que una comedia, por las razones expuestas con anterioridad respecto a las ‘garantías’ que ofrecían las piezas españolas. Otra característica es que, en general, los autores no escribían grandes cantidades de

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 49.

²³⁰ *Ibidem*.

piezas, sino ocasionales obras para la celebración de algún acontecimiento o persona. Aunque existen noticias ciertas de que en Nueva España se escribían comedias, y aun otros géneros, poco de ello se ha conservado, o permanece oculto en archivos públicos o privados.

Por qué se representaba

Paulatinamente el teatro profano se fue transformando y las representaciones se alejaban ya bastante de servir de ejemplo de cultura y de doctrina entre las masas populares. Esto trajo como resultado una serie de nuevas circunstancias que con frecuencia generaron conflictos sociales, incluso entre las mismas autoridades civiles y eclesiásticas, que no siempre estuvieron de acuerdo respecto a la mejor manera de lograr un equilibrio entre los beneficios y los riesgos sociales de la representación teatral. La afición teatral fue impulsada por parte de las autoridades civiles como medio controlado de desahogo social. Dentro de las obligaciones del cabildo estaba la de programar, organizar y presidir las fiestas, y las obras dramáticas significaban una parte relevante en ellas, así que pronto los ayuntamientos comenzaron a encargar a los escritores locales las composiciones dramáticas para la conmemoración de las festividades cívicas. El teatro cobró gran impulso con rapidez y se popularizó de tal manera que su carga litúrgica fue quedando relegada al mismo ritmo que los elementos profanos hacían su aparición. "La evolución fue tal que, en unos pocos años, las representaciones que se realizaban en los templos estaban más cerca de las obras desenfrenadas y hasta desvergonzadas que de aquéllas exigidas por la piedad cristiana y el sagrado lugar."²³¹ Esta proliferación de elementos profanos en el teatro originó una reacción por parte de la Iglesia, que intentó infructuosamente eliminarlos de las

²³¹ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 203.

representaciones. El obispo Zumárraga, algunos años antes de su muerte, prohibió las representaciones que consideraba ‘poco honestas’, pero que después de su muerte volvieron a representarse.

El Tercer Concilio Mexicano, celebrado en 1585, prohibió a los sacerdotes ordenados figurar como actores e, incluso, dispuso la suspensión de las representaciones de danzas, bailes, piezas de teatro y cantos profanos dentro de los templos, sus atrios o cementerios. Durante las fiestas religiosas señaladas, como *Corpus* o Navidad, quedaba la posibilidad de representar historias sagradas o el canto de himnos, pero siempre sujetos a la aprobación del obispo con un mes de anticipación a la representación. El Concilio “ratificó la prohibición de actos profanos en los templos, que años antes había decretado el obispo Zumárraga, pero dejó en libertad de hacer fiestas profanas fuera de ellos.”²³² Pocos años después, para 1600, la cédula real de Felipe IV, “... dispuso la total prohibición de cualquier tipo de farsa en el interior o junto a las casas de religiosos, sin importar del sexo que fueren.”²³³ Esto a causa de las noticias respecto a representaciones poco edificantes llevadas a cabo en monasterios y conventos, a las que no obstante en ocasiones acudían incluso los virreyes. Así pues, ante la imposibilidad de eliminar los elementos profanos del teatro, las autoridades se vieron obligadas a desterrar de los espacios eclesiásticos este tipo de representaciones y el teatro abandonó el ámbito religioso para salir al mundano, convirtiéndose en una diversión generalizada, pese a la oposición de la Iglesia.

La sociedad novohispana había alcanzado, al terminar el siglo XVI, un interés y una afición por el teatro que la disponían para las representaciones populares cotidianas: el teatro, en lugar de quedar constreñido al calendario

²³² MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 129.

²³³ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 204. *Item cfr.* MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 71.

religioso o cívico, inició sus funciones sistematizadas. "Cuando se organizaba una función en la capital de Nueva España, hacia finales del siglo XVI, no quedaba un lugar libre en la plaza, ni en las calles adyacentes, llegando a encaramarse el público en las azoteas, y hasta los tejados quedaban hollados por la afición."²³⁴ Esto trajo consigo la exigencia de crear espacios y frecuencias de presentación específicos y acordes con las necesidades del teatro que se estaba representando y del público participante. La prohibición de escenificar teatro profano en los edificios religiosos obligó a la búsqueda de lugares apropiados para ello. Por lo demás, "según parece, estas representaciones públicas (en monasterios y colegios) no satisficieron [*sic*] a los habitantes de nuestra capital, razón por la cual se edificaron las primeras casas de comedias."²³⁵ En principio las galerías y los patios de las posadas fueron utilizados para representar el teatro profano, pero no contaban con las 'comodidades' necesarias y aquí, al igual que en España, "el problema de los locales lo solventaron con la creación de los 'corrales de comedias'."²³⁶

La construcción de casas de comedia y coliseos pronto dio lugar a enfrentamientos continuos entre las autoridades civiles y la sociedad progresista contra la Iglesia y los sectores conservadores de la población. Por un lado, las autoridades civiles consideraban deseable la creación de coliseos en la medida en que el esparcimiento teatral podía ser utilizado y controlado a favor del Estado. Por el otro lado, la Iglesia argumentaba su negativa con base en la ilicitud moral de los espectáculos escénicos, pues las representaciones teatrales con frecuencia se prestaban a desórdenes y ofensas por la mezcla de personas de ambos sexos, aunque matizaba prudentemente que esto ocurría especialmente cuando eran

²³⁴ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 205.

²³⁵ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 15.

²³⁶ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *loc. cit.*

representadas por 'gente común' en patios sin 'precaución alguna', y que otra cosa era cuando se llevaban a cabo en lugares cerrados y "con milicianos de centinela,... [representadas por] los sujetos más condecorados... [y con la asistencia de] la gente decente convidada por papeletas y en buen orden..."²³⁷ Mientras que la Iglesia argumentaba preocupaciones morales y religiosas, hasta cierto punto tendenciosas y parciales, el Estado fundamentaba su interés en la utilidad política y social.

Este enfrentamiento se resolvió, a la larga, a favor de las autoridades civiles, que patrocinaban el proyecto de construcción de edificios específicamente teatrales, y las autoridades eclesiásticas, que habían puesto todas las trabas a su alcance para impedirlo, tuvieron que terminar por aceptarlo. "Es posible que haya que buscar la razón de tal rechazo en el propio teatro, pues se iba a convertir en un serio competidor del púlpito. El templo ya no será el único lugar donde se pueda reunir la gente, en los coliseos también podrán hacerlo. Las ideas, asimismo, fluirán de los escenarios y no siempre serán del gusto de una buena parte del clero."²³⁸ Precisamente por ello, y ante el aumento sistemático de las representaciones teatrales profanas, la Iglesia participó activamente en el control que debía ejercerse para el correcto funcionamiento de los locales teatrales. Los coliseos terminaron por ser aceptados, pero la censura y los reglamentos hicieron su aparición.

Aunque desde los inicios del Virreinato existió una censura literaria, esta censura no disponía de normas precisas para su ejecución. "Las obras que se estrenaban, tanto los días de fiesta en la plaza pública como en las casas de comedias, estaban sujetas a una censura, a veces llevada al cabo por la autoridad civil, a veces por la eclesiástica y por fin por ambas. En 1574 el arzobispo solía

²³⁷ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 111.

²³⁸ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 214.

censurar las comedias.”²³⁹ La censura fue en principio ejercida por el virrey y el arzobispo y después por la Inquisición. El 24 de enero de 1601 se inició formalmente la censura teatral:

El virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, ordenó que se representaran comedias en público los días feriados, “a fin de entretener al pueblo ocioso y divertirlo de otras malas ocupaciones y más perniciosas,” pero, considerando los inconvenientes que pudieran derivar de la “decencia de la materia y lenguaje del traje de las mujeres”, mandó en dicho auto a los autores de las comedias que “primero y ante todas las cosas que representen cualquier comedias y entremeses, lo lleven al Provisor de este Arzobispado, para que las vea y examine y apruebe, y en las que sí se aprobaren y hubieren de representarse se guarde inviolablemente lo que está ordenado y mandado sobre no representar mujeres en hábito de hombre, ni usar trajes desenvueltos en demasía, lascivos y deshonestos, ni contra lo que se debe guardar en actos públicos, ni que estén juntos ni entren los hombres con las mujeres sino de por sí, teniendo ellas celosías y estando en parte donde seguramente y sin escándalo ni ocasión de inquietud, puedan ver la comedia, asistiendo a esto las justicias que está mandado.”²⁴⁰

Los objetivos moralizantes del teatro popular novohispano obedecían a un interés virreinal y eclesiástico porque el teatro fuera no sólo de esparcimiento, sino que sirviera también como formador de conciencia social, de modo que los censores tomaban en cuenta que se cumplieran estos objetivos. “Aquí, como en España el Rey, su representante el Virrey tenía que expedir las licencias para que pudieran actuar las compañías, e interviene la autoridad en el buen orden de las representaciones.”²⁴¹ Prácticamente todos los aspectos del proceso teatral eran supervisados y controlados por las autoridades civiles y eclesiásticas. “Por otra parte, la sanción penal impuesta al autor intelectual de una obra, si ésta no agradaba al alto tribunal, era bastante alta...”²⁴² y las multas podían ser impuestas

²³⁹ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 160.

²⁴⁰ Vide en MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 72.

²⁴¹ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p. 291.

²⁴² SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 125.

al autor no sólo por las ideas que pudieran resultar heréticas, o simplemente contrarias a la autoridad eclesiástica, sino por cuestiones mucho menos significativas, como por quedarse con copia de una obra que hubiera sido censurada, por no cumplir con los contratos de representación de comedias, etcétera.

Ya para el siglo XVII, el procedimiento de censura consistía en entregar las obras teatrales, antes de su representación, para que fueran revisadas por los regidores, o la autoridad civil correspondiente, para pasar después al Santo Oficio. Durante el diecisiete la censura fue rigurosa, particularmente por la injerencia que en ella tenía el clero secular, el cual no era afecto a la representación de comedias, por considerarlas poco compatibles con las prácticas religiosas, y ello pudo haber afectado al teatro de forma profunda. “Así pues, resumiendo, se puede decir que la producción dramática de estos siglos seguramente fue bastante feraz, pero como las censuras por ambos cabildos eran muy estrictas, son pocas las comedias mexicanas que conservamos hoy en día, y sin lugar a dudas éstas no son las más audaces, ideadas en aquel entonces.”²⁴³ No obstante, las autoridades civiles no dejaban de alentar el teatro, considerando que se trataba de una lícita válvula de escape para las presiones sociales en un ambiente en el que no existían muchos lugares destinados al esparcimiento popular.

La censura novohispana incidía de diferentes maneras según se tratara de proteger intereses teológicos o morales, pero lo que mayormente preocupaba a los censores eran las cuestiones políticas, tenían la intención de mantener una ortodoxia moral que fuera la misma para todos los territorios españoles y en donde las conciencias fueran dirigidas en la misma dirección en la medida en que ello mantenía a salvo el *statu quo*. “Todos los que escribían para las fiestas de *Corpus*

²⁴³ *Idem*, p. 173.

Christi y para las fiestas cortesanas tenían que someterse a las leyes de un juego teológico y político sin sorpresas. Además la Inquisición leía las obras antes de representarse.”²⁴⁴ Lo que en parte explica que en ocasiones las creaciones novohispanas tuvieran poca originalidad o atrevimiento y un estilo un tanto sofocado por los compromisos con las autoridades virreinales y eclesiásticas. “La censura debió contribuir de alguna manera en el perjuicio que padecía la vida teatral, no sólo en cuanto al tipo de obra que podía ser representado, sino también en la calidad de su realización, pues las prohibiciones virreinales correspondientes atañían a todos los aspectos de esta manifestación artística.”²⁴⁵ Por largas temporadas la censura fue tan vigorosa que los autores preferían no ejercitar la pluma antes que caer en sanciones y multas, que podían ser severas, si infringían alguna disposición. Esta situación llevó a las autoridades incluso a convocar a concurso a los poetas para fomentar de este modo la producción teatral, especialmente de obras religiosas que habían pasado a un segundo término en el gusto popular. Por esta razón “se procuró protegerlas y así el 18 de mayo de 1565 el Cabildo eclesiástico acordó otorgar un premio que se llamó ‘joya’ y que consistía en una alhaja de oro o plata, ropa, dinero, etc., por valor de treinta escudos a la mejor obra que se escribiera para representarla en día de *Corpus*,...”²⁴⁶ El autor novohispano, en la misma medida que el autor español peninsular, encontraba limitada su creatividad tanto por los compromisos de índole social y política — como la conveniencia de adular a la clase dirigente en ceremonias, arcos triunfales, versos, artificios y certámenes de ingenio— como por la censura y el control ejercidos por las autoridades —que restringían los temas, la ideología y la

²⁴⁴ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.* p. 82.

²⁴⁵ VIVEROS MALDONADO, Germán, “Introducción” en *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. L.

²⁴⁶ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 136.

moralidad contenidos en la representación teatral— y la forma de llevarse a cabo la representación.

La representación teatral era controlada también en cuanto a sus elementos exteriores: respeto por las buenas maneras y costumbres sobre el escenario y entre el público, vocabulario admisible y pertinente, verosimilitud de los personajes, elementos escenográficos, de decorado y vestuario, horarios de representación, etcétera. La autoridad intervenía en el proceso teatral incluso dando consejos y fijando normas que competían a la labor del que sería hoy el director teatral, pues esta actividad estaba poco desarrollada en la época.

Cuándo se representaba

En los pequeños poblados y núcleos rurales, a falta de locales permanentes para la actividad teatral, ésta continuó sujeta a los eventos extraordinarios y al ciclo periódico marcado por las festividades religiosas o civiles. No obstante, en las ciudades importantes, una vez que contaron con establecimientos fijos para las escenificaciones, éstas dejaron de estar sujetas únicamente a los acontecimientos cívicos o religiosos, pues ya no era necesaria ninguna motivación externa para asistir a una función. El éxito de las escenificaciones teatrales obligó a que de representar comedias sólo en días festivos se hiciera a diario. "Claro está que las representaciones dramáticas no se solían ejecutar durante todo el año, sino sólo en la temporada que comenzaba después de la Pascua y terminaba con el Carnaval según el ejemplo español, ya que esta costumbre se conservaba aún en los siglos siguientes."²⁴⁷ La Iglesia, pues, se mostró tolerante con un calendario mucho más extenso, siempre y cuando se respetara la Cuaresma, por lo que la temporada teatral se cerraba oficialmente el Miércoles de Ceniza y no se abría sino hasta el

²⁴⁷ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 143.

Sábado de Gloria. A partir de 1730 se regularizó el número de "representaciones en el coliseo a cuatro semanales. En los principios se permitió únicamente los domingos y días feriados; después fueron dos veces por semana. A los espectáculos entre semana se le llamaba 'guanajas', y eran a precios reducidos y a veces gratis."²⁴⁸ Las guanajas tenían lugar los lunes y los jueves y su nombre provenía de los barrios de los arrabales de la ciudad, así llamados, y en los que se celebraban representaciones, probablemente en tablados levantados *ex profeso*, "seguramente gratuitas;"²⁴⁹ y que subrayan el interés estatal en este tipo de distracción popular, puesto que las compañías teatrales no trabajaban sin cargo y correspondía a la autoridad virreinal financiar estos espectáculos.

El hecho de que el teatro contara finalmente con un espacio propio y con representaciones regulares abiertas a todo el público, no eliminó las representaciones teatrales de las festividades civiles y religiosas, "la existencia de casas de comedias no impedía la ejecución de la costumbre arraigada de representar comedias el día y la Octava de *Corpus Christi*... siempre y cuando los propios de la ciudad alcanzaran para su paga."²⁵⁰ Así pues, las autoridades civiles continuaron sufragando los gastos de representaciones religiosas tradicionales, a las que se añadieron las representaciones regulares efectuadas en el Coliseo y en las Casas de Comedia.

Dónde se representaba

La consagración del género dramático y su conversión en espectáculo, determinó la aparición de nuevos modos de representación escénica que de los entarimados instalados en las plazas se trasladaron a locales específicos cada vez

²⁴⁸ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 107.

²⁴⁹ *Idem*, p. 101.

²⁵⁰ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 19.

más alejados del ámbito religioso. Sin embargo, las “representaciones fuera del Coliseo —cuando México ya lo tuvo—, continuaban celebrándose cada vez que había ocasión.”²⁵¹ Así, durante los últimos años del siglo XVI se montaban todavía, aunque temporalmente, escenarios destinados a representaciones teatrales anexos a los recintos eclesiásticos; pero ya un gran número de espacios abiertos en la ciudad eran utilizados para el mismo fin y “las comedias se celebraban en los corralones o en los patios de los mesones o posadas.”²⁵² ‘Corrales’ se llamaron también los patios vecinales utilizados para escenificar obras teatrales, el fondo de los cuales servía de escenario, mientras que sus tres lados restantes servían de galería reservada para los asistentes más destacados y en el patio propiamente dicho se acomodaba el resto de los espectadores. “Los corrales de comedias se instalaban en terrenos baldíos junto a las ciudades o dentro de ellas en auténticos corrales.”²⁵³ Poco después, este rudimento derivó en la construcción de casas de comedia, locales específicamente destinados para la representación, que seguían el mismo patrón, pero el escenario y la galería se cubrieron con tejados y un toldo permitía cubrir el patio para resguardar del sol, aunque la lluvia hacía imposible la representación.

El teatro, fenómeno urbano por excelencia, fue muy popular en la Nueva España: gustaba por igual a todas las clases sociales, desde los más ricos hasta los más pobres. Las representaciones se efectuaban en el teatro del palacio virreinal, en colegios, en la calle, en los tablados, en carros, dentro o fuera de las iglesias, en los corrales e incluso en la Universidad, que en 1653 “organizó una serie de funciones religiosas y profanas del 18 al 20 de enero.”²⁵⁴ En la Nueva España los carros no

²⁵¹ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 81.

²⁵² *Idem*, p. 79.

²⁵³ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 206.

²⁵⁴ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 93.

parecen haber gozado de mucha popularidad, a juzgar por las referencias encontradas respecto a ellos hasta la primera mitad del siglo XVII. Por lo regular se preferían los tablados alzados anualmente en los portales de la casa de cabildo o en el atrio de la Catedral para las representaciones de la fiesta del *Corpus Christi*, la celebración de la Octava y el festejo del día del patrono de la ciudad, San Hipólito, como lo confirman actas de cabildo. “Los carros posteriormente se citan mucho, pero son de índole alegórica, dispuestos por los diversos gremios, sin que se hubiera representado en ellos.”²⁵⁵ A pesar de que las representaciones teatrales en el interior de las casas particulares estaban prohibidas —tanto por seguridad, como para proteger las finanzas del Coliseo e impedir la representación de obras que pudieran evadir la censura— desde finales del siglo XVI “era ya frecuente entre los españoles acomodados escenificar en sus propias casas piezas teatrales, llamadas ‘en secreto’ o privadas...”²⁵⁶ muy en especial las pertenecientes al teatro breve.

El teatro estaba presente en cada acto de la vida cotidiana. El número de teatros y corrales fue en aumento y con el paso de los años y su popularización, los corrales de comedias se fueron haciendo cada vez más complejos y grandes, distinguiéndose en ellos distintas zonas según sus ocupantes. Así, las mujeres debían sentarse en la ‘cazuela’, el palco corrido frente al escenario; los clérigos, antes de que se les prohibiera asistir, se acomodaban en la ‘tertulia’; las autoridades y los nobles en los ‘palcos’, que eran las localidades más caras y en las que sí estaba permitida la presencia de mujeres.

Desde el siglo XVII la Ciudad de México tuvo dos casas de comedia, en las que, siguiendo la tradición de los corrales españoles, parte del producto del espectáculo se destinaba al sostenimiento del Hospital Real de Naturales. Por lo

²⁵⁵ SCHILLING, Mildburg, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁶ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 204.

demás, las recaudaciones teatrales "siempre tuvieron un destino caritativo. El dueño de cualquier corral, el empresario, abonaba al Ayuntamiento una cantidad determinada al mes o, también, era frecuente pagar en 'especie', con la recaudación que se obtenía de una función por semana."²⁵⁷ El Ayuntamiento, por su parte, también contribuía al financiamiento de los espectáculos.

El primer Coliseo de la Ciudad de México, anexo al Hospital Real de Naturales, fue edificado hacia finales del dieciséis, si no es que desde mediados del siglo, pues la construcción del Hospital se ordenó en 1553 y es posible que desde entonces se tuviera contemplada la construcción de su Casa de Comedias a causa de la estrecha relación financiera que existía entre ambas instituciones. La reedificación del teatro del Hospital Real tuvo lugar en 1639, y durante años no parece haber recibido mantenimiento:

La noticia siguiente ya data del 29 de enero de 1665, cuando el mayordomo y administrador del Hospital Real de Indios, Luis de Ocharte, presenta un escrito, manifestando: 'que el teatro donde se representan las comedias está amenazando su total ruina, por haber más de 24 años que se hizo con que es precisa la necesidad de repararle, y si antes de las aguas se le aplica el remedio, se podrá conseguir con facilidad lo que después será muy costoso, con graves perjuicio y menoscabo de las rentas'.²⁵⁸

El Coliseo de México fue el primero de América y su inauguración probablemente fuera en 1597.²⁵⁹ No obstante, cualquiera que haya sido la fecha de su inauguración, tuvo que ser reedificado en al menos dos ocasiones, a causa de incendios, y remodelado varias veces. El Hospital Real de Indios se incendió y quedó totalmente destruido el 19 de enero de 1722 y, a pesar de que se le reconstruyó inmediatamente en el mismo lugar, en 1725 se levantó otro teatro, conocido posteriormente como el 'Coliseo Viejo' en la esquina del callejón del

²⁵⁷ *Idem*, p. 205.

²⁵⁸ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁹ Cfr. MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 68.

Espíritu Santo y de la calle de la Acequia, hoy Motolinia y 16 de Septiembre. En 1752 se inició la construcción del 'Nuevo Coliseo', el primer teatro de la Nueva España construido de cantera con balcones volados de hierro, situado en la calle del Colegio de Niñas y se inauguró el 23 de diciembre de 1753,²⁶⁰ por el Conde de Revillagigedo, sobre la hoy calle de Bolívar, entre 16 de Septiembre y Venustiano Carranza, y perduraría hasta los tiempos independientes.

Cómo se representaba

La función de teatro comenzaba a las dos o las tres de la tarde en invierno y las tres o las cuatro en verano.

La hora de las representaciones cambió, por supuesto, desde el momento en que hubo un lugar *ex profeso* para ellas. Desde entonces la representación ya no sólo servía para la edificación moral del pueblo, sino que se efectuaba con mayor regularidad, para aquellas personas, las que se interesaban por la evolución del arte. Siguiendo el ejemplo dado por España, estas funciones eran en las tardes, hasta el toque de la oración.²⁶¹

El espectáculo duraba dos horas y media o tres, debiendo obligatoriamente concluir antes de la puesta del sol, por razones de moralidad y orden público. La función podía comenzar con canciones acompañadas de diversos instrumentos. A continuación venía la loa, especie de explicación de los méritos de la obra y síntesis de su argumento, que tenía por objeto hacer callar al público y ganar su favor hacia la compañía. Principiaba la comedia u obra principal, cuya estructura era en tres jornadas o actos. Durante el primer acto el público se concentraba en la actuación de los histriones, que suplían con sus ejecuciones la pobreza del escenario. Las pausas eran mínimas, se intentaba entretener al público de manera constante y evitar el vacío de la escena. En el primer entreacto se representaba un entremés y en el

²⁶⁰ Vide SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁶¹ *Idem*, p. 142.

segundo se cantaba una jácara o se intercalaba un baile. El fin de la representación se realizaba mediante una ‘mojiganga’, actuación repleta de música, baile y alegría bulliciosa. Con independencia de los intermedios musicales, la música fue incorporada en el teatro de manera definitiva como preludio y fondo o como parte de la acción, aunque se cantaba y bailaba con acompañamientos muy modestos. Las obras se mantenían generalmente uno o dos días en cartel, siendo excepcional que lo hicieran cinco.

En el teatro, desde el siglo XVI y durante el XVII, “se empleaba escenografía sencilla o rústica (arcos, carretas, flores, e incluso animales), al mismo tiempo que tambores, chirimías, flautas, sonajas, trompetas, a lo que en ocasiones se sumaban acompañamientos vocales.”²⁶² Por lo general el escenario era un simple tablado y la decoración una cortina. Los cambios de escena eran anunciados por uno de los actores que informaba al público directamente, cuando era necesario, la ubicación espacial de la acción. La imaginación del espectador hacía lo demás. “Consideramos que tampoco en España se puede hablar de arte escenográfico anterior al siglo XVII y será obvio que México, a principios del período a que se refiere este estudio (fines XVI- mediados XVIII), no disponía de una escenografía elaborada.”²⁶³ La característica más señalada de las posibles escenografías utilizadas en el teatro novohispano corresponde a los elementos autóctonos que en ellas pudieran haberse incluido, este tipo de decorados estarían marcados —a juzgar por las descripciones dadas por fray Toribio de Benavente y el padre Acosta del teatro de evangelización— por las reminiscencias escenográficas del teatro indígena y es probable que tales tipos escenográficos se hayan utilizado también en el teatro profano. “Casi medio siglo después las representaciones indígenas tenían

²⁶² VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XI.I.

²⁶³ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 47.

aún bastante influencia sobre la disposición y el adorno de los escenarios.”²⁶⁴ Especialmente en la utilización de arcos como escenario para danzas y coloquios. Al lado de la profusión de plantas y animales que se utilizaban en las representaciones teatrales como parte de la escenografía, hay que sumar los elementos formales como la construcción de casas y torres de escenografía para su uso en la representación, que podían llegar a un buen nivel de realismo. Los escenarios también podían adornarse con animales vivos, como se desprende de algunas de las complicadas acotaciones de F. González de Eslava a sus coloquios.²⁶⁵ Es muy probable que los mismos tablados callejeros estuvieran ya provistos de elementos de tramoya, como los escotillones, pues su utilidad era conocida, y, cuando hubo ya teatros contruidos *ex profeso* es de suponer que las escenografías evolucionaran de acuerdo con las posibilidades de tramoya de los nuevos teatros como el del Hospital Real de Indios.

Por lo que respecta al vestuario, puede aseverarse que también en este aspecto los montajes novohispanos eran cuidadosos: se juzgaba que el actor debía ir vestido con adecuación al personaje que representaba y portar las insignias representativas que requiriera, en la fiesta del *Corpus Christi* se ponía especial atención a este tipo de detalles, pues en ella era preciso que los vestuarios fueran muy suntuosos a causa del simbolismo de la fiesta, y las autoridades vigilaban que se cumpliera con estos requisitos. Los actores que representaban los papeles de caballeros iban armados y si tenían que luchar, disponían de municiones, ya fuesen “pelotas de espadaña o alcancias de barro, llenas de almagre, tunas coloradas y flechas con bolsitas de almagre,”²⁶⁶ elementos que servían para dar realismo a las

²⁶⁴ *Idem*, p. 49.

²⁶⁵ *Vide idem*, p. 53. *Item* GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquios*, pp. 46, 149.

²⁶⁶ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, Tomo I, México, Imprenta La Europea, 1895, p. 10, *apud* SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 57.

escenas de combate y que estaban apoyados por la utilización de cohetes y pólvora para simular la artillería.²⁶⁷

Las representaciones al interior de un teatro establecido se llevaban a cabo con luz natural, los voladizos alrededor de las paredes protegían de la lluvia o el sol al público selecto que se acomodaba en los bancos, las gradas y los aposentos. Las mujeres asistían al espectáculo con la cara cubierta con mascarillas o tras de las celosías y se acomodaban en la cazuela, aposento al fondo del teatro, en donde se encontraban separadas de los hombres. El resto del patio lo ocupaban los espectadores 'de a pie', a quienes se ofrecía algún resguardo del sol mediante un toldo. Por lo común no había asientos, y los espectadores permanecían de pie toda la representación, lo que daba lugar a que se les llamara 'infantería'; podía suceder que asistieran a la representación armados con legumbres y otros proyectiles que disparaban contra autores y actores cuando algo no era de su agrado, entonces se les llamaba 'mosquetería'. "Atentas las altas autoridades del Virreinato a velar por el decoro de la función teatral, cuidaban por igual que éste fuera absoluto, lo mismo por parte de los espectadores que de los farsantes o cómicos."²⁶⁸ Pero comúnmente para ello era necesario llamar a la guardia pública. Los extensos reglamentos elaborados para controlar el comportamiento tanto del público como de los actores, tenía por objeto fomentar una conducta de respeto entre unos y otros: "Si el público respetaba a actores y espectáculo, éste debía ser respetable y los actores respetuosos en su vida privada y en su pública actuación, única forma de lograr que la representación teatral alcance dignidad y mérito."²⁶⁹ Finalmente, las leyes se aplicaban por igual a los actores y al público, pues a ambos se les consideraba responsables en la misma medida del buen curso de la función teatral.

²⁶⁷ Cfr. SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, pp. 49-64.

²⁶⁸ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 193.

²⁶⁹ *Idem*, p. 194.

Desde finales del siglo XVI las comedias se debían anunciar públicamente mediante carteles que incluían la información pertinente, como horarios, lugar y precio. “Ya para 1595 el bachiller Arias de Villalobos confirmó que había carteles, donde no sólo se publicaba el nombre de la comedia que se iba a representar, sino también el precio de la entrada.”²⁷⁰ Así quedó asentado en la licencia que solicitó al cabildo, en marzo de ese año, para representar públicamente sus comedias. “Antes de establecerse en la Nueva España esta costumbre española de anunciar las representaciones de comedias por medio de carteles, debe haberse hecho por pregones, en los sitios y lugares disputados para esto: los portales de la Casa de Cabildo o Ayuntamiento o en el Puente de los pregones.”²⁷¹

El administrador del Hospital Real era también el administrador del Coliseo, pero para la organización de las representaciones de comedias se contrataba al ‘autor’, ‘director’, ‘maestro de comedias’, ‘asentista’ o ‘empresario’ quien se encargaba de enseñar a los novatos los rudimentos de la actuación y de administrar la compañía teatral; aunque algunas veces este mismo personaje escribía la pieza que se iba a representar, esto no era lo más frecuente. El empresario contrataba a los actores, les pagaba por mes la cantidad prorrateada asentada en el contrato, garantizaba sus salarios, hubiera o no entradas suficientes en las representaciones y afrontaba los gastos de música, ‘apariencias’, vestuario y tramoya. Por su parte, el autor tenía derecho a percibir íntegramente las entradas en ‘puerta y ‘tras puerta’, pero debía pagar al Hospital el arrendamiento de las gradas, bancas y ‘aposentos’. El Hospital se comprometía a participar a mitades en los gastos de tramoyas y ‘apariencias’ con el autor.”²⁷²

²⁷⁰ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 143.

²⁷¹ MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 67.

²⁷² *Cfr. idem*, pp. 97 y 125.

Durante la primera parte del siglo XVII las dos compañías que funcionaron en la capital del Virreinato fueron la de Gonzalo de Riancho y la de Juan Corral y, al parecer, con sólo éstas se satisfacían las necesidades capitalinas de diversión. No obstante, la actividad de estos asentistas podía complicarse mucho cuando se trataba de la organización de representaciones teatrales para las festividades religiosas que todavía se llevaban a cabo en tablados junto a las iglesias o en las calles. “Como la ciudad generalmente quería aprovechar todos los talentos para los dramas del *Corpus*, las dos compañías se vieron obligadas a cooperar en las representaciones. La obra más importante del día de la fiesta del *Corpus* se encomendaba a la compañía que disponía de los actores más diestros, razón por la cual los empresarios trataban de ganar los mejores actores para sus compañías respectivas.”²⁷³ Para encargarse de la organización de las festividades religiosas, existía un ‘comisario de fiesta’ —en ocasiones el alguacil mayor— que servía de enlace entre el asentista y el Ayuntamiento para la consecución de los fondos para la representación. El empresario se encargaba de la conformación de la compañía teatral, contratar, manejar y entrenar a los actores, en ocasiones, al parecer las menos, escribir las piezas a representar, proporcionar los vestuarios, apliques de pelo y los elementos escenográficos y de utilería necesarios. El contrato, en general, era anual y amparaba la presentación de tres comedias, por ejemplo, la del *Corpus*, su Octava y el día de San Hipólito, mismas que debían ser nuevas y distintas entre sí, y cada una de ellas pertinente a la fecha de su presentación. El asentista debía, además, entregar las obras con tres meses de anticipación para su examen y aprobación, debiendo reemplazarlas si no agradaban al cabildo. El Ayuntamiento proveía el dinero para la producción, además del tablado.²⁷⁴

²⁷³ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁴ Vide MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, pp. 125 y 126.

Para 1621 existían ya tres compañías de actores en la Nueva España. "En un principio, los actores eran todos aficionados y en muchos lugares del Nuevo Mundo continuaron siéndolo durante todo el período hispánico."²⁷⁵ Así, para los primeros años del siglo XVII, los actores no necesariamente eran profesionales, pues los artesanos podían participar como comediantes en las representaciones, incluso hacia finales del mismo siglo todavía se cuentan entre "los aficionados al teatro los criados y criadas de los virreyes, quienes festejaron los años de la virreina, condesa de Baños, el 25 de mayo de 1662 en el Palacio, costosamente aderezado, divirtiéndolo a sus amos con la representación de una comedia..."²⁷⁶ No obstante, desde finales del siglo XVI, surgieron los cómicos profesionales que serían el origen de las posteriores compañías.

La compañía de comediantes del Coliseo funcionaba en cierto modo como una sociedad cooperativa. El contrato se firmaba ante el escribano (notario) con testigos. Las mujeres debían demostrar, para firmar, permiso expreso de sus maridos. En la escritura se asentaban que los salarios que debían percibir los actores irían en función del tipo de papeles que representara cada uno y se asentaban dichas cantidades. El contrato era por un año. Los actores se comprometían a representar las comedias sin discutir el papel que se les encomendara, a sustituir sin protestar a los que estuvieran enfermos, a causar buen efecto al principio de cada función, a memorizar su papel, a presentarse con trajes apropiados y gesticular de acuerdo con el personaje representado, a asistir puntualmente a ensayos y representaciones, a pagar multas y sufrir el castigo señalado a las ausencias sin causa justificada, finalmente, a sujetarse a las disposiciones y órdenes del autor. Debían representar en el Coliseo los días

²⁷⁵ LÓPEZ CANTOS, Ángel, *op. cit.*, p. 206.

²⁷⁶ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 67. Cfr. USICLI, Rodolfo, *México en el Teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 45.

festivos y fuera de él en las 'guanajas' y 'particulares' que se presentaran durante el año.

Asimismo, los actores se obligaban a representar todas las comedias que el autor indicara, a aceptar el reparto de papeles, estudiarlos, y poner todo esmero y cuidado en la representación y acudir sin réplica a los ensayos. En el caso de que el actor fuera a ejecutar el canto estaba obligado incluso a mantener en buen estado su voz. El actor debía cuidar y devolver al autor el vestuario que éste le hubiera proporcionado, el cual debía ser adecuado al caso. Los actores se obligaban también a mantener la paz y la decencia al interior de la compañía, evitando disensiones, embarazos, disgustos, y a acudir puntualmente siempre que se le solicitara. Si algún actor incumplía con estas obligaciones, el asentista podía despedirlo y cobrarle, incluso, el valor del vestuario. Se comprometían los actores, además, a estar preparados para sustituir a otros en casos de accidente, hacerlo de buen grado, y no salir de la ciudad durante la temporada ni cuando terminase, hasta que la nueva compañía estuviese formada.²⁷⁷ La infracción a esta última obligación ocasionaba inclusive que las autoridades civiles se encargaran de encontrar al actor en falta y traerlo de regreso al lugar de asentamiento de su compañía, con la consecuente pena pecuniaria que al caso correspondiera.

Durante el siglo XVI no se consideraba que la profesión del histrión fuera particularmente honorable, ni que para desarrollarla se requiriera de un talento especial o admirable, "no se estimaba al actor como ente humano o personalidad, sino simplemente como individuo que daba solaz a los demás. De allí que nadie se tomase la molestia de perpetuar los nombres de los actores o su lugar de origen."²⁷⁸ Sin embargo, para el siglo siguiente las cosas comienzan a percibirse de otro modo

²⁷⁷ Vide MARIA Y CAMPOS, *op. cit.*, pp. 97 y 155-170. Vide item SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, pp. 87-101.

²⁷⁸ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 67.

y ya se tienen noticias de actores como Gonzalo de Riancho, sevillano, que de 1595 a 1620 desempeñó un papel sumamente importante en el teatro de la Nueva España y fue el actor más renombrado de su tiempo. No obstante, es poco probable que el actor en la Nueva España haya disfrutado de una posición social siquiera respetable. “La forma en que se habla de los ‘farzantes’ en las actas de cabildo demuestra cierto menosprecio, y si se considera que, aún un siglo después [en el XVIII], don Francisco Blanco y Arenas siguió una causa criminal contra Eusebio Vela, comediante de oficio, por haberle injuriado, porque éste suponía llamarse (siendo cómico) el señor *don Eusebio Bela*,...”²⁷⁹ se entiende que la profesión de actor era muy poco reverenciada.

Respecto al aspecto pecuniario —y a juzgar por las listas que detallan los salarios de los actores contratados anualmente para las representaciones teatrales en las festividades religiosas sufragadas por la autoridad civil de la Nueva España—, los sueldos de los actores no eran precisamente bajos, e incluso se les sufragaban algunos otros gastos, como, por ejemplo y en algunas ocasiones, la renta. Aun podría pensarse que los actores percibían un salario alto, en la medida en que el pago anual de los sueldos contra las ganancias anuales del coliseo, restando la renta, reparaciones y gastos propios del empresario, hacía que el manejo del Coliseo no fuera negocio para el asentista.²⁸⁰ “Por otra parte, en ciertas ocasiones los comediantes también tenían que representar sin percibir nada.”²⁸¹ Lo cual seguramente balancearía los ingresos del empresario. La vida económica de los actores cambió radicalmente en el momento en el que comenzaron a participar en las entradas de las representaciones, pues aunque de lo que recibían por concepto de repartición porcentual, estaban obligados a pagar el diezmo para las

²⁷⁹ *Idem*, p. 101.

²⁸⁰ *Cfr. idem*, p. 115-119.

²⁸¹ *Idem*, p. 123.

obras pías, ya no estaban sujetos a un único ingreso anual por concepto de su participación en la fiesta del *Corpus Christi*.

Particularidades del siglo XVIII

Durante la primera mitad del siglo XVIII, las tendencias sociales y teatrales de la Nueva España presentaron una marcada continuidad. A pesar de las transformaciones ideológicas acaecidas en Europa, y en particular en España por la influencia que ésta ejercía todavía en el virreinato, con la llegada de las nuevas ideas de la Ilustración, la sociedad novohispana se mantuvo prácticamente al margen de estas transformaciones e inmersa todavía dentro de la cultura y la ideología Barroca del siglo XVII con muy pocos cambios. El mundo novohispano era todavía impulsado por una constante fiesta religiosa, que no sólo atraía a la sociedad entera, sino que incluso satisfacía las necesidades intelectuales y culturales de criollos y mestizos. La vida cotidiana giraba en torno a las expresiones religiosas que servían de estímulo y esparcimiento para toda la población: misas en acción de gracias, autos de fe, inmensas procesiones, estrenos de fabulosos ropajes y aderezos para la santísima Virgen, juegos artificiales, fiestas de canonización, que en ocasiones duraban hasta 17 días, mascaradas, cabalgatas, toros y teatro. El gusto por el teatro era generalizado, había teatro aristocrático en el palacio, teatro popular en los corrales, teatro de esparcimiento en las Casas de Comedia y teatro religioso en los colegios. Las imágenes culteranas y conceptistas todavía regían el panorama dramático del siglo. Barroco tardío, tal vez sentimental, académico, con lineamientos que se acercan ya al rococó.

El teatro constante que se desarrollaba en cada rincón de la ciudad virreinal satisfacía la necesidad de espectáculo, pompa y festejo de la sociedad novohispana. De ahí, tal vez, que la producción dramática profana no fuese más rica en la época;

la gente vivía en un teatro permanente de dimensiones fastuosas, que convertía las calles, las iglesias, las plazas y colegios en escenarios. En el palacio virreinal se representaban comedias y se organizaban saraos para un público selecto y elitista. El pueblo, por su parte, tenía todavía a su alcance el teatro religioso al que se sumaba el profano, los bailes y fandangos.

Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, el teatro religioso, que había dominado durante las dos centurias anteriores, decayó hasta extinguirse a causa de la persecución de que fue objeto, las censuras y acusaciones, tanto de clérigos como de autoridades civiles, se continuaron hasta lograr su prohibición a través de una cédula real publicada en 1765. El ataque al teatro religioso obedeció a que los clérigos consideraban que en él las cosas santas se hacían objeto de pasatiempos y causa de pecado. Particularmente se atacó la representación de misterios hasta su prohibición total mediante la cédula real, que dispuso que tampoco se representaran materias sagradas ni comedias de santos con ningún pretexto ni motivo, y que los textos existentes se recogieran y archivaran. El teatro de magia y maquinaria, que pudo haber tenido cabida en el teatro novohispano del siglo XVIII, no llegó a desarrollarse enteramente, pues ya desde el siglo XVI la Corona había prohibido que vinieran a América los libros de romances y materias profanas y fantásticas que pudieran haber nutrido este tipo de representaciones, y estas prohibiciones limitaban tanto la llegada de estos textos, como la influencia que pudieran haber tenido en los autores teatrales.

La crítica al teatro profano, particularmente a la comedia, que se había iniciado desde mediados del siglo XVII, cobró mayor fuerza desde el púlpito, la 'ocasión' de pecar que se percibía desde la Iglesia como intrínseca de la representación teatral fue severa y constantemente objetada. Sin embargo, el único cauce abierto para el teatro fue el teatro profano 'comercial' escenificado en el

Nuevo Coliseo, por lo que las críticas de la Iglesia, exactamente como en el siglo anterior, no lograron detener las representaciones. Por el contrario, ya para el dieciocho, la censura se relajó notablemente y se atendía mucho más a los asuntos de índole política que literaria; siguiendo las tendencias presentes desde finales del XVII, sólo se ponía atención a aquellos elementos que pudieran poner en grave riesgo el poder del Estado o la unidad católica, pilares de la monarquía Española.

En la España de la segunda mitad del siglo XVIII todavía se representaban las obras de Calderón y de Lope de Vega, aunque este teatro era criticado por algunos sectores de la sociedad que consideraban que no era ejemplo de buenas costumbres, como aspiraba a serlo el teatro de influencia neoclásica, el cual era apoyado económicamente por parte del Estado. El dieciocho español en el teatro estuvo caracterizado por un afrancesamiento y un academicismo poco espontáneo, que tendía a las representaciones moralizantes, tanto en lo individual como en lo social. Las obras se escribían de acuerdo con los cánones neoclásicos fijados en *La poética* de Ignacio de Luzán, e incluso se hacían traducciones de las obras francesas para su representación en los escenarios españoles. Estas nuevas tendencias teatrales españolas, con el tiempo, llegarían también a la Nueva España.

A partir de 1753, año de la reinauguración del Coliseo, la actividad teatral de la Nueva España obtuvo un nuevo impulso que, algunos años después, tomó la misma orientación que el teatro en España y “las diversiones urbanas, a las que eran muy afectos los poderosos novohispanos dieciochescos, no tuvieron otra índole que la afrancesada, y en ésta quedaba incluida la comedia de corte neoclásico.”²⁸² Las representaciones se llevaban a cabo prácticamente todos los días en la Ciudad de México. Las compañías que se presentaban en el Coliseo estaban obligadas a cumplir con un apretado programa que incluía cuatro comedias y un

²⁸² VIVEROS MALDONADO, Germán, *op. cit.*, p. XXIII.

baile por semana, o bien cinco comedias. Hacia finales del siglo, estos programas incluían todavía tanto a autores del Siglo de Oro, como nuevas piezas de corte neoclásico e incluso traducciones de los autores franceses.

Aunado a la intensidad y frecuencia de las representaciones se encuentra el hecho de la variedad de géneros dramáticos que se multiplicaban en la búsqueda de nuevas formas de expresión teatral que satisficieran nuevos gustos escénicos, de modo que al lado de las comedias del Coliseo existían también los espectáculos populares, tanto de autores peninsulares como novohispanos, como los sainetes, entremeses, tonadillas, loas y zarzuelas, espectáculos que aunque tuvieran elementos de reflexión, su principal objetivo era el esparcimiento y la risa. Las piezas cortas jocosas resultaban especialmente atractivas para el público, ya que su montaje traía aparejadas las más variadas tramoyas, música y baile, elementos importantes del divertimento cuando el interés de los espectadores no estaba centrado en los planteamientos intelectuales y morales del teatro neoclásico.

3 La loa como elemento circunstancial del teatro

Una de las principales manifestaciones de la cultura barroca fue la fiesta pública, tanto civil como religiosa. Las fiestas fueron uno de los vehículos de expresión de la ideología contrarreformista, pues su carácter público y participativo era ideal para acercar a la gente a las directrices emanadas del Concilio de Trento. Por otro lado, aunado a sus objetivos religiosos, las festividades también cumplían con objetivos de índole política y social como medios fundamentales para preservar el orden establecido dentro de una sociedad fuertemente estratificada como la española y la novohispana. Así, las fiestas públicas fueron utilizadas por la autoridad virreinal para integrar y controlar a la población, especialmente la indígena, en la vida urbana. Las celebraciones públicas permitían la integración del total de la población en una actividad común, puesto que si “en otros aspectos las castas tenían barreras infranqueables, en las ceremonias se borraban.”²⁸³ Con ello se daba a la población una sensación de pertenencia al conjunto que permitía ejercer de manera más profunda y sutil el control que buscaban las autoridades —tanto civiles como eclesiásticas— en materia de doctrina, pensamiento y conducta, utilizando el espectáculo teatral como “sermones en verso”,²⁸⁴ convenientemente incorporados dentro de “la fiesta programada con intenciones de prestigio, propaganda y lección.”²⁸⁵

²⁸³ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los austrias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 21.

²⁸⁴ Díez BORQUE, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta, 1996, p. 137.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Las fiestas públicas en la Nueva España se llevaban a cabo con harta frecuencia, con suntuosidad y boato, y en ellas se ponían en escena tanto piezas teatrales originadas en España, como textos novohispanos; tanto en el Coliseo y en Casas de Comedias, como en plazas públicas, casas particulares y colegios; ya fuera durante los días establecidos por el calendario oficial del virreinato, o por el de las celebraciones religiosas:

No se escatimaban medios para asegurar el esplendor. Los comerciantes, los burócratas de alta jerarquía, los peninsulares, la Iglesia, todos colaboraban para fomentar esta pasión por la grandiosidad. Los días santos, la canonización de algún monje, el recibimiento de reliquias, la investidura de obispos eran ocasiones propicias para la solemnidad y el rito público. Esto por lo que atañe a la vida religiosa, pero no se queda atrás la vida secular: la confirmación de la lealtad a la Corona española, los nacimientos, bautizos y casamientos de las familias reales y virreinales, las juras de fidelidad al estandarte real, las noticias de victorias en Europa, el feliz arribo de las flotas eran acontecimientos que la sociedad virreinal celebraba durante días o semanas consecutivas.²⁸⁶

El teatro formó parte fundamental de la fiesta pública a todo lo largo de todo el período virreinal y, a pesar de que con el tiempo dejó de lado el carácter evangelizador que lo caracterizó durante los primeros años del Virreinato, no por ello perdió contacto con las celebraciones religiosas. Así, "lo que en el Barroco español llamamos teatro mantiene una vinculación con otras actividades basadas en el 'espectáculo', con mayor o menor grado de participación, y que solemos englobar bajo el polisémico término de fiesta."²⁸⁷ La dramaturgia formaba parte de las fiestas al aire libre y las autoridades eclesiásticas y virreinales estimulaban con premios la producción teatral, haciendo que, con frecuencia, el teatro y la fiesta se confundan y parezcan una misma manifestación cultural.

²⁸⁶ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *loc. cit.*

²⁸⁷ DIEZ BORQUE, José María *op. cit.*, p. 135.

Delimitar el campo de acción de cada una de estas actividades, aún durante el siglo XVII en el cual cada una de ellas busca ya su propia definición, no resulta quehacer sencillo, pues si bien es cierto que “para el siglo XVII es posible y pertinente separar teatro y fiesta, ya que, por más que haya puntos de confluencia y confusión, teatro y fiesta pública organizada no sólo se definen como categorías autónomas e independientes, sino que en la convergencia de teatralidades barrocas, que afectan también al *gestus* en el cotidiano vivir, cada una de ellas busca los procedimientos de autodefinición e independencia.”²⁸⁸ Y, asimismo, el hecho de que para este momento existan ya géneros teatrales definidos y un arreglo teatral preciso con la creación del espacio cerrado específico para la representación teatral, dejando para la calle las fiestas sacramentales, ayuda a producir la impresión de que teatro y fiesta están ya definitivamente disociados. Sin embargo, no cabe duda que “ceñirse a la teoría literaria y limitarse a los géneros canónicos que se producen en los espacios cerrados para el teatro supone desenfocar la compleja realidad teatral del XVII.”²⁸⁹ Así, en teoría, parece fácil distinguir entre un *actuar festivo* —como una procesión a la que se asiste o se contempla— y un *actuar teatral* —como la asistencia a un corral en el que se paga por ver una comedia— pero existe, en las propias palabras de Díez Borque, “una variada escala de géneros intermedios en ambos campos, para los que no sirve la tajante separación entre figuración y representación: pensemos en algunas formas teatrales del XVII y en fiestas folclóricas participadas o en las organizadas de solemne y espectacular aparato civil y religioso.”²⁹⁰ De este modo, para el siglo XVII las relaciones entre fiesta —litúrgica y civil— y teatro continúan vigentes y determinan la armónica ilación de elementos diversos —poesía, música, danza,

²⁸⁸ *Idem*, p. 87.

²⁸⁹ *Idem*, p. 108.

²⁹⁰ *Idem*, p. 134.

pintura, escultura, arquitectura— que en ocasiones se superponen y que son utilizados tanto en el ‘circulo exterior’ de la propia fiesta como en el ‘circulo interior’ de la representación teatral inserta en la fiesta. Esto es, la fiesta barroca era organizada y ejecutada como una representación teatral que, con frecuencia, contenía dentro de sí misma la representación teatral propiamente dicha. De ahí la imbricación entre una y otra sin que sea necesario confundir el todo con la parte. No obstante, el espacio teatral no lo define únicamente un edificio construido específicamente para ello, sino, y con mucho mayor peso, la intención y convención de los actores y espectadores que asisten al espectáculo, aunado a la existencia de un texto específico para ello, pudiendo convertirse así —como de hecho sucedió— la calle, la iglesia, la plaza pública, el colegio o el convento en espacios teatrales perfectamente reconocidos así por los participantes en los festejos públicos.

Estas estrechas relaciones entre el teatro y la fiesta se verán afectadas, más que con la creación del espacio teatral específico (corral, coliseo, casa de comedias), con el fin de las representaciones de los autos sacramentales. A pesar de que ya desde la segunda mitad del siglo XVII el auto es llevado al corral de comedias, no parece que para estas fechas

se hubiera desatado ya la polémica en torno a esta forma privilegiada de la fiesta y teatro religioso que es el auto sacramental. Va a ser a lo largo del XVIII cuando, desde las ideas ilustradas y desde la pretendida inmoralidad, se dé la batalla, que terminará con su prohibición, tras una larga decadencia, a la que contribuirá también el poco interés de la nueva monarquía —que suprime la representación ante ella desde 1705— por estas formas, ya desbordadas, del teatro religioso popular.²⁹¹

La decadencia del auto sacramental se origina desde su arribo a los corrales de comedias con la intención primordial de ayudar en la consecución de ingresos

²⁹¹ *Idem*, p. 181.

destinados a dos sectores preferentes: hospitales y actores. Sin embargo, el hecho de que el auto se representara primero en las calles y posteriormente en el corral disminuía considerablemente las ganancias,²⁹² así que el objetivo no se cumplía cabalmente al verse mermados los ingresos por la realidad de la oferta y la demanda.

Por otro lado, el control ético, estético y político que ejercían las autoridades civiles y eclesiásticas desde el momento mismo de la organización de la fiesta pública, financiada por ellas mismas, no era equiparable —a pesar de la actividad censora de la Inquisición— al que podían ejercer en el interior del edificio teatral, en donde el espectador pagaba por ver un espectáculo determinado, y cuyo gusto, por tanto, influía en la creación de las obras que se representarían. Esta situación determinó que las jerarquías religiosas y civiles perdieran interés en la realización de estos eventos abiertos al público general, aunque ello no afectara de la misma forma al teatro cortesano. Aunado a lo anterior, están las distintivas limitaciones evolutivas del propio género del auto, originadas por sus propias características constitutivas. Sin embargo, el perder el espacio teatral de la calle constituye “elemento de primera importancia por lo que significa de pérdida del carácter festivo y celebrativo de la fiesta sacramental.”²⁹³ Puesto que, en este caso, al variar el espacio teatral, varía la intención de los participantes, que de feligreses-espectadores activos en el ámbito callejero, se convierten en espectadores pasivos en el corral. Evidentemente, si admitimos que el auto sacramental, eminentemente teatro religioso, deja de ser fiesta pública al ser encerrado en el corral, y si consideramos que en las fiestas reales, incluidas las celebradas en el interior de edificios privados, se representan comedias profanas, es posible deducir que la

²⁹² Vide GONZÁLEZ PEDROSO, E., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1865, p. XXVIII, *apud* DIEZ BORQUE, José María, *op. cit.*, p. 183.

²⁹³ DIEZ BORQUE, José María, *loc. cit.*

fiesta pública no la determina la índole de la representación teatral, ni el espacio en que se representa, sino la intención con la que el espectáculo se lleva a cabo. Esta intención, particularmente en el caso de las fiestas reales, pero también en el de los autos sacramentales, está signada, en buena medida, por la loa que antecede a la comedia o auto en cuestión. Es la loa, especialmente como elemento 'circunstancial', lo que define el carácter festivo del teatro, frente al carácter de representación teatral disociada de la festividad pública. De este modo, la loa permite la inserción de la representación de una comedia —teatro profano 'comercial'— dentro de un esquema de festividad —representación público-privada de las fiestas reales—, y es importante no perder de vista que el teatro profano y el teatro religioso no son elementos intercambiables, puesto que, por el otro lado, no se logró una continuidad en la representación de autos sacramentales —teatro religioso concebido desde y para la fiesta pública— en el corral, espacio profano comercial del teatro. Esto es, pues, que la loa permitió incorporar el teatro profano en la fiesta pública, pero el teatro religioso no logró mantenerse en espacio del teatro profano, precisamente porque la representación teatral en este espacio carecía de carácter festivo.

Durante el siglo XVII, el espectáculo teatral español —y, consecuentemente, el novohispano— "que se ofrecía al espectador en los corrales de comedias, era un bloque compacto en el cual la comedia era sólo uno de los componentes, bien que privilegiado."²⁹⁴ La duración del mismo era mayor a las dos horas y media y no existían propiamente los entreactos, pues entre jornadas, así como al inicio del espectáculo, solían intercalarse diversas distracciones que ayudaran a mantener la variedad y el interés de la representación. El programa más completo de la época

²⁹⁴ DIEZ BORQUE, José María, *apud* HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta, 1995, p. 47.

incluía: 1) Música, tono o jácara (sustituidas por *tonadillas* en el siglo XVIII) cantado por los mismos músicos; 2) Loa o prólogo, que consistía en una alabanza de la comedia, de la población en que actuaba la compañía, del personaje que costeaba el espectáculo, etcétera; 3) Primera jornada; 4) Entremés; 5) Segunda jornada; 6) Baile; 7) Tercera jornada; 8) Fin de fiesta o mojiganga.²⁹⁵ “Este orden no siempre se mantenía con todo rigor, ya que en ocasiones se intercalaba otro entremés entre el acto segundo y el tercero, colocando el baile detrás de la loa.”²⁹⁶ Este tipo de teatro, “íntimamente ligado a la corte y a los galanteos palaciegos, tendía a configurarse en la escena como una ceremonia. En efecto, las comedias se representaban conforme a una suerte de ritual: primero la loa, después los sainetes —uno entre la primera jornada y la segunda, otro entre ésta y la tercera— y, como remate, un fin de fiesta. Todo salpicado de bailes y canciones. El conjunto era un *festejo*.”²⁹⁷

El orden de los elementos en la representación teatral de la festividad del *Corpus* observa, más o menos, el mismo esquema, sobre todo considerando que el auto, a diferencia de la comedia, no está dividido en jornadas: 1) Loa; 2) Entremés; 3) Auto sacramental; 4) Fin de fiesta o mojiganga. Estos elementos constitutivos no necesariamente mantienen una estricta relación temática, “pero sí relaciones escénicas y de contigüidad, que afectan —de acuerdo con unas expectativas de recepción— al sistema comunicativo en su conjunto.”²⁹⁸ El entremés y la mojiganga, en cuanto piezas cómicas, no guardan relación conceptual ni temática con la loa y el auto; sin embargo, no anulan ni trastornan el mensaje de los mismos,

²⁹⁵ Vide GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro menor del siglo XVII, Antología*, Madrid, Taurus, 1964, p. 10.

²⁹⁶ BLECUA, José M., *apud* SALCEDA, Alberto G., “Introducción” en sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, t. IV, p. XVI.

²⁹⁷ PAZ, Octavio “El tablado y la corte”, en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 433, *apud* POOT HERRERA, Sara, “Las prendas menores de *Los empeños de una casa*” en Sara POOT HERRERA (ed.), *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, p. 259. Cursivas del original.

²⁹⁸ DIEZ BORQUE, José María, *op. cit.*, p. 186.

por el contrario, "incluidas aquí en el diseño superior de la comunicación teatral-religiosa, a la que contribuyen según un mecanismo calculado de estímulo-respuesta,"²⁹⁹ cumplen objetivos colaterales de desahogo y regocijo populares que atenúan la severidad del espectáculo, permitiendo así al espectador aprehender de manera más asequible y acentuada el mensaje de la loa y del auto mediante el contraste de lo cotidiano con lo sublime. La función del auto sacramental, concebido específicamente para la celebración del *Corpus*, tiene como principal propósito ostentar el misterio de la Eucaristía, mediante complicadas alegorías teológicas que requieren, en muchos casos, las discusiones filosóficas y teológicas previas contenidas en la loa, que cumple así funciones exegéticas, apologéticas y monitorias. "La loa mantiene la elevación de tono y forma del auto al que acompaña, con una galería de personajes simbólicos y un contenido religioso, sin que aparezcan las que habían sido características básicas de estas piezas liminares (explicación, presentación, etc.), pues más parece la nuestra un auto sacramental comprimido, aunque quizá se distinga por un dominio de lo ético sobre lo teológico conceptual."³⁰⁰ Hasta cierto punto, puede decirse que la loa afecta el sistema comunicativo en la medida en que indica al espectador 'cómo' debe apreciar el auto y 'qué' debe interpretar del mismo.

La loa —prólogo, introito o *praefatio iocularis*—, manifestación dramática muy antigua en el teatro castellano, herencia española conocida ya con ese nombre entre los dramaturgos peninsulares, hace su aparición en los escenarios novohispanos desde las primeras manifestaciones del teatro callejero, de colegio y del profano, de los que muy pronto pasó a formar parte. "Desvinculada así la loa de la comedia a que precedía, se formó un repertorio de ellas intercambiable, para

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Idem*, p. 188.

toda ocasión, lugar y compañía. Llegó a ser género dramático, con sus autores especializados, como lo fue [en España] Agustín de Rojas Villandrando, que redujo sus actividades teatrales a escribir y recitar loas.”³⁰¹ Ya dentro de la tradición barroca, la loa, inscrita dentro de los géneros canónicamente admitidos como teatrales, bajo el rubro más general de teatro breve o géneros menores,³⁰² era “una modalidad más de la literatura dentro de la literatura, o de teatro dentro del teatro, juego al que tan aficionados son los escritores del Barroco.”³⁰³

Ya fuera usada como elemento introductorio de una comedia para explicar el argumento de la misma, ya se usara en los arcos para dar la bienvenida a algún virrey o a un arzobispo, durante la dedicación de un templo, en honor y a la memoria de algún personaje, o simplemente como elogio a la persona a quien iba dirigida, la loa como poesía dependiente, descriptiva, laudatoria, encargada de dar más relieve a las manifestaciones de carácter religioso o civil, otorgaba a la representación teatral, y a la fiesta de la que formaba parte, su definitiva propiedad de circunstancias.

La palabra loa significa ‘alabanza’, lo cual originalmente motivó su aplicación al teatro con el fin de indicar las introducciones o preludios de las obras dramáticas, en un principio para ganar el favor del público hacia la obra que se habría de representar:

Las loas, que tienen su origen en los introitos pastoriles del teatro preloquista del siglo XVI, eran en su origen un monólogo que recitaba un actor como prólogo a la comedia o como elogio al público, a la persona a quien iba dirigida o a la ciudad en que se representaba. Con el tiempo el monólogo se transformó en diálogo y las loas se convirtieron en pequeñas piezas dramáticas. En el siglo XVII caen en desuso pero se conservan como

³⁰¹ GARCÍA PAVÓN, F., *op. cit.*, p. 11.

³⁰² Vide Díez BORQUE, José María, *op. cit.*, pp. 68-69.

³⁰³ HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta, 1995, p. 33.

presentación de los autos sacramentales —apegadas ya a su tema sagrado— y como salutación y ofrenda de la comedia en las representaciones reales.³⁰⁴

La perduración de las loas en los autos sacramentales y en las fiestas reales está sin duda ligada a la utilidad de las mismas en estos tipos de festividades, utilidad que primordialmente consiste en definir y subrayar el carácter circunstancial de la ocasión en que la representación teatral tiene lugar. “En 1602 la loa adquirió independencia literaria y económica; Agustín de Rojas vendió su *Viaje entretenido* por 100 ducados. Y aunque empezó a criticarla a partir de 1615 por lo ‘poco que servía y cuán fuera de propósito era’, según dice Suárez de Figueroa,³⁰⁵ siguió floreciendo. Así lo atestiguan la gran cantidad que se escribieron y los premios que se daban a las actrices que mejor las leían.”³⁰⁶ Así pues, si las loas ‘servían poco’ y estaban ‘fuera de propósito’, ¿por qué ‘continuaron floreciendo’? En efecto, adoptando “la definición de la loa que registran las retóricas, se trata de una breve pieza *alegórica*, como el auto, pero destinada a la conmemoración de un suceso o a la *celebración de un personaje*. Obra de circunstancias, sin contraste en la acción, por su finalidad *exclusiva de elogio*. Carece la loa de verdadera esencia dramática,”³⁰⁷ entendiendo el hecho teatral como un hecho independiente de la festividad pública. Interpretada de este modo, la loa no tributa nada a la obra dramática como tal, como pieza literaria. Pero, al estudiar el teatro “sólo desde la normativa textual se escapan multitud de posibilidades de expresión que tuvieron una efectiva realidad escénica, por más que, canónicamente, no pertenecieran a los acuñados y

³⁰⁴ GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, “Estudio” en Sor Juana Inés de la CRUZ, *Los empeños de una casa*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 47-48.

³⁰⁵ En 1617, Cristóbal Suárez de Figueroa afirma: “En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte, que llaman loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados.” RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.), *El pasajero*, Madrid, Renacimiento, 1913, p. 79.

³⁰⁶ SABAT DE RIVERS, Georgina, “Introducción” en Sor Juana Inés de la CRUZ, *Inundación Castálida*, Madrid, Castalia, 1982, p. 49.

³⁰⁷ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 39. Cursivas del original.

reconocidos géneros de teatralidad plena.”³⁰⁸ La aportación de la loa al espectáculo teatral está inscrita dentro del contexto específico del *festejo*, de la celebración pública; y esta aportación, sin lugar a dudas, es la de incorporar la representación teatral a un festejo cívico o religioso con objetivos distintos de los meramente artísticos, esto es, objetivos políticos y sociales.

Las formas teatrales menores han sido consideradas durante mucho tiempo como un injerto accidental y prescindible de la comedia que acompañaban y apreciada ésta como la representación ‘formal’. De este modo, el teatro breve no ha gozado de la atención bibliográfica³⁰⁹ y analítica que merece, siendo, como es, un conjunto de géneros enraizado en la baja Edad Media y que ha perdurado con vigencia aun hasta nuestros días. Respecto a la existencia de una teoría poética de los géneros teatrales menores, debe reflexionarse que no existe en realidad un cuerpo teórico independiente y sistemático; lo que existe son notas sueltas de diversos autores que permiten, en el mejor de los casos, *esbozar* una poética acertada.

La codificación más habitual de la dramaturgia del Siglo de Oro español está contenida en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega, que no sólo incluye la teoría de la *comedia nueva*, “sino que comprende al mismo tiempo reflexiones diversas sobre el hecho teatral en el cual la comedia se insertaba y en el que los entremeses tenían tan importante participación.”³¹⁰ Hablar aquí acerca del *entremés* hace al caso en cuanto que el entremés y la *loa* se equiparan, como complementos indispensables de la comedia del Siglo de Oro, formando parte no de la fábula contenida en la comedia, sino de la unidad teatral mayor: el espectáculo;³¹¹ aunque, en el caso de la

³⁰⁸ DIEZ BORQUE, José María, *op. cit.*, p. 68.

³⁰⁹ Sobre este tema, resultan esclarecedoras las notas bibliográficas ofrecidas por Javier HUERTA CALVO en el “Prólogo” a su *op. cit.*, pp. 13-16.

³¹⁰ *Idem*, p. 19.

³¹¹ *Vide idem*, pp. 32-33.

loa, con frecuencia haya una adecuación mayor a la comedia a la que sirve como unidad de apertura y al espectáculo en su conjunto.

Si poca atención bibliográfica y analítica han merecido otros géneros del teatro breve, aun menor es el número de los estudios cuando se trata de la loa. Hay pocas publicaciones que dediquen sus páginas al tema; uno de los análisis más reconocidos—si no el que mayor reconocimiento tiene aún a la fecha — es el de Emilio Cotarelo y Mori,³¹² quien en la “Introducción General” a su *Colección de Entremeses...* proporciona una clasificación de loas en cinco grupos:

1º *Loas sacramentales.*

2º *Loas al Nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los Santos.*

3º *Loas de fiestas reales.*

4º *Loas para casas particulares.*

5º *Loas de presentación de compañías.*

De las *Loas Sacramentales*³¹³ nos dice que son aquellas escritas siempre para anteceder a la representación de los autos en las fiestas del *Corpus Christi*. Referidas, en broma o en serio, a asuntos religiosos y rituales, están escritas en distintos tonos y recuentan todo tipo de temas: títulos de comedias, equívocos, alusiones a las principales fiestas del año, de los oficios, alegoría de las cuatro estaciones, a las calles y templos de Madrid, etcétera. Las más apegadas al argumento religioso del auto sacramental, al que acompañan, tienen temas más cercanos al mismo, como pueden ser enumeraciones de los principales hechos que dieron margen al misterio eucarístico, de controversia y principales dudas y dificultades del misterio, comparación de los convites de la Biblia con el del Sacramento, lances de la pasión y muerte del Redentor, sobre las excelencias del divino misterio, refiriendo lo relativo a la representación del auto, etcétera.

³¹² Vide COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), “Introducción General” en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, t. I, vol. I, pp. XXIV-I.III.

³¹³ Vide *idem*, pp. XXIV-XXX.

Algunas de ellas describen la propia procesión del *Corpus* y otras más bien parecen entremeses. Estas loas sacramentales se utilizaron también para disculpar en algunos casos la falta de autos en la fiesta del *Corpus*. De las más antiguas de las editadas en este libro —esto es, de autores anteriores a Pedro Calderón de la Barca—, puede decirse que son monólogos y de corta extensión. Los personajes de algunas de ellas ya son las potencias del alma y ya ha aparecido, en algunas, el carácter alegórico de las mismas.

A partir de Calderón de la Barca, las loas sacramentales adquieren lo que podríamos llamar su carácter definitivo, pues “el que dio nuevo giro a esta clase de loas y las encumbró casi al nivel mismo de los autos, de los cuales alguna vez formaron parte integrante, fue D. Pedro Calderón; sobre todo en las que compuso después de 1650 en que se ordenó de sacerdote.”³¹⁴ Al examinar en conjunto las loas de Calderón y de sus imitadores se observa que

lo característico en ellas es el dominio casi exclusivo de la alegoría. Ya no describen la fiesta, ni sostienen ingenuas controversias rústicos y artesanos sobre la presencia real de Jesucristo en la hostia consagrada. La discusión adquiere más vuelo y se mantiene trayendo al palenque los más complicados y abstrusos argumentos de la Filosofía y la Teología. Saldrán a escena personificados entes morales y de razón; las fuerzas de la Naturaleza; las creencias colectivas de las sociedades, antiguas y nuevas; los astros y meteoros; la fauna y la flora; las ciencias y las artes.³¹⁵

Así pues, en estas loas los personajes son ya las Siete Virtudes, las Potencias del alma, la Naturaleza, la Gracia, y todo aquello susceptible de convertirse en personificación simbólica y abstracta, y los temas alegóricos su característica.

Las *Loas al Nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los Santos*³¹⁶ Cotarelo y Mori las considera devotas, aunque no sacramentales. Sin embargo, las

³¹⁴ *Idem*, pp. XXVIIb-XXVIIIa.

³¹⁵ *Idem*, p. XXVIIIa.

³¹⁶ *Vide idem*, pp. XXX-XXXII.

características de unas y otras son similares, y, según propias palabras de Cotarelo, algunas de estas loas “tienen el mismo carácter de las sacramentales.”³¹⁷ Las loas al Nacimiento de Cristo son aquellas escritas para acompañar las representaciones del Nacimiento en los lugares en los que no se tenía acceso a un auto sacramental bien representado. Más frecuentes e importantes que estas primeras, son las destinadas a las representaciones de obras dramáticas en las festividades de Nuestra Señora, particularmente la del Rosario, aunque podían representarse para celebrar cualquier advocación de la Virgen. Algunas de estas loas sólo contienen alabanzas a la Virgen, otras hacen referencia a los asuntos que preocupaban al pueblo en el que se representaban y otras más reflejaban las más ardientes controversias religiosas. Los actores que participaban en estas loas eran, en general, vecinos de la misma villa y ocasionalmente actores de oficio. Las loas en honor a los santos son mucho menos frecuentes.

Las *Loas de fiestas reales*³¹⁸ son las que tienen por objeto homenajear a las figuras reales. Sirven de introducción a la comedia que les sigue y lo importante en ellas es la alabanza al personaje al que se dedica. Las más definidas aludían a la genealogía real o encerraban alabanzas a personajes de la familia real u otros varios motivos palaciegos. La ocasión son los cumpleaños, los aniversarios, el nacimiento de algún príncipe u otros grandes fastos de palacio. Los personajes son alegóricos, las tramoyas podían ser realmente muy complicadas. Algunas de estas loas podían ser cantadas en su totalidad, aunque esto era poco frecuente, y las había también que podían ser todas *danzadas*. La música podía incluir entre sus instrumentos las arpas, guitarras, violines, violones, clarines, trompetas y timbales. En tiempos de Felipe III, poco amigo de los festejos teatrales, escaso fue lo que se

³¹⁷ *Idem*, p. XXXb.

³¹⁸ *Vide idem*, pp. XXXII-XL.

representó. “Tampoco los primeros años de Felipe IV se singularizaron por el esplendor de esta clase de fiestas.”³¹⁹ Pero a partir de 1630, con la construcción del Palacio del Buen Retiro y su teatro, y con mayor impulso a partir de 1639, con la construcción del Coliseo del Buen Retiro, los festejos reales, con las representaciones teatrales que los acompañaban, aumentaron significativamente en número y esplendor: En ambos espacios teatrales, “alternando con las representaciones, que también se hacían alguna vez en el estanque grande y en el teatro real de la Zarzuela, cerca del Pardo, se dieron aquellas solemnes fiestas escénicas, costosísimas en trajes y tramoyas, para cuya composición y adorno se trajeron de Italia famosos ingenieros.”³²⁰

Las loas de estas fiestas dramáticas no necesariamente tenían la misma ostentación y complejidad que las obras principales, al menos en principio, pues con el tiempo adquirieron mayor artificio y refinamiento. Las loas de este tipo escritas por Calderón de la Barca eran verdaderas introducciones de las obras que iban a seguirlas, tanto que pueden considerarse como el acto primero de ellas, aunque en algunas otras lo más importante para el poeta fue la solemnidad que motivaba la representación de la obra dramática y el homenaje debido a las figuras reales. Quien dio “gran pompa y esplendor a esta clase de *loas* fue D. Antonio de Solís, que, a nuestro juicio, superó a los demás autores, por el ingenio, chiste y novedad de que supo revestirlas, a la vez que les infundió una alegría y viveza que no se encuentran en los demás poetas.”³²¹ Era perfectamente factible que las loas palaciegas fueran representadas por los mejores actores y actrices con que contaba el panorama teatral de la época, aunque también podía suceder que fueran representadas por meros aficionados. Entre otras de sus características es que

³¹⁹ *Idem*, p. XXXIIa.

³²⁰ *Idem*, p. XXXIIb.

³²¹ *Idem*, p. XXXIIIb.

podían contener muchas partes musicales y cantadas, acompañadas en alguna ocasión con castañuelas, y también complicadas tramoyas. Los temas podían ser diversos, destacándose siempre el homenaje a las figuras reales, al punto que, en ocasiones, las loas de este tipo se limitan a las alabanzas "sin expresar nada concreto ni aprovechable respecto de la figura, carácter y costumbre de la persona elogiada; cosa tan común en estas obras, que por eso resultan tan sosas."³²² Era también frecuente que en ellas se pidiera silencio, atención y el perdón a las faltas de la obra principal. A partir del siglo XVIII, en España, la representación de este tipo de loas pierde frecuencia a causa de lo escaso de la celebración de fiestas reales, situación derivada del estado bélico en el que se halla la península durante este período. Las loas de fiestas reales fueron un género que alcanzó amplia difusión en la Nueva España y, según Cotarelo y Mori, los esparcimientos dramáticos de la capital española fueron copiados en los territorios americanos, pero allí "celebraron sus academias poéticas, sus comedias improvisadas y ensayadas, todo ello con ingenio y primor muy secundarios."³²³ Esta valoración queda refutada, en principio, con las loas de sor Juana Inés de la Cruz, que alcanzaron el mismo brillo y perfección que las de Calderón de la Barca —bajo cuya influencia fueron escritas— y, por lo demás, se trata de una opinión añeja, que hoy día, a la luz de los nuevos estudios realizados en este terreno, parece un tanto estrecha e injustificada.

Por lo que toca a las *Loas para casas particulares*,³²⁴ el editor nos dice que, además de "las infinitas de orden inferior, escritas y representadas en casos muy singulares ante públicos modestos y en celebración de sucesos muy familiares y caseros, hay otras que por haber conseguido la honra de la stampa, la importancia

³²² *Idem*, p. XXXVIIIa.

³²³ *Idem*, p. XI.b.

³²⁴ *Vide idem*, pp. XL-XLIV.

del poeta que la escribió o el auditorio que tuvo, casi adquieren el valor de las anteriores [loas para fiestas reales].”³²⁵ Se representaban en las principales casas particulares como introducción a la comedia que las seguían, en ocasión de bodas y bautizos, promoción de destinos, cumpleaños y fiestas onomásticas e incluso en las profesiones religiosas. Tenían lugar en las casas de grandes y pequeños señores y conventos. Estaban a cargo de cómicos profesionales alquilados para el efecto por la noche, cuando estos no tenían función en los corrales o coliseos.³²⁶ En ellas, naturalmente, se hacía alusión al suceso o personas festejadas. Así, las loas para casas particulares comparten muchas de sus características con las *loas para fiestas reales*. Estas loas también podían ser artificiosas y complicadas, de tono humorístico, con personajes mitológicos, clásicos grecorromanos, alegóricos, etcétera. El objeto de estas loas también está íntimamente ligado al elogio y homenaje de los personajes quienes — o para los cuales— organizaban el festejo.

Las *Loas de presentación de compañías*³²⁷ fueron, con las de los autos sacramentales y las de fiestas reales, las únicas que perduraron durante la segunda mitad del siglo XVII. Así, salvo las de funciones regias o alguna muy singular en los corrales, ya no se representaron en éstos más que las loas inaugurales de temporada, dos veces al año, que tenían por objeto presentar las compañías teatrales y, a veces, a un solo actor o actriz cuando eran partes principales, sobre todo de canto. En este género discurrieron los poetas nuevos modos de hacer el alarde cómico. El poeta cuya producción resultó paradigmática en este renglón fue Luis Quiñones de Benavente, y a él se atuvieron, sin mayores novedades, los autores que durante el siglo XVII escribieron este tipo de loas. El objeto de estas loas era informar al público de las calidades, gracias y destreza de los nuevos

³²⁵ *Idem*, p. XI.b.

³²⁶ Vide GARCÍA PAVÓN, F., *op. cit.*, p. 13.

³²⁷ Vide COTARELO Y MORI, ENÚLIO, *op. cit.*, pp. XLIV-LI.

actores al recomenzar, en el otoño, la segunda temporada teatral. La primera temporada correspondía a la iniciada el día de Pascua de Resurrección, en la cual las compañías, formadas durante la Cuaresma, representaban los autos sacramentales, y la cual podía prolongarse hasta los meses de julio y agosto. En estas loas los actores hacían una presentación personal, hablan ellos mismos refiriendo cada cual sus habilidades propias, o bien el autor presentaba a su compañía, calificaba a sus actores y exponía las dificultades que encontró para formar la nueva compañía. El tono de estas loas era, en general, humorístico o de enredo, ocasionalmente las había alegóricas, y muchas de ellas incluían música y danza.

Menciona también Cotarelo y Mori en su estudio —aunque no las incluye en su clasificación— las *Introducciones*³²⁸ de las que poco dilucida. La mayoría de ellas son simplemente *loas* a las que se llama *introducción*, algunas tienen la particularidad de ser más bien entremeses que loas, y el único dato distintivo sería el hecho de que en ellas se incluyan cosas “extranjeras y nacionales”.³²⁹ Al parecer la costumbre de llamar *introducciones* a las *loas* se dio, con mayor frecuencia, a partir del siglo XVIII, muchas de las cuales estaban destinadas a celebrar sucesos faustos a la monarquía o a conmemorar hechos o fechas gloriosos. Ya más avanzado el siglo se llamó también así a las loas para presentación de una obra o de un solo actor. Por lo demás, entre las pocas características que menciona el editor, es que carecen de personajes alegóricos y el lenguaje es más simple y directo, alejado ya de los cánones barrocos.

La clasificación de Cotarelo y Mori atiende a la ocasión de la representación, al espacio físico en que se representaba, y a la propia función de la loa. Sin

³²⁸ Vide *idem*, pp. LI-I.III.

³²⁹ *Idem*, p. LIb.

embargo, el elemento que primordialmente contempla es la oportunidad de representación de la loa, esto es, que puede considerar como sacramental una loa que, por tema y características propias pudiera insertarse en otro ramo, pero la considera así sólo por el hecho de haber sido representada durante la fiesta del *Corpus*. Del mismo modo, las loas al Nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los Santos, tienen características estructurales similares a las sacramentales, pero las considera una clasificación distinta por la fecha de su representación. Las loas de fiestas reales y las loas para casas particulares también comparten características, con la única diferencia del lugar en el que son representadas, esto es, si se trata de un domicilio real —o virreinal— o de un domicilio particular menos importante. Por lo que toca a las loas de presentación de compañías, parece pertinente considerarlas un tipo separado en cuanto están escritas con objetivos y para públicos que difieren totalmente de los objetivos y públicos de las clasificaciones anteriores.

Tomando la clasificación que ofrece Cotarelo y Mori como base y analizando cada uno de sus elementos, es posible proponer una clasificación de las loas que atienda a la ocasión de su representación, al mismo tiempo que al objetivo para el que fueron escritas, considerando, además, muchas de sus características intrínsecas y estructurales (temas, personajes, tono, etcétera), misma que podría ser:

1º *Loas religiosas*

2º *Loas de circunstancias*

3º *Loas de presentación de compañías*

Así, sucintamente, las *loas religiosas* (sacramentales y devotas), serían aquellas escritas para representarse en el espacio de la fiesta pública exterior (calles, atrios, plazas, etcétera), con personajes alegóricos y temas religiosos, con intención monitoria y exegética. Las *loas de circunstancias* (para fiestas reales y casas

particulares) aquellas escritas para representarse en la fiesta público-privada de interior, ya fuera en los recintos reales, en conventos o en domicilios privados, con personajes alegóricos o mitológicos, con temas variados y con intención eminentemente laudatoria. Y las *loas de presentación de compañías*, escritas para representarse en corrales, casas de comedias y coliseos, cuyos ‘personajes’ son, en general, los propios actores de la compañía, sus temas las habilidades de los actores, su tono humorístico o de enredo y su intención la presentación de la compañía teatral para la nueva temporada. Todo lo anterior sin descartar de ningún modo la posibilidad de que estas tres clasificaciones distintas en algún momento tengan puntos de contacto o compartan peculiaridades —como pudieran ser la solicitud de silencio, explicar la comedia que se representará a continuación, procurar la benevolencia y atención de los espectadores, etcétera—. Por lo demás, es importante no olvidar que “tanto las loas sacramentales como las cortesanas echaron mano de la alegoría como recurso compositivo fundamental, sin que importase que sus temas fueran sagrados o profanos.”³³⁰ Lo que fundamentalmente se reconoce y se quiere subrayar en este caso, es el hecho de que su intención, la mayor parte de sus características y el espacio de su representación están claramente diferenciados.

La producción literaria novohispana reflejó un particular interés en los géneros del teatro breve. Esto no necesariamente es una característica exclusiva del teatro virreinal, en España también se manifestó un creciente interés en las formas teatrales breves desde finales del siglo XVI, pero, aunque este interés no fue exclusivo de los poetas novohispanos, si fue un interés significativo, puesto que buena parte de la producción literaria novohispana de que tenemos noticia está

³³⁰ PASCUAL BUXÓ, José, *Un desconocido dramaturgo novohispano. Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 18.

circunscrita a estos géneros. En la Nueva España se escribieron pocos dramas o comedias, pues, en general, se prefería la producción literaria de los autores españoles peninsulares para los montajes teatrales. Los autores dramáticos novohispanos cultivaron con mucho mayor asiduidad el teatro breve: los bailes, los entremeses, los fines de fiesta, los autos, los sainetes y, muy particularmente, las loas.

Los autores novohispanos aprovecharon rigurosamente las diversas posibilidades de estas breves manifestaciones del arte dramático. "La forma entra de lleno en la literatura americana, pero no en lo que respecta al fondo. Estas intercalaciones se hicieron populares por lo humano de su contenido; sabían recoger el espíritu del pueblo, eran rica cantera de información acerca de las costumbres y las clases sociales; estaban llenas de vida y captaban el verdadero carácter del pueblo."³³¹ Las loas, sainetes y entremeses novohispanos tienen un carácter popular y reflejan las costumbres y la realidad del ambiente, recreando un realismo más acentuado que el manifiesto en estos géneros manufacturados en la península. "Pues, en principio los géneros menores van asociados al concepto de *cultura popular*; concepto tan amplio como ambiguo, que comprende desde la recepción de un *auto sacramental* o una *loa* del mismo tipo hasta la de un *entremés* o una *mojiganga*."³³² Estas pequeñas piezas teatrales introducían un respiro en el espectáculo teatral por medio de situaciones amenas de corte popular que no obligaban a la imperiosa concentración que requerían el auto sacramental y las jornadas de una comedia. Así pues, los aspectos formales del teatro breve novohispano son un reflejo de las obras de los mismos géneros escritas en España, pero en el fondo, estas obras contenían ya importantes elementos criollos que las

³³¹ PÉREZ, María Esther, *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975, p. 58.

³³² HUERTA CALVO, Javier, *op. cit.*, p. 94. Cursivas del original.

hacían predominantemente americanas. Las loas, como parte integrante de este conjunto denominado teatro breve, se sujetan a los mismos diseños de confección. “Representan el otro lado de la moneda de los villancicos, pues como dijo Menéndez y Pelayo de éstos, las loas también constituyen ‘un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales’, en este caso de la alta sociedad virreinal.”³³³

Por otro lado, no cabe duda que la “concepción moderna del teatro ha interferido, sin duda alguna, a la hora de considerar el hecho teatral en el siglo XVII;”³³⁴ las referencias históricas, el contexto social para el que las composiciones cortesanas fueron concebidas y representadas, resultan fundamentales para su cabal comprensión, pues éstas son respuesta puntual a las necesidades concretas de su tiempo, de su sociedad y de las instituciones que las auspiciaban. Todos los acontecimientos importantes se celebraban con solemnes festejos. “Estos festejos coincidían con el onomástico, aniversario o cumpleaños de algún miembro de la familia real o del arzobispo, y las loas, *especialmente*, se prestaban para esta ocasión.”³³⁵

Así pues, *la loa* es una parte fundamental de la representación teatral inserta dentro de la fiesta pública, tanto por los datos históricos que aporta, como por la función que cumple dentro del esquema del festejo, sirviendo como coyuntura entre la fiesta pública y la propia representación teatral y “es preciso subrayar la dificultad particular que plantea, en el caso de las loas, la conocida y evidente diferencia entre nuestros criterios de valor y los del público de la época. En efecto, toda apreciación será forzosamente incompleta e inexacta porque no sabemos a

³³³ SABAT DE RIVERS, Georgina, *op. cit.*, p. 50.

³³⁴ HUERTA CALVO, Javier, *op. cit.*, p. 48.

³³⁵ PÉREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 60.

ciencia cierta qué representaba y significaba exactamente este género literario para los espectadores...”³³⁶

Lo anterior, dicho en función de las loas en general, adquiere particular significación en el caso de las loas de circunstancias, concebidas como debido homenaje a la figura real:

El artista tiene el compromiso de ponderarlo, de resaltar sus virtudes, de narrar su genealogía. Para él es como un privilegio participar en el homenaje y expresar la actitud de sumisión. La sociedad novohispana busca constantemente la posibilidad de confirmar sus nexos con la Metrópoli y se mantiene atenta a las ocasiones que le brindan esa oportunidad. No se conforma con un acto religioso o con una celebración en que sólo participe la cúspide. Tampoco quiere la mera publicación de una hoja, o de una crónica o de un folleto. Apela a los medios del arte donde encuentra la manera más idónea de crear en la conciencia de su casta un sentimiento de servidumbre. La vida entera del reino de la Nueva España gira en torno del monarca que gobierna desde Madrid. Se impone, entonces, rendirle un homenaje por todos los beneficios que concede a sus súbditos.³³⁷

No es imprescindible compartir los sentimientos que las dictan para comprender este tipo de composiciones cortesanas, basta leerlas en el sentido del espíritu que las inspira para lograr un acercamiento adecuado. Deben ser leídas y comprendidas simplemente como piezas de teatro que debían representarse en las fechas *oportunas*, “piezas de manifiesto vasallaje, donde sobresalen la sociedad vertical y la más estricta jerarquía,”³³⁸ y “sería un error condenar categóricamente tal o cual loa, sin tomar en consideración la circunstancia propia de esta clase de manifestación literaria.”³³⁹ Por lo demás, y vistas a la distancia, “las loas forman parte de una tradición muy arraigada en la vida institucional del país: más allá de épocas y de modalidades el artista, el intelectual, la figura relevante de la sociedad

³³⁶ RESSOT, Jean Pierre, “Introducción” en Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, p. 27.

³³⁷ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 20.

³³⁸ *Idem*, p. 39.

³³⁹ RESSOT, *op. cit.*, p. 28.

mexicana se ve orillada al compromiso, se convierte o lo convierten en cómplice; sin mayor sonrojo pone su talento, compromete su prestigio, su obra, cuando las circunstancias lo empujan al halago.”³⁴⁰ Las ventajas que puedan derivarse de esta actitud de compromiso con las instituciones pueden ser muy diversas, y varían indudablemente de una época a otra en cuanto a su forma, si bien tal vez no en el fondo. Lo cierto es que estos compromisos impulsan válidamente la actividad creadora de literatos y artistas en general.

3.1 Tres loas novohispanas

De entre el amplio espectro de posibilidades de elección para encuadrar en este punto, se ha hecho una selección tal vez poco dogmática: no se han preferido textos de autores universalmente reconocidos, sino textos de autores un tanto velados y definitivamente poco conocidos. La razón para hacerlo así responde a tres motivos fundamentales: el elegir autores con estas características amplía las posibilidades de su reconocimiento futuro; por otro lado, el hecho de que no sean reconocidos no obsta para que su obra sea representativa de la época en la que fue escrita; finalmente —y al menos en el caso de uno de ellos—, existe una edición publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México y el utilizar esta edición dimensiona en su justa utilidad los materiales que de nuestra universidad emanan, materiales cuyo principal objeto de publicación es ser leídos, estudiados y comentados por otros investigadores.

No obstante, existe aun otra razón para haber seleccionado a dos autores carmelitas. Desde su llegada a la Nueva España, la Compañía de Jesús apuntó un importante ascendiente en la cultura novohispana, mismo que, para el siglo XVIII, había alcanzado ya un nivel incuestionable; esto ha dado como feliz resultado que

³⁴⁰ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 39.

los estudios jesuíticos sean muy extendidos y, en el mayor de los casos, profundos. Sin embargo, esto también ha originado que, en ocasiones, los estudios sobre autores de otras congregaciones religiosas queden relegados a un segundo término, aun cuando los jesuitas no fueron los únicos religiosos novohispanos que ofrecieron las creaciones de su talento literario a nuestra cultura. Además de los de la Compañía de Jesús, miembros de otras órdenes religiosas también desplegaron sus habilidades en este ámbito; la orden del Carmelo, por ejemplo, también dio sus composiciones a la literatura novohispana y estos textos han sido estudiados en mucho menor medida que los de los jesuitas, incluso algunas de las obras carmelitas sólo se conservan en manuscritos.

Entre los poetas carmelitas del siglo XVIII cabe citar a fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, a fray Juan de la Anunciación y a fray José de San Benito, ellos entre muchos otros apenas vislumbrados. Aunque la actividad literaria de los frailes carmelitas no sólo se circunscribe a la literatura de circunstancias, es cierto que con frecuencia escribían con el objeto de enaltecer a la Orden, o bien para alabar virtudes o méritos de algún correligionario, en especial si formaba parte de sus autoridades, con ocasión de aniversarios o ascensos a un priorato y, por supuesto, para conmemorar beatificaciones y canonizaciones. Sin embargo, el hecho de que buena parte de la producción literaria carmelita se encuentre bajo el rubro de literatura de circunstancias no resta relevancia a los estudios que de ella puedan hacerse, pues su conocimiento resulta indispensable para justipreciar el lugar que en la literatura nacional corresponda a estos autores.

En este estudio se analizan, pues, dos loas de autores carmelitas novohispanos del siglo XVIII, la "*Loa nueva Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, para empezar la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*", de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento y la "*Loa para empezar la comedia Los españoles en Chile*", de

fray Juan de la Anunciación. El análisis de dichas loas se compara y coteja con el análisis a la “Loa para empezar la comedia *Los empeños de una casa*”, de sor Juana Inés de la Cruz. Estas tres loas fueron seleccionadas por sus puntos de convergencia: las tres fueron escritas para formar parte de sendos festejos teatrales correspondientes al ámbito del teatro profano dentro de lo que podríamos llamar, por lo pronto, *festejos reales*, las tres loas sirven de prólogo a tres comedias que fueron representadas con ocasión de algún festejo de corte cívico. Por lo que toca a las loas de los carmelitas, como ya se dijo, corresponden en el tiempo a la primera mitad del siglo XVIII; en cuanto a la loa de sor Juana, ésta corresponde a la segunda mitad del XVII.

La intención de presentar en el mismo estudio dos obras dieciochescas junto a una del seiscientos, obedece al hecho, que aquí se intenta evidenciar, de que a pesar de que el siglo XVIII se supone perteneciente a la Ilustración, en la Nueva España todavía se encontraba inserto en los moldes de la cultura barroca. Así pues, la loa de sor Juana, que, como el resto de su producción dramática, “está presidido por el signo barroco, y fuertemente influido por las corrientes en boga en la literatura peninsular,”³⁴¹ sirve como referente obligado de obra de factura barroca, frente a dos obras correspondientes a la centuria siguiente, con lo que se muestra, en la medida de sus similitudes y analogías, la prolongación de un estilo artístico y de un modelo cultural más allá de los límites tradicionalmente aceptados para ello. A pesar de que a partir del siglo XVIII las condiciones de representación comienzan a cambiar y los gustos del público teatral empiezan a ser diferentes, para las loas de circunstancias perfectamente puede decirse que, hasta mediado el siglo por lo menos, siguen cumpliendo la misma función que durante la centuria anterior.

³⁴¹ PÉREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 62.

Desde finales del siglo XVI, con las obras de Fernán González de Eslava,³⁴² se inicia la tradición de la loa novohispana, género particularmente cultivado por los dramaturgos novohispanos. Con el objeto de hacer un sucinto recuento de loas escritas en la Nueva España, se reproduce en extenso el prontuario que de ellas hace Hildburg Schilling:

Cítense sólo la loa en quintillas en boca del actor que personificaba a la Nueva España, que precedió al coloquio primero *Del divino obraje*, las loas que introdujeron los coloquios VII y VIII de Fernán González de Eslava y la loa de Agustín Salazar y Torres para la comedia *Tetis y Peleo*. Empero, así como la poesía y loa, compuesta por el padre Matías de Bocanegra de la Compañía de Jesús, recitadas por “un farsante”, sirvieron de introducción a la solemne recepción del virrey don Luis Enrique de Guzmán, conde de Alva de Liste y marqués de Villaflores, el 3 de junio de 1650, repetidas veces se alude a loas, utilizadas aparentemente en lugar de arengas en fiestas públicas. Cítense a este respecto la loa que se malogró en 1618, compuesta por el anteojero Lucas Valdez Daza para el festejo organizados por los plateros al declarar el pontífice Paulo V la pureza de la Concepción de la Virgen María; la loa o monólogo en honor o memoria a las Isabeles de España, de don Juan Ortiz de Torres, recitada por una dama en la fiesta del Santísimo Sacramento en 1645; la loa laudatoria, recitada en Puebla en 1650 sobre un carro triunfal en ocasión del recibimiento del virrey don Luis Enrique de Guzmán; la loa a la poesía, compuesta en 1651 por Jerónimo Becerra; la loa del Tepeyac, de Antonio Medina Soler, recitada el 2 de febrero de 1667; las loas de Sor Juana Inés de la Cruz; las loas al conde de Calve y al conde de Monclova, celebradas en el palacio virreinal el 23 de enero de 1689; en ocasión de la elección hecha de abad de San Pedro y, finalmente, la loa referente a las virtudes de San Juan de Dios, recitada por el dios Apolo el 13 de octubre de 1700 en la máscara en honor de dicho santo, para mencionar sólo algunas.³⁴³

Esta lista no es, ni mucho menos, un inventario completo de las loas producidas en la Nueva España, sirve sólo como muestra de que la actividad literaria circunscrita a este ramo contó con considerables seguidores. Si se considera que la crítica en contra de esta clase de obras teatrales “obviamente hizo fortuna, pues no es fácil

³⁴² González de Eslava, aunque nacido en España, era criollo en espíritu, escribió, entre 1567 y 1570, dieciséis coloquios, *ochu loas*, una pequeña pieza y cuatro entremeses más, intercalados entre los coloquios de los cuales forman parte. Vide PÉREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 25-26.

³⁴³ SCHILLING, Hildburg, *op. cit.*, p. 146.

hallar ni las de Calderón”³⁴⁴ —ni qué decir entonces de las novohispanas—, y, por otro lado, se discurre que la costumbre de escribir loas “se perpetuó en México hasta concluir la dominación española, mejorando la forma de algunas a fin del siglo XVIII y principios del XIX,”³⁴⁵ y que muchas de las loas novohispanas no han sido reeditadas —algunas ni siquiera cuentan con una primera edición y se conservan sólo en manuscritos—, se comprenderá de inmediato que el desconocido terreno por revisar en este rubro es todavía muy vasto.

3.1.1 Los autores

Sin pretender que la información histórico biográfica resulte indispensable para la valoración de los textos literarios, siempre resulta pertinente, si no obligado, contar con la mayor información posible acerca de un autor literario, en el entendido de que ello contribuye a ubicarlo con mayor precisión en su entorno histórico, lo que permitirá comprender mejor su obra. No cabe duda que los propios textos literarios tienen, por sí mismos, el mayor peso al momento de formular alguna consideración respecto a ellos; sin embargo, los datos biográficos de un autor arrojan apreciables luces sobre los elementos componentes de su obra literaria.

Tomando en consideración lo anterior y los propios datos biográficos de los autores cuyas loas se examinan en este estudio, es posible razonar que la formación intelectual de los tres poetas fue primordialmente religiosa, lo que sin duda matizó la obra poética de cada uno de ellos, y probablemente los condujo a ejercicios literarios consecuentes con el entorno religioso que les era propio, carmelitano en el caso de fray Juan de la Anunciación y de fray Lorenzo del Santísimo

³⁴⁴ SABAT DE RIVERS, Georgina, *loc. cit.*

³⁴⁵ PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura*, apud MARIA Y CAMPOS, Armando de, *op. cit.*, p. 83.

Sacramento, y jerónimo por lo que toca a sor Juana Inés de la Cruz. Respecto al ámbito social e ideológico en el que cada uno de los autores se desenvolvió, es importante no perder de vista que éste abarca prácticamente una centuria —desde el nacimiento de sor Juana en 1651, hasta la fecha de la representación de la loa de fray Lorenzo en 1758, pasando por representación de la loa de fray Juan, en 1722— esto es, desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII. No obstante, los cambios operados en el terreno ideológico y social de este lapso son raramente radicales y se suceden a ritmo lento. Así, si bien no es posible determinar que no se hayan experimentado mudanzas sociales e intelectuales a lo largo de todo este período, sí es posible afirmar que los cambios fueron sutiles y que gran parte de los componentes que signaron la sociedad y de la ideología del siglo XVII continuaban vigentes para la primera mitad del XVIII.

Por lo que corresponde a sor Juana Inés de la Cruz, siendo, como es, un autor mucho más estudiado y difundido que fray Juan y fray Lorenzo, las noticias biográficas son abundantes, por lo que se presenta sólo una breve recapitulación de las mismas que permita ubicarla correctamente en su entorno histórico-social, sin exceder redundantemente el tema. Desgraciadamente, las noticias biográficas de las que se dispone, relativas tanto a fray Juan de la Anunciación, como a fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, son escasas, pero resultan provechosas y suficientes para la conformación de sendos bosquejos biográficos.

Sor Juana Inés de la Cruz

Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana nació en México, en San Miguel Nepantla, hoy estado de México, el 12 de noviembre, 1651, de padre vasco y madre criolla. Hija natural de Pedro Manuel de Asbaje y de Isabel Ramírez de Santillana fue bautizada como "hija de la Iglesia" el 2 de diciembre del mismo año. Aprendió

a leer y escribir a muy tierna edad; estudió en la biblioteca de su abuelo y a los ocho años escribió su primer *Loa eucarística*.³⁴⁶ Muy joven viajó a la ciudad de México, donde estudió latín. En 1665 —a los 16 años— entró en la Corte como dama al servicio de la virreina Marquesa de Mancera, doña Leonor Carreto. Impulsada por su confesor, el poderoso jesuita Antonio Núñez de Miranda, decidió ingresar en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas en 1667 —a los 19 años— para poder dedicarse al estudio. Entró en el convento el 14 de agosto del mismo año. Más tarde, abandonó este convento por enfermedad o, quizá, debido a la austeridad y exigencias del estilo de vida carmelitano. Pero su decisión de entrar a la vida religiosa y tomar velo parecía sólida, pues, después de recuperarse, en 1669, ingresó de forma definitiva en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México, donde tomaría el nombre de sor Juana Inés de la Cruz. Como hermana de la orden de San Jerónimo ocupó los cargos de Portera segunda, Secretaria y Contadora, y permaneció en el convento hasta el día de su muerte.

En el inicio de su vocación sus mismos superiores le animaron a seguir el camino de las letras con su beneplácito y hasta con encargos, como lo fueron en su momento la totalidad de sus obras dramáticas; sin embargo, al final de su vida el conflicto de obediencia surgió inexorable, porque sus directores espirituales le impidieron proseguir por los caminos antes recorridos con tanta libertad. Sor Juana reunió una valiosísima biblioteca que llegó a alcanzar unos 4.000 volúmenes y

³⁴⁶ Es bastante probable que la actividad literaria de Sor Juana se iniciara precisamente con esta loa compuesta por la autora, a los ocho años, para una fiesta del Santísimo Sacramento y por la cual recibió como premio un libro, respecto a lo que Méndez Plancarte apunta: “en dicha *Loa*, bien atestiguada (aunque inencontrable), la primicia infantil del numen eucarístico, y ya dramático, salvo que aquélla fuese un simple monólogo, como es frecuente en “*Loas*” peninsulares de la edad pre-calderoniana (hasta mediado el seiscientos), y como aquí lo son la *Loa Sacramental de las Calles de Méjico*, por Pedro Marmolejo (1635), o la “*Alabanza Poética de las Insignes Isabeles de España...*”, que representó una dama en la fiesta del Santísimo Sacramento”, rimada por Juan Ortiz de Torres (1645), o *La Poesía: loa sacramental*, de Jerónimo Becerra, Ensayador Mayor de nuestra Casa de Moneda (1651).” MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, “Estudio liminar” en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, t. III, pp. X-XI.

adquirió conocimientos de las más diversas disciplinas: teología, astronomía, pintura, lenguas, filosofía y música.

Su época más fecunda comienza en 1680 con la concepción del *Neptuno Alegórico*, arco triunfal en honor de los marqueses de la Laguna y condes de Paredes, magnífica obra barroca que le abrió las puertas de palacio y la convirtió en favorita de los virreyes. Desde el año 1680 hasta el 1688 sor Juana vivió una época de gran producción literaria, "cultiva la poesía, la prosa y el teatro. Aunque en su producción lírica alcanza altos vuelos y es por lo que más se ha distinguido y sus poesías le dieron la fama de 'décima musa', y 'fénix mejicano', su teatro no le va en zaga, pues su genio brilló también en el género dramático."³⁴⁷ Gracias a la condesa de Paredes, su mecenas y musa, se publicó en España *Inundación Castálida*; el primer volumen reunía sus doce primeras loas y se publicó en Madrid en 1669, y el segundo volumen en la ciudad de Sevilla en 1692. De esta obra se hicieron veinte reediciones españolas de 1689 a 1725, incluidas las de *Fama y obras póstumas*.

En 1690, motivada por el hambre y la peste que se padeció en la ciudad de México, la monja jerónima vendió todas sus posesiones, incluyendo su biblioteca, y donó el dinero obtenido a obras pías. Sor Juana dedicó el resto de su vida a cuidar a sus hermanas monjas. A partir de 1694 dejó de publicar sus obras aunque, con toda probabilidad, siguió escribiendo. La muerte de sor Juana sobrevino el 17 de abril de 1695, durante la epidemia que asoló la ciudad de México y en la cual se distinguió por la solicitud que mostró en el cuidado de sus hermanas enfermas.

Dejando de lado las discusiones sobre la profanidad o religiosidad de sus versos, probablemente lo mejor de su teatro sea lo religioso, entre sus autos el de *El Divino Narciso* debe ser considerado, sin duda, el mejor logrado. Sin embargo, en *Los empeños de una casa* sor Juana maneja con soltura y acierto los elementos de la

³⁴⁷ PEREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 52.

comedia de capa y espada. "Sor Juana llenó los programas de dos festejos en homenaje a dos virreyes y en ellos nos dejó dos comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, que, junto con trece loas también de homenaje cortesano y amistoso, constituyen su *teatro profano*. Estas comedias llevan intercaladas loas, sainetes, saraos, fin de fiesta, etc., y en ellas late el espíritu de lo criollo..."³⁴⁸ En las loas de sor Juana, que encajan dentro de lo que podría llamarse literatura de reverencia, la intención manifiesta es la de la pleitesía. No cabe duda que el compromiso de sor Juana con el *statu quo* perfectamente puede "originarse en la conveniencia, por las ventajas que representa la cercanía del poder, pero puede también nacer de una convicción, alimentada en la cultura de su época y estimulada por el sentimiento de pertenencia a una clase."³⁴⁹ Durante el siglo XVII, las instituciones novohispanas que se originaron durante la centuria anterior se consolidan, buscan alcanzar posiciones inalterables y todo el aparato estatal está encaminado a la consecución de este objetivo. "El arte de sor Juana está ligado inextricablemente a aquéllas: las expresa y las justifica. Y como testigo inteligente de su tiempo, tuvo que darse cuenta de las tensiones que provocaba una sociedad en formación, donde se atravesaban intereses políticos y económicos, posiciones ideológicas y constantes enfrentamientos entre los grupos religiosos."³⁵⁰ Así, no es difícil entender que la monja jerónima busque a su vez, desde su poesía, fortificar la posición de las instituciones a las que tanto debe: el Virreinato y la Iglesia.

El corpus dramático de sor Juana es más copioso de lo que parecen apuntar algunos estudios críticos: la autora escribió tal vez más líneas de teatro que de poesía. Dentro de los interminables estudios hechos a la obra de sor Juana, mayor

³⁴⁸ *Idem*, p. 61.

³⁴⁹ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 122.

³⁵⁰ *Idem*, pp. 122-123.

atención se pone a la obra lírica —e incluso a aspectos de su vida personal— que a la obra dramática, a pesar de lo mucho que puede aportar a su mejor conocimiento:

Más de la mitad de la producción literaria de sor Juana está compuesta por piezas de ocasión, de circunstancias. Entre ellas sobresalen por su número las que se dedican a la felicitación de cumpleaños, casi siempre de virreyes y sus hijos. En estos poemas la poetiza utiliza frecuentemente lugares comunes renacentistas para expresar el deseo de vida infinita, de vida cíclica, con recursos tomados de la astrología, de la mitología, de la historia, etc.³⁵¹

Las obras que componen el corpus dramático profano de sor Juana son *Los empeños de una casa* y *Amor es más Laberinto*, —obra que no está escrita toda de su mano, puesto que el segundo acto fue compuesto por un contemporáneo suyo, don Juan de Guevara—. Por lo que toca al teatro religioso nos legó tres autos sacramentales: *El Divino Narciso*, *El Mártir del Sacramento* y *El Cetro de José*. A estas obras hay que sumar las cinco loas escritas para las dos obras profanas y las tres religiosas y las trece loas independientes, sumando un total de dieciocho loas:

- a) Las cinco loas pertenecientes a sus obras de tres actos, que preceden a cada uno de los tres Autos y de las dos Comedias

Loa para el auto *El Divino Narciso*

Loa para el auto *El Mártir del Sacramento*

Loa para el auto *El Cetro de José*

Loa para presentar la comedia *Los empeños de una casa*

Loa para presentar la comedia *Amor es más laberinto*

- b) Las trece loas restantes independientes, sueltas o autónomas

Loa de la Concepción

Loa a los años del Rey Carlos II [I]

Loa a los años del Rey Carlos II [II]

Loa a los años del Rey Carlos II [III]

Loa a los años del Rey Carlos II [IV]

Loa a los años del Rey Carlos II [V]

Loa a los años de la Reina Doña María Luisa de Orleans

Loa a los años de la Reina Madre, Doña Mariana de Austria

Loa a los años del Virrey marqués de la Laguna

³⁵¹ GARCIA VALDES, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 25.

*Loa en las Huertas a María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y
marquesa de la Laguna*

Loa al año que cumplió don José de la Cerda

Encomiástico poema a los años de Elvira de Toledo, condesa de Galve

Loa a los años de fray Diego Velázquez de la Cadena

Atendiendo a otra clasificación, del conjunto de sus loas “hay 3 ‘a lo Divino’ (las dos ‘Sacramentales’ de los Autos, y la primera de las Seltas, consagrada a ‘la Concepción’), mientras que son ‘Humanas’ las otras 15.”³⁵² Las loas a lo ‘divino’ son las sacramentales y las de asunto religioso o sobre el tema de la Concepción; las loas ‘humanas’ son aquellas que se inscriben bajo el sello de homenaje festivo, cortesano o simplemente amistoso.

Atendiendo a las ediciones que de la producción literaria de sor Juana se han hecho, es pertinente apuntar que hasta 1950 se carecía de una edición completa de la obra de la monja —sus loas, por ejemplo, no habían sido reimpresas desde su publicación en el siglo XVII—, ya que, como señalara Alfonso Méndez Plancarte,

tan sólo se han llegado a reimprimir la comedia *Los empeños de una casa*, y alguna vez, reciente, los ‘Sainetes’ que la acompañan, o por modo fugaz y fragmentario, la otra comedia *Amor es más laberinto...* Mas los otros dos Autos, la segunda Comedia en su cabalidad, y las 18 Loas sin casi excepción, nunca han vuelto a la luz desde en 1725, sin que las viejas ‘Obras’ de apeñuscado texto, heridos tipos y enmarañadoras grafías, tentaran más que a algún raro erudito a perturbar con rápidos ojeos su sueño bisecular.³⁵³

En 1951, el mismo Méndez Plancarte ordenó la obra de la monja jerónima en cuatro tomos, que incluyen tanto su producción lírica como la dramática y la epistolar, obra que hoy sigue siendo la versión más completa y autorizada de la que se dispone, aunque versiones posteriores de algunas de las obras de sor Juana rebasen ya la labor realizada por este editor, como pueda ser el caso de la edición que de *Los empeños de una casa* realizó, en 1989, Celsa Carmen García Valdés.

³⁵² MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *op. cit.*, p. X.

³⁵³ *Idem*, p. VIII.

Fray Juan de la Anunciación

Las noticias que de fray Juan de la Anunciación se tienen son escasas, con base en la consulta de documentación original de la época, Dionisio Victoria Moreno³⁵⁴ notifica que el nombre de fray Juan en el siglo fue Juan González Barrios, hijo de los españoles peninsulares Juan González del Río y Antonia Barrios, originarios de Madrid. En Madrid nació también fray Juan y, aunque se ignora la fecha de su arribo a México, se sabe que ingresó como novicio del Carmen Descalzo en el Convento de Nuestra señora de los Remedios en Puebla el 29 de julio de 1708, a la edad de 17 años. Un año después, el 31 de julio de 1709, hizo su profesión en el mismo convento y adoptó el nombre de Juan de la Anunciación.

Seis meses después de su profesión se trasladó a la Ciudad de México, al Convento de El Carmen, en donde permaneció aproximadamente un año. Sus cursos de Artes los inició en junio de 1711, en la casa de los carmelitas en el barrio de Tacuba, en donde permaneció otros dos años. En 1713 o 1714 se trasladó al Colegio de Teología Escolástica del barrio de San Ángel, en donde residió hasta 1717. Ese mismo año concluyó su formación religiosa y debió recibir el presbiterado, aunque ello no consta en documentos. Entre 1718 y 1722 encontramos noticias de fray Juan en Valladolid (Morelia) y en Toluca. Hacia 1723 radicó en Querétaro y, entre 1724 y 1727, en Salvatierra y Celaya, en Guanajuato. Hacia 1730 se encontraba en Atlixco. A partir de 1730 no se tienen más datos de la creación literaria de fray Juan, pero él todavía habría de vivir hasta 1764.

En 29 de marzo de 1764, murió en este convento el padre Fr. Juan de la Anunciación, natural de Madrid y profeso de la Puebla, con 73 años de edad

³⁵⁴ VICTORIA MORENO, Dionisio (comp.), *El Convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca; historia documental e iconográfica*, Transcripción, paleografía, introducción y notas de Dionisio VICTORIA MORENO, 2 Vols., México, Gobierno del Estado de México (Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 81-82), 1979.

y 56 años de hábito. Estuvo muchos años padeciendo de asma e hidropea [sic] hasta que ésta lo ahogó en menos de media hora, habiendo antes recibido los santos sacramentos. Fue religioso muy dócil, humilde, obediente y de una capacidad excelente. Toleró con grandes sufrimientos la porfía de sus accidentes y de continuo estaba preparándose para morir. Se le enterró en el cementerio de dicho convento.³⁵⁵

Sus restos mortales fueron enterrados en el cementerio del Convento de El Carmen de la Ciudad de México.

La obra conocida de fray Juan de la Anunciación está contenida en el manuscrito titulado *Quaderno de Varios versos / compuesto por el P.^e fray Juan / de la Anunciacion en diversos tiempos, y lu / gares. fho. en Valla- / dolid a 13 de Ag.^{to} / de 1718 / años*. Es un manuscrito en buen estado general que consta de 233 folios. El índice consigna 266 composiciones poéticas en diversos metros y extensiones que abarcan tanto poesía profana como religiosa, que van desde la poesía lírica hasta la dramática y que fueron compuestas por fray Juan entre 1718 y 1730.

A propósito de fray Juan de la Anunciación, Alfonso Méndez Plancarte reseña:

Y he aquí —postrera y linda sorpresa—, otro poeta interesantísimo, aunque rigurosamente inédito, y del que apenas si logramos rastrear algún atisbo biográfico. Ese “Cuaderno de Varios Versos, compuesto por el padre fray Juan de la Anunciación, fecho en Valladolid a 13 de agosto de 1718 años” (Biblioteca Nacional, ms. 10-6-475), reúne poesías anteriores a 1717, cuando terminaba la teología en la capital de Michoacán, y otras fechadas en Toluca (1722), Irapuato, Celaya, Querétaro (1725), Salvatierra, Oaxaca y Atlixco (1730); y sólo por sus “Letras a Nuestra Señora Madre Teresa de Jesús” (f. 107), con algún otro indicio, conjeturamos que sería carmelita ese risueño fraile galante, variación criolla —y moralmente agravada por la cogulla y los ministerios— del “abate joven de los madrigales”, aunque aquí no versallesco sino provinciano. Pero aquí nos ceñimos al poeta, ese sí estimable, sea lo que fuere del religioso y del hombre.³⁵⁶

³⁵⁵ Elogio a fray Juan de la Anunciación del *Libro de las cosas memorables de este Convento del Carmen de México*, folio 55v., apud VICTORIA MORENO, op. cit., t. II, pp. 203-204.

³⁵⁶ MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas Novohispanos (Segundo Siglo) (1621-1721)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. II, pp. LXXXVI-LXXXVII.

Por lo demás, Méndez Plancarte le concede al fraile carmelita un “exquisito esplendor colorista y musical, y la sentimental dulzura ya pre-romántica” de sus *Minués* de los que discurre que contienen un sello muy del siglo XVIII. Menciona su “instinto y su ímpetu de rubeniano”³⁵⁷ considerándolo un innovador de la rítmica que ofrece simetría y frecuencia nada común. Lleno de contrastes, muy al estilo barroco, considera Plancarte a Fray Juan, de quien anota: “Bien surgirá —tan novohispano y castizo, innovador y tradicional, profano y religioso, refinado y folklórico, madrigalista y satírico, musical y realista— por término gallardo de este Siglo Segundo.”³⁵⁸ Finalmente, aunque lo considera un gran innovador métrico, que ostenta su maestría de lo tradicional castellano en sus versos castizamente burlescos, influenciado por Góngora y quizá por Salazar y Torre, no deja de mencionar su fino sentido popular, ya mexicanísimo, que cobra en él un carácter criollo y mestizo. De la novedad musical y métrica del autor, una de sus principales características, subraya el erudito que es una originalidad melodiosa que compensa su pobreza lírica.

Alfonso Reyes comparte la opinión de Méndez Plancarte respecto a las innovaciones métricas de fray Juan y la musicalidad de sus composiciones que lo animan a manifestar que “los orígenes y la formación de este poeta están todavía por averiguar. Acaso se los encuentre, más que en la mera tradición literaria, en los cantables y en la música. Rubén Darío confesaba antecedentes métricos en los autores del Género Chico.” Acerca del propio poeta, Reyes comenta en sus *Letras de la Nueva España*: “En cuanto a fray Juan de la Anunciación, abate florido de la provincia, que apenas empezamos a conocer gracias a don Alfonso Méndez Plancarte, es una verdadera sorpresa. Último fruto del Siglo de Oro novohispano,

³⁵⁷ *Idem*, p. I.XXXVI.

³⁵⁸ *Idem*, p. I.XXXVII.

se lo tomaría por directo e inmediato precursor del Modernismo y del primer Rubén Darío.”³⁵⁹

Si bien la obra literaria de fray Juan es mejor conocida por sus minués, la realidad es que ellos representan sólo una fracción de su producción, compuesta por versos latinos, poesía lírica —conformada por romances tradicionales, letrillas, endechas, seguidillas, redondillas, quintillas, octavas, décimas, glosas, sonetos, ecos y los mencionados minués— y su obra dramática que incluye los tres coloquios y las ochenta y dos loas contenidas en su manuscrito. De esta parte de su producción, y para incluir su análisis en el presente estudio, se eligió la “Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*”, que, como su título indica, precedió a la comedia *Los españoles en Chile*, del poeta Francisco González y Bustos.³⁶⁰

Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento

Las noticias biográficas acerca de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento³⁶¹ son escasas. Al parecer, fue natural de Andalucía y llegó con posterioridad a la Nueva España. A propósito de fray Lorenzo, Beristáin de Souza³⁶² apuntó que fue carmelita descalzo, Lector de filosofía y de Teología, Prior del Convento de Oaxaca y Procurador de la Provincia de México en Madrid. Esta información la obtiene de las portadas de sus obras impresas: *Lamentación jurídica que en la Provincia de S. Alberto de Carmelitas Descalzos de la N. E. hace al Capítulo general de su Orden* —publicada en Madrid, sin fecha, y escrita en colaboración con fray Agustín

³⁵⁹ REYES, Alfonso, *op. cit.*, pp. 98-99.

³⁶⁰ Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, “Catálogo descriptivo de la gran colección de “Comedias escogidas” que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1562 a 1704.”, *Boletín de la Academia I. Española*, Tomo XIX, Madrid, 1932, pp. 196-208.

³⁶¹ La información que se ofrece acerca de fray Lorenzo se tomó del capítulo “Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento” en PASCUAL BUXÓ, José, *Un desconocido dramaturgo novohispano. Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

³⁶² BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispano americana septentrional*, Amecameca, 1883.

de San Antonio—, el *Panegírico de Ntra. Sra. del Carmen*; y *El Común Bienhechor para todos es el Señor de los Desconsolados*, *Sermón panegyrico*. Estas dos últimas obras fueron impresas en la ciudad de México, en 1755, por la Imprenta de la Biblioteca Mexicana de Eguiara y Eguren.

Pascual Buxó, editor de dos de las seis loas de fray Lorenzo, consultó para ello el manuscrito No. 9275 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que lleva por título *Poesías latinas y castellanas de diferentes autores y especialmente del Pe. F. Lorenzo del Ssmo. Sacramento. Primario Ex Lector de Artes y Theología Escolástica, Prior que fue del Convento de Oaxaca y del Colegio de San Joachin, y Procurador General en los Reinos de España por su Prova. de Carmelitas Descalzos de San Alberto de Mexico, y por el Diffinitorio General de su Orden con voto en el Capitulo Gral. Quien hizo y junto estas Poesias para utilidad de los curiosos Que ocupen algún tiempo en leerlas*. El manuscrito, “llevado por el propio autor o quizá remitido por alguno de sus correligionarios con el propósito de que allí se imprimiera o divulgara,”²⁶³ ofrece, según nos refiere Pascual Buxó, una variada obra literaria, circunscrita no sólo a la poesía dramática, sino también a la lírica que, en su opinión, puede atribuirse sin dificultad a fray Lorenzo. Entre las obras que contiene el manuscrito, su editor menciona seis loas, *El Encantador divino*, *La Estrella de Theguacán*, *La mexicana vidriera*, *Más es lo que puede un Grande que quanto apprehende el pequeño*, *La confirmada en Patrona* y *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, de las cuales seleccionó dos para su publicación: *El Encantador divino* y *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*. Los temas y la ocasión para la composición de las loas son también variados y entre ellas las hay de carácter religioso y mundano. Todas fueron representadas en diversas localidades del actual estado de Puebla.

²⁶³ *Idem*, p. 8.

Respecto al estilo de fray Lorenzo, el mismo Pascual Buxó señala, en brevísima nota, que el autor despliega habilidad en la exposición de las alegorías teológicas y luce “su facilidad lírica, ya notada por Eguiara cuando ponderaba — con encubierta censura antigongorina— la ‘claridad de expresión de que usa su Paternidad, hablando y escribiendo con estilo castiso [sic], puro y terso, y por eso inteligible’.”³⁶⁴ Estas son, pues, hasta este momento, las pocas referencias con que se cuenta de fray Lorenzo. Sin embargo, sirvan de reseña mínima para establecer su procedencia española, su profesión en México, algunos de los títulos de su obra literaria y para ubicarla en la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo que corresponde al estilo literario del padre Carmelita, se profundizará más adelante, al realizar el análisis de su loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, que precedió a la comedia de Pedro Calderón de la Barca *Fuego de Dios en el querer bien*.

3.1.2 Intención de las loas

Las loas de circunstancias son piezas alegóricas breves que generalmente servían de introducción a una comedia representada con ocasión de algún festejo palaciego, cumpleaños de los virreyes, la llegada de un nuevo arzobispo, la visita a la Corte de un personaje ilustre, etcétera. Considerando el cúmulo de información que pueden proporcionar este tipo de piezas, en cuanto al entorno político y social que las encuadra, la trascendencia de este tipo de textos no es exclusiva del ámbito literario, lo que suma importancia a su estudio, puesto que “el interés de estos textos escritos con motivo de natalicios, cumpleaños, exequias o cualquier otro evento social no es exclusivamente estético, también histórico.”³⁶⁵ Asimismo, conocer las circunstancias históricas del momento de la creación o representación

³⁶⁴ *Idem*, p. 9.

³⁶⁵ GARCÍA VALDES, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 27.

de estas piezas de teatro breve resulta de fundamental exigencia para su comprensión cabal.

Estas loas responden tanto a compromisos cortesanos, como a los criterios estéticos que privan en la Nueva España del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, y cumplen, como lo exige el protocolo, con un generoso elogio a las autoridades virreinales y eclesiásticas de la sociedad de la época. En este entorno, con estas características, es que se da el "encuentro de liturgia y teatro, ceremonia y acción escénica, contingencia y sobrenaturalidad, mediante recursos tan queridos para toda práctica festiva ceremonial como alegoría y símbolo, sumados a un desbordamiento visual con finalidad propagandística."³⁶⁶ Los festejos ofrecían a las autoridades civiles y religiosas una fastuosa oportunidad para subrayar el dominio que detentaban sobre la sociedad novohispana. Así, la Iglesia y el Estado utilizaron los festejos para destacar su poder, especialmente por medio de la exaltación de las personalidades para quienes se organizaba el evento, quienes, incluso, no tenían que estar físicamente presentes para que se les rindiera cumplido homenaje, como fue siempre en la Nueva España el caso de los monarcas españoles.

El género de la loa permitía especialmente la concurrencia de discursos artísticos, simbólicos e ideológicos que facilitaban la propaganda política y la exaltación de autoridades, poderoso instrumento no sólo para fines pedagógicos y de adoctrinamiento religioso, sino ideológico-políticos. Estos elementos se utilizaban como estrategias escénicas y comunicativas, en conjunción con la arquitectura efímera y la tradición emblemática, diversas tramoyas y maquinaria escénica, música y danza, todos ellos armoniosamente interrelacionados para lograr una importante proyección hacia el público receptor de los conceptos o ideas que las autoridades pretendían transmitir.

³⁶⁶ DÍEZ BORQUE, José María, *op. cit.*, p. 137.

Todos estos elementos extra-textuales no se encuentran presentes al momento de analizar el texto de una loa y ello dificulta comprender en toda su amplitud el impacto que podrían haber causado en los espectadores de la época, pues ya lo decía Calderón mismo en el prólogo a sus autos: "Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es."³⁶⁷ Además de los elementos escénicos añadidos al texto literario, para la puntual consecución de estos objetivos ideológico-políticos, resultaba esencial que la sociedad mantuviera un sentimiento de participación en las solemnidades efectuadas tanto en los espacios privados como en los públicos. Para ello se disponía de un aparato ceremonial codificado en un sistema claro para los espectadores de la época: la loa y su finalidad primera de propaganda y exaltación.

Con los festejos palaciegos se pretendía, centralmente, estrechar los vínculos entre los virreyes y la corte: por un lado se agasajaba a los virreyes mediante el homenaje, y por el otro la corte quedaba satisfecha al participar de manera activa en la vida de palacio, con todas las ventajas sociales y políticas que ello pudiera significarle. En este contexto laudatorio y festivo el poeta "aprovecha los momentos de tranquilidad para solicitar a los nobles y la plebe ratificación de su respeto a los símbolos, a las instituciones y a las personas jerárquicamente superiores."³⁶⁸ Por otro lado, el poeta servía también como articulación entre gobernantes y gobernados, pues si bien el objeto primordial de la loa es la ratificación de esta adhesión mediante el homenaje a las autoridades, por otra parte el poeta podía también, desde el texto escenificado, solicitar o indicar a los

³⁶⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras Completas*, Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1952, t. III, p. 42.

³⁶⁸ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 123.

dirigentes determinadas ideas, sentimientos populares y líneas de conducta. Finalmente, el espacio textual de una loa podía también aportar al poeta la oportunidad de exhibir sus conocimientos, “ya que se presentaban ante un público culto y conocedor, y el ‘problema’ que constituía el nudo o argumento del corto dramita,”³⁶⁹ servía a la perfección para desarrollar preocupaciones de índole poética o intelectual al lado de los señalados intereses ideológicos, políticos o espirituales.

La ocasión de un festejo barroco determinaba cuál sería el protocolo a seguir: a quién estaría dedicado, qué autoridades habrían de asistir al evento, a qué personalidades se invitaría para acompañarlos, en dónde se llevaría a cabo el festejo, cuál sería la temática de la loa, cuál sería su intención —si meramente laudatoria, de solicitud, de admonición, etcétera. Por otro lado, el tema desarrollado en las loas también ofrece indicios importantes al momento de determinar el propósito particular de cada pieza. En consecuencia, para determinar la intención específica de las loas es necesario examinar tanto el tema de las loas, como la ocasión de su representación.

La ocasión de las representaciones

De los dos festejos escritos por sor Juana Inés de la Cruz —el de *Los empeños de una casa* y el de *Amor es más laberinto*— el de *Los empeños de una casa* “es el más rico, y constituye, según decir de Francisco Monterde, un programa completo de teatro barroco mejicano.”³⁷⁰ Para esta celebración escribió sor Juana la loa que precedió a la comedia; la comedia dividida en tres jornadas; los dos sainetes intercalados en los intermedios entre la primera y la segunda, y entre la segunda y la tercera jornadas; las tres letras para cantar; y el sarao final. Las varias piezas que

³⁶⁹ SABAT DE RIVERS, Georgina, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁰ SALCEDA, Alberto G., “Introducción”, en sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, t. IV, pp. XV-XVI.

componían un espectáculo, ya fuera para teatro profano en los corrales, para la celebración del *Corpus Christi* o para las fiestas reales, no siempre eran de la pluma de un mismo autor. En este caso, de acuerdo con la opinión de Monterde, el festejo de *Los empeños de una casa* fue escrito íntegramente por sor Juana misma. La poetiza había ya escrito una *Loa a los felices años del señor virrey marqués de la Laguna* y otra *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excm. Sra. condesa de Paredes*, y aprovechó la oportunidad de la loa que antecede a la comedia *Los empeños de una casa* para reunir, en una sola, sus elogios al virrey, la virreina y el naciente hijo de ambos, festejándolos conjuntamente.³⁷¹

No obstante, Susana Hernández³⁷² plantea que lo que conocemos como *festejo completo* de *Los empeños de una casa*, a partir de que Francisco Monterde así lo señalara,³⁷³ no necesariamente debe ser considerado como tal, pues los nexos temáticos de las piezas breves con la comedia a la que acompañan “de ninguna manera comprueban que se hayan escrito ni que se hayan montado juntos para la misma ocasión. En conjunto, no cabe duda de que forman, con entreverados ecos y reflejos, un texto completo del todo coherente para una impresionante fiesta barroca que extrañamente no llega a documentarse.”³⁷⁴ Por lo demás, Hernández considera que es precisamente el hecho de concebir las piezas de sor Juana como un festejo completo y unitario lo que ha llevado a admitir generalizadamente la fecha propuesta para la celebración del mismo, pues esa inferencia parte de las alusiones a distintos personajes intercaladas en las piezas y, en consecuencia, si se consideran como piezas independientes el cálculo de la fecha podría ser otro.

³⁷¹ Vide POOT HERRERA, Sara, *op. cit.*, p. 260.

³⁷² Vide HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en CAMPBELL, Ysla (ed.), *El escritor y la escena IV. Estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123.

³⁷³ MONTERDE GARCÍA ICAZBALCETA, Francisco, “Teatro profano de Sor Juana”, en *Cultura Mexicana*, Intercontinental, México, 1946, p. 56.

³⁷⁴ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, *op. cit.*, p. 115.

Para fechar el festejo de *Los empeños de una casa* es posible recurrir a noticias que se encuentran en la misma loa, en la que repetidamente se menciona la visita de la 'Excelsa María' y del 'Invicto Cerda', acompañados del

... José generoso,
que, sucesión florida,
a multiplicar crece
los triunfos de su real progenie invicta...; (vv. 416-419)

"es decir, de los Condes de Paredes y Marqueses de la Laguna, don Tomás Antonio de la Cerda y doña María Luisa Manrique de Lara, y de su hijo José, nacido en Méjico el 5 de julio de 1683."³⁷⁵ Por lo que el homenaje es necesariamente, según estos datos, posterior al 5 de julio de 1683. Probablemente este festejo tuviera lugar el 4 de octubre de 1683, en la que fuera la casa del corregidor de México y factor de la Real Caja de Hacienda en la capital del Virreinato, don Fernando Deza.

En esta fecha, que se toma como la más probable para la celebración del festejo, hay otra "circunstancia y noticia importante en la capital novohispana. A la gran Casa —la Nueva España— hace su entrada oficial 'Su Señoría Ilustrísima', el arzobispo Aguiar y Seijas. Este acontecimiento se asimila en la loa [del festejo] y acrecienta artificialmente la dicha que todos cantan."³⁷⁶ En el *Diario de sucesos notables* —dirigido por Antonio de Robles—, del mes de octubre de 1683, se asienta que el lunes 4 de ese mes se llevó a cabo la entrada pública del arzobispo por el Arco, evento al que asistieron los virreyes en casa del Contador de Tributos don Fernando de Deza.³⁷⁷ A partir de esto resulta viable interpretar que la celebración tuvo "un doble propósito: como homenaje a los virreyes, Condes de Paredes, y para festejar la entrada pública de un nuevo arzobispo, don Francisco Aguiar y

³⁷⁵ SALCEDA, Alberto G., *op. cit.*, p. XVII.

³⁷⁶ PCOT I IRRERRA, Sara, *op. cit.*, p. 266.

³⁷⁷ *Apud* SALCEDA, Alberto, *op. cit.*, p. XVIII.

Seijas.”³⁷⁸ Sin embargo, en la nota sobre la entrada del arzobispo a la Capital del Virreinato no se hace mención específica del festejo y asociar ambos eventos, si bien no es incongruente, no deja de ser una conjetura.

Justamente, existen otras opiniones respecto a la fecha en que pudo haber tenido lugar la celebración. Ya Alberto Salceda, en su “Introducción” al cuarto volumen de las obras completas de sor Juana, acotaba que el propio Monterde consideraba que la celebración del festejo pudo haber tenido lugar en una fecha distinta. Por su parte, Susana Hernández también encuentra dificultades para aceptar como probable que los festejos dedicados a la entrada del arzobispo se hayan realizado el 4 de octubre de 1863, en la casa del Contador Deza. Propone, en cambio, que la ‘entrada festiva’ que se celebra al final de la loa “no tendría que haber sido exactamente el mismo día que se recita y canta este introito...”³⁷⁹ y que la fecha de la solemnidad pudo haber sido, “si no se toma en cuenta la referencia a Deza en el segundo sainete”,³⁸⁰ el 15 de octubre del mismo año, cuando el arzobispo Aguiar y Seijas acudió a palacio para confirmar al primogénito de los virreyes.

Si ya la fechación del festejo presenta algunos inconvenientes, cuando atendemos al ‘motivo’ mismo del festejo comienzan los problemas para la interpretación de la loa que acompaña la comedia. El festejo se ofrece como homenaje a los virreyes, pero la ocasión la daría la entrada pública del nuevo arzobispo. Así pues, la ceremonia se llevó a cabo con un motivo de origen religioso: un nuevo arzobispo llega para dirigir a su grey. Sin embargo, el señor Deza no podía, de ningún modo, “ofrecer el festejo en honor del arzobispo solamente, pues allí estaban los virreyes, a los que se les debían los más altos

³⁷⁸ PÉREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁹ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, *op. cit.*, p. 119.

³⁸⁰ *Ibidem*.

honores, sin rebajar la figura del arzobispo.”³⁸¹ Este evidente conflicto era habitual en el mundo barroco novohispano, en el que había un marcado enfrentamiento entre los dos poderes, el temporal y el espiritual, respectivamente representados por los virreyes y por la figura del obispo. “Desde un principio el poder del virrey encontró una seria limitante en el arzobispo, salvo en los casos en que una sola persona desempeñó ambos puestos. Cuando las medidas de uno afectaban la esfera del otro, sobrevénía el conflicto.”³⁸² Sólo el clero podía oponerse abiertamente a la autoridad virreinal. Sin embargo, es importante no perder de vista que el enfrentamiento entre ambas autoridades nunca rebasaba los límites de lo permisible en atención a la enorme multitud de nexos existentes entre la Corona española y la Iglesia Católica, que se manifestaban en apoyos mutuos que surgían, con especial viveza, cuando alguna de las dos instituciones se veía amenazada.

No obstante, en lo ‘doméstico’, ambos poderes pugnaban por predominar uno sobre el otro, y si bien el poder real se suponía por encima del eclesiástico —en España específicamente gracias a la figura del patronazgo, que permitía a los monarcas intervenir directamente en la organización de la Iglesia nacional y los convertía en árbitros en materia política eclesiástica—, la realidad era que, en la Nueva España, el arzobispo, enfrentado al virrey, contaba con el enorme margen de manipulación sobre los feligreses que le otorgaba el propio apego a las creencias y el hecho de haber sido educados en el catolicismo, lo que traía como resultado que, en caso de pugna entre ambos poderes, el pueblo optara por la autoridad eclesiástica.

Así pues, el poder del arzobispo —en los casos en los que no cumplía también *de facto* con la función virreinal— era equiparable, si no mayor, al poder

³⁸¹ PÉREZ, María Esther, *loc. cit.*

³⁸² CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 124

del virrey, y aquél contaba, además, con la excomunión y el cierre de los cultos para ejercer presión sobre la figura virreinal. "Aunque virrey y dignatario vinieran con la sanción de la Corona y aunque el primero fuera el representante del rey, el segundo aprovechaba la distancia, el papel que cumplió la Iglesia en la Conquista y la apropiación espiritual de los indígenas y grupos similares, ya muy efectiva en el siglo XVII. Ésa era su prerrogativa y la hizo valer, cada vez que las decisiones del virrey interferían en su espacio, sin que importaran las consecuencias."³⁸³ En este problemático ambiente político debía sor Juana homenajear a los virreyes y al nuevo arzobispo en su loa para comenzar la comedia de *Los empeños de una casa*, tarea por demás complicada cuando además resultaba a todas luces impensable ofender a ninguna de las partes.

Buscando solución a este trance, Salceda propone una simplista: "Por cierto, que el festejar aquí —al mismo tiempo que a los virreyes— al señor arzobispo en su 'entrada', parece fruto de mera coincidencia, y pegadiza adición para 'matar dos pájaros de un tiro'..." Los hechos en los que Salceda se basa para hacer su suposición son los numerosos elogios que se rinden a los marqueses de la Laguna, no sólo en la loa, sino en la serie de piezas que formaban el programa de la fiesta, y que sólo en los últimos renglones de la loa se hace referencia a la entrada del arzobispo. Además, dice, "estos últimos renglones dan la impresión de haber sido añadidos a última hora."³⁸⁴ No parece congruente inferir que porque se mencione al arzobispo en los últimos versos, la mención sea de *última* hora. Organizar y escribir un festejo de esta índole debió ocupar por completo el tiempo de los involucrados al menos durante semanas. En la corte virreinal novohispana barroca "al igual que en la nuestra, los personajes de las altas esferas tenían muchas

³⁸³ *Ibidem*, p. 125.

³⁸⁴ SALCEDA, Alberto, *op. cit.*, p. XX.

ocupaciones, y las fiestas, como parte de sus obligaciones sociales, seguramente se celebrarían de acuerdo con un programa que se planeaba con anticipación; o ¿es que no había un protocolo al que había que ajustarse estrictamente?"³⁸⁵ En efecto, se antoja insostenible suponer que la época barroca —época aparatosa y ceremoniosa por excelencia, en la que hasta el orden de participación en una procesión multitudinaria estaba manifiestamente establecido y señalado—, careciera de protocolos estrictos y específicos para aplicar en todos aquellos casos en que estaba involucrada la asistencia de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Por lo demás, la *ocasión* del festejo parece muy clara: la entrada del arzobispo a la Ciudad de México. "Sobre si Sor Juana, en esta loa, hace numerosos elogios a los virreyes y ligeras referencias al arzobispo puede suponerse que se debe a la situación propia de la época en que en más de una ocasión el virrey había reclamado su posición frente a las figuras del clero."³⁸⁶ La poetisa tenía indudable conciencia del ambiente ceremonial que la rodeaba y de los compromisos institucionales a los que estaba sujeta, escribía sus obras teniendo presente el público para el que iban destinadas —la nobleza y el clero—, público culto, ávido de disfrutar del festejo teatral y de participar en los halagos rendidos a las más altas jerarquías de los dos pilares de la sociedad novohispana.

Considerando lo anterior —y la notoriedad e inteligencia de sor Juana— no parece probable que la jerónima se arriesgara a desairar al arzobispo, de quien, al fin siendo monja, dependía directamente. Ni tampoco que estuviera dispuesta a menospreciar a los virreyes, con quienes además le unía una relación personal de amistad, estima y respeto. Así pues, el equilibrio en las lisonjas dedicadas en la loa de sor Juana a los virreyes y al arzobispo debe ser admisible para la época, los

³⁸⁵ PÉREZ, María Esther, *op. cit.*, p. 70.

³⁸⁶ *Ibidem*.

personajes, la ocasión y las circunstancias. Sin embargo, aunque la ocasión del festejo quedara claramente delimitada por la llegada de don Francisco Aguiar a la ciudad de México, no parece posible negar que, más allá de la intención de homenajear al nuevo arzobispo en su entrada a la capital, la loa de sor Juana celebra primordialmente la visita de los virreyes a la casa donde se representa la obra y es, además, “una demostración del reconocimiento de Sor Juana a sus protectores.”³⁸⁷ Protectores a los que, sin duda alguna, sor Juana debe su privilegiada posición en la corte.

La loa de fray Juan de la Anunciación fue escrita para festejar la dedicación de una capilla. El encabezado de la loa dice a la letra:

Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*, a la misma dedicación de arriba, pidiéronla con muchas tramoyas. Toluca, 1722.

Esta ‘misma dedicación’ queda apuntada en el epígrafe de la loa que antecede a la que es objeto de este estudio en el propio manuscrito de fray Juan:³⁸⁸

Loa a la dedicación de una capilla de las llagas de San Francisco, siendo Santo Domingo el padrino, que vino a abrir la puerta: Toluca, año de 1722.

Así pues, la “Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*” de fray Juan de la Anunciación, se representó en Toluca, en el año de 1722, en el marco de los festejos realizados por la dedicación de una capilla de las llagas de san Francisco. La fecha de representación es, hasta cierto punto, dudosa, puesto que bien pudo tener lugar el 17 de septiembre, fecha en que se conmemora la estigmatización de San Francisco,³⁸⁹ o bien el 8 de agosto, día de santo Domingo de Guzmán, a quien en el título se cita como padrino del festejo.

³⁸⁷ POOT HERRERA, Sara, *op. cit.*, p. 259.

³⁸⁸ Vide VICTORIA MORENO, Dionisio, *op. cit.*, p. 263; e YIMMOI CABRERA, Jesús, *Poemas religiosos y profanos de fray Juan de la Anunciación*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1985, p. 153.

³⁸⁹ Esta fecha festeja el suceso místico que tuvo lugar en 1224, cuando a San Francisco de Asís, poco después de la fiesta de la exaltación de la cruz (septiembre 14), mientras se dedicaba a la oración en su retiro del Monte

Las relaciones entre franciscanos y dominicos se remontan a los mismos orígenes de sus respectivas órdenes religiosas. San Francisco de Asís, después de una juventud disipada, movido por una serie de experiencias religiosas, renunció a las comodidades, hizo voto de pobreza y fundó la orden de los frailes franciscanos, caracterizados por la práctica de la pobreza y por su amoroso y festivo culto a la humanidad de Cristo. Santo Domingo de Guzmán era ya canónigo agustino regular cuando, a su paso por el sur de Francia, notó que lo extendido de la herejía albigense se debía a una falta de estructuración religiosa. Domingo llevaba ya diez años predicando al sur de Francia y convirtiendo herejes cátaros, valdenses y albigenses, cuando solicitó al Sumo Pontífice Inocencio III la formalización de una nueva comunidad religiosa. La autorización para la fundación de cada una de estas comunidades religiosas la otorgó Inocencio III después de haber soñado que el edificio de la Iglesia estaba ladeándose y con peligro de venirse abajo y que acudían dos hombres, santo Domingo y san Francisco, para volverlo a levantar.

Por lo que toca a la amistad entre ambos santos, dice la tradición que santo Domingo vio en sueños que la ira de Dios iba a enviar castigos sobre el mundo, pero que la Virgen Santísima señalaba a dos hombres que con sus obras iban a interceder ante Dios y lo calmaban. Uno era el mismo Domingo y el otro era un desconocido, vestido casi como un pordiosero. Y al día siguiente, mientras santo Domingo oraba en el templo, vio llegar al que vestía como un mendigo, y que era nada menos que san Francisco de Asís, a quien se unió en fraternal abrazo para trabajar unidos por el Reino de Dios.

Esta tradición justifica el hecho de que cada año, el día de la fiesta de san Francisco, los frailes dominicos vayan a los conventos de los franciscanos y

Auvernia, en el eremitorio de La Verna, vio descender del cielo un Serafín con seis alas esplendentes de luz. Al cesar la visión, en las manos, en los pies y en el costado del santo aparecen heridas sangrantes que aluden a las llagas de Cristo.

celebren con ellos fraternalmente la fiesta; y el día de la fiesta de santo Domingo, los franciscanos vayan a los conventos de los dominicos y hagan juntos una alegre celebración de hermandad.³⁹⁰ Así pues, nada tiene de particular el hecho de que santo Domingo participe como padrino de una celebración franciscana y, aunque no despeja la duda sobre la fecha del festejo, sí permite inclinar la opinión hacia el hecho de que la fecha más probable de la representación haya sido del 17 de septiembre, puesto que se realizó en el convento franciscano. Luego entonces, la “Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*”, escrita para un festejo a San Francisco por un fraile de la orden del Carmen, se representó en un convento franciscano, en la probable compañía de los frailes dominicos.

Respecto a la filiación carmelita de fray Juan de la Anunciación ha existido alguna vacilación, Victoria Moreno nos dice: “Se suele afirmar que Fr. Juan fue un religioso carmelita descalzo de la Provincia de San Alberto de México, pero algunos dudan de ello.”³⁹¹ Las dudas sobre la filiación religiosa de fray Juan tienden a considerarlo como fraile franciscano; esto, muy probablemente, a causa de su obra poética, que en algunos lugares podría hacer sospechar tal extracción por los temas franciscanos que desarrolla.³⁹² Circunstancia que en el caso presente se evidencia, luego que el poeta escribe la loa para un festejo franciscano. Sin embargo, que fray Juan de la Anunciación fue ciertamente fraile de la Orden del Carmen queda fuera de toda incertidumbre al analizar el propio manuscrito del

³⁹⁰ El encuentro entre San Francisco y Santo Domingo, los fundadores de las dos órdenes monásticas más importantes del alto medioevo, se llevó a cabo, efectivamente, durante el desarrollo del IV Concilio de Letrán. La positiva reforma de la Iglesia, que en dicho Concilio fue establecida y codificada con la bula pontificia de Inocencio III, es en gran parte el fruto de la participación franciscana y dominica.

³⁹¹ VICTORIA MORENO, Dionisio, *op. cit.*, p. 200.

³⁹² *Vide*, por ejemplo, las loas editadas por Margarita GUERRA LOZA: “Loa a la venida de Nuestro Padre Visitador Fray Francisco de Santa María”, “Loa a la dedicación de una capilla de las llagas de San Francisco, siendo Santo Domingo el Padrino, que vino a abrir la puerta” y “Loa a Santa Efigenia para empezar la comedia *La misma conciencia acusa*”, en *Tres loas del siglo XVIII (Publicación y estudio de los manuscritos)*, Tesis de licenciatura en Lenguas y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977. Loas que, en opinión de la editora, están dedicadas al Santo de Asís.

religioso.³⁹³ Así pues, la comunidad franciscana encargó a fray Juan, puesto que *pidiéronla con muchas tramoyas*, la loa para su festejo de la capilla de las llagas de San Francisco, dato que, primeramente, nos muestra la fraternidad del poeta con los de San Francisco; aunque, más allá de un apego personal, es viable señalar que la “amistad de los carmelitas de Toluca con los Franciscanos fue buena, aunque a veces hubo sus fricciones.”³⁹⁴ Testimonios de esa devoción se encuentran en muchas de las loas y composiciones líricas de fray Juan.

En la misma loa se menciona, por voz de Júpiter, a Francisco Medero y Antonio Bela como patrocinadores de la reedificación³⁹⁵ de la capilla:

¿No es de esta fiesta el asunto
a las llagas incruentas
de Francisco una capilla,
que la devoción presenta
de Francisco de Medero
y de un Antonio de Bela,
por fray Fernando de Castro
alentados, hecha a expensas? (vv. 222-230)

No ha sido posible, hasta aquí, localizar datos que coadyuven a precisar la personalidad e importancia del señor Medero y del señor Bela en la sociedad toluqueña de la época. Sin embargo, y siendo ellos los patrocinadores de los trabajos de reedificación operados en la capilla, cabe suponer que los festejos hayan sido presididos también por ellos mismos. Empero, de mayor probabilidad es el hecho de que las propias autoridades del convento franciscano asentado en Toluca se hayan encargado de la organización de esta solemnidad. Por lo que toca a fray Fernando de Castro, dado que fue él quien alentó a los señores Medero y Bela a conceder los recursos para la reedificación, es admisible conjeturar que

³⁹³ Sobre las evidencias de esta afirmación, vide VICTORIA MORENO, Dionisio, *op cit.*, pp. 200-201.

³⁹⁴ *Idem*, nota a pie de página No. 60, p. 255.

³⁹⁵ Se sabe que es una reedificación y no una construcción por los versos 231 y 232 de la misma loa.

perteneciera a la Orden de San Francisco, a la que primordialmente interesaba tal reconstrucción.

La loa de fray Juan de la Anunciación no presenta, como la de sor Juana, confusión en cuanto a las personalidades a quienes está dedicada y cuál es la ocasión del festejo: la loa está dedicada a Francisco de Medero y a Antonio de Bela con ocasión del reestreno de la capilla. Sin embargo, las alabanzas que cabría esperar en agradecimiento por haber sufragado los gastos de reconstrucción se limitan a la mención que de los nombres de los patrocinadores se hace en los versos señalados. Nada más añade el poeta respecto a estos benefactores del convento franciscano, como no sean los versos finales en los que dice Cupido:

Vamos, Venus, a pedir
a Francisco que interceda
por los tres devotos que
esta capilla pequeña
le consagran, alcanzando
de la majestad suprema
de Dios, que de sus tesoros
aumentos les conceda
de los bienes temporales.
Y de los de gracia prenda
con que devotos y acordes
en música más serena... (vv. 301-312)

y luego la Música:

... del gran Francisco las glorias
canten en la Patria Eterna. (vv. 313-314)

Esto es, que, en realidad, la “Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*” no contiene el cúmulo de lisonjas que caracterizan las loas de circunstancias de la época barroca. Esto puede responder a la propia intención de la pieza, más que a una divergencia substancial con el espíritu barroco. El festejo de la capilla, mucho más que palaciego, es una solemnidad ‘doméstica’, en la que no existe el conflicto subyacente en la loa de sor Juana del poder del Estado enfrentado al de la Iglesia.

Aquí, según se advierte, no hay autoridad alguna que ensalzar por encima de otra, ni compromisos políticos que proteger. El público al que la loa está dirigida es, primordialmente, la comunidad religiosa de Toluca y no la corte virreinal. Más aún, ni siquiera parece haber autoridades civiles involucradas en el festejo, a menos que Medero o Bela fuesen funcionarios públicos, lo que en la loa no se indica. Por otro lado, los compromisos sociales que fray Juan pudiera tener con los benefactores de la capilla de san Francisco no tienen punto de comparación con los compromisos que enmarcan la loa de sor Juana para *Los empeños de una casa*, de ahí que, aunque para el poeta es ineludible mencionar a los benefactores de la capilla, el interés de la loa se centre en las llagas de san Francisco y no en las alabanzas que pudo haber dirigido a estas personalidades.

La loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado* fue escrita para el recibimiento y entrada del señor alcalde mayor de Atlixco y representada antes de la comedia *Fuego de Dios en el querer bien* de Calderón de la Barca. "En efecto, el 27 de marzo de 1758, la villa de Carrión Valle de Atlixco dio oficial recibimiento a don Juan Joseph Carrero y Astete como su Alcalde mayor y, para solemnizar su entrada en el cargo, el Ayuntamiento y otros notables del lugar patrocinaron un festejo cuyo número principal fue la representación de la comedia de Calderón *Fuego de Dios en el querer bien*."³⁹⁶ Como se ha dicho hasta aquí, tales festejos cortesanos incluían, además de la comedia, diversos sainetes, saraos y, por supuesto, la loa por medio de la cual los patrocinadores del espectáculo rendían homenaje al personaje principal que motivaba la solemnidad. Así como el contador Deza encomendó a sor Juana Inés de la Cruz la composición de las piezas para el festejo del recibimiento del arzobispo Aguiar y Seijas, y a fray Juan de la

³⁹⁶ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 31.

Anunciación se encargó la loa para festejar la dedicación de la capilla, “el cabildo y los ricos hombres de la modesta aunque próspera Villa de Atlixco solicitarían la colaboración de fray Lorenzo [del Santísimo Sacramento] para que los auxiliase en la ideación de los festejos, si es que él mismo no se ofreció a escribir una loa “nueva” en la que exaltaría con artificio mítico alegórico las deseables virtudes políticas y morales de su paisano [ambos eran naturales de Andalucía], el nuevo Alcalde mayor.”³⁹⁷ Fray Lorenzo, como hombre de letras, cumplió cabalmente con el encargo; pero es posible, además, que en su calidad de Procurador general de su Provincia, haya sido él mismo quien sugiriera al Cabildo de la Villa la idea de preparar el homenaje al nuevo funcionario, considerando sobre todo que las representaciones teatrales en Atlixco eran cosa poco frecuente.³⁹⁸

En la loa de fray Lorenzo, —como en la de sor Juana y a diferencia de la de fray Juan, que prácticamente carece de encomios— desde el comienzo se aclara el motivo del festejo y arrancan las alabanzas al personaje objeto del homenaje, en este caso el alcalde mayor Carrero y Astete, cuando la Música canta:

El merecido festejo
que a su Alcalde Mayor, noble
don Juan Joseph Carrero
y Astete se le dispone. (vv. 9-12)

El más reverente obsequio
que se ofrece muy acorde
a un caballero andaluz
con que Grazalema se honre. (vv. 17-20)

Al hombre que todo es fuego
en activos resplandores
y en amables propiedades
como a hijo Vulcano expone. (vv. 25-28)

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Cfr. idem*, p. 33.

No obstante, los elogios de fray Lorenzo hacia el nuevo alcalde parecen guardar una doble intención que se palpa en las virtudes políticas y morales que el poeta ensalza, pero que más que resultar descriptivas, parecen viva expresión de lo que consideraría deseable. Sin embargo, como consta en las mismas palabras de José Pascual Buxó:

Nada podemos decir acerca del desempeño de don Juan Joseph como alcalde mayor de Atlixco, sólo es posible anotar, no en desmedro suyo, pues no sería justo careciendo de datos, sino en comprobación del poder casi omnímodo que ejercían los alcaldes mayores, que las leyes ordenaban a los virreyes vigilar de cerca de esos funcionarios, pues "aunque sus salarios son bastantes a alimentarlos, como no bastan a enriquecerlos, buscan medios ilícitos para juntar increíbles sumas y cantidades en perjuicio de nuestros vasallos y de los pobres y miserables indios."³⁹⁹

Con toda probabilidad, pues, a su llegada a Atlixco, el nuevo alcalde encontraría una situación de profundo desorden administrativo y de enemistades crecientes, situación que, indudablemente, preocuparía a las autoridades eclesiásticas del lugar quienes, con la loa de fray Lorenzo como portavoz, sugieren al nuevo alcalde lo que de él se espera y cuál es el camino para conseguirlo:

Es fuego porque ilumina
con su gobierno acertado;
es fuego porque consume
todo lo que causa daño;
es fuego porque, amoroso,
enciende a todos el labio
y sin quemar a ninguno
hace arder con sus abrazos;... (vv. 194-201)

La ocasión y dedicación del festejo para el que fray Lorenzo escribe su loa es muy evidente: la llegada del nuevo alcalde mayor a la población de Atlixco, Juan José Carrero. No obstante, en este caso, la intención de la loa parece más admonitoria que de alabanza, a pesar de que lisonjas como estas se siguen a lo largo de toda la

³⁹⁹ *Idem*, p. 32.

loa, con la que el poeta, al parecer, intenta no sólo homenajear a la nueva autoridad civil del lugar, sino señalar la conducta que de él se espera y dar indicios sobre los problemas específicos a los que se enfrentaba la población atlixqueña, como se desprende de los siguientes versos, insertos en la extensa relación del personaje de Vulcano:

Su fuego ahuyenta los leones
que esta Villa devoraron
y como fuego consume
a los estériles campos,
haciendo que más fecundos
se muestren en los sembrados,
abrasará a los viciosos
porque mejoren sus años. (vv. 186-193)

Con estos 'leones', que 'devoraron' el pueblo de Atlixco, fray Lorenzo puede estar haciendo referencia a las anteriores autoridades civiles o bien a españoles ricos del lugar entre los que pudieran haber existido disputas e intereses inconciliables que amenazaran la paz de la villa.⁴⁰³ De lo que no cabe duda es de que la situación de la población de Atlixco, con anterioridad a la llegada del alcalde Carrero de Astete, presentaba inconvenientes, desacuerdos y disputas que las autoridades religiosas estaban interesadas en que fueran corregidas por la nueva autoridad civil y que para ello las hacían de su conocimiento desde el momento mismo de su llegada al lugar.

Que existían parcialidades e intereses opuestos en Atlixco queda asentado cuando se escucha en voz de Vesta:

Y porque la nieve y fuego
son entre sí muy contrarios,
simbolizan la discordia
de los ánimos más bravos.
Por eso cuando en Atrisco
había pleitos y bandos

⁴⁰³ Cfr. *ibidem*.

entre sus vecinos todos,
más fuego y nieve exhaláron. (vv. 254-261)

Por consiguiente, una de las principales preocupaciones de fray Lorenzo, al momento de escribir su loa, eran las desapacibles relaciones entre los pobladores de la localidad, de donde tal vez surgiera “la idea de preparar un homenaje espectacular y memorable al alto funcionario de quien se esperaba el restablecimiento de las buenas relaciones entre los españoles zizañosos [sic].”⁴⁰¹ De este modo, las admoniciones de fray Lorenzo están dirigidas principalmente al nuevo alcalde, de quien se espera, a todas luces, que sea capaz de corregir los abusos y disputas del pueblo de Atlixco, pues el poeta “instituye a Juan Joseph Carrero como un nuevo y simbólico Prometeo capaz de convertir el nefasto “fuego” de la discordia que “consume los estériles campos” en un “fuego” que “ilumina con su gobierno acertado” y que “consume / todo lo que causa daño”, expresiones que no dejan lugar a dudas acerca de los severos conflictos sociales que hallaría el nuevo Alcalde mayor en su destino atlixquense.”⁴⁰² No obstante, el público asistente al festejo debió incluir buena parte de la población del lugar, o cuando menos a los principales y más encumbrados personajes de la sociedad atlixqueña, hacia los que, con toda probabilidad, también debe haber estado encaminado el ‘sermón’ contenido en la loa.

En el festejo que incluyó la loa de fray Lorenzo, *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, no queda expuesto el conflicto del poder del Estado enfrentado al de la Iglesia, al menos no abiertamente; pero en las reconvenções que hace la autoridad eclesiástica a la autoridad civil, recién llegada a la localidad, es posible advertir el posible origen de futuros choques, en especial si el nuevo alcalde demostrara no estar a la altura de las expectativas que los religiosos tenían en

⁴⁰¹ *Idem*, p. 33.

⁴⁰² *Idem*, pp. 32-33.

cuanto a su desempeño. “Dados los usos y costumbres de la sociedad virreinal, era muy difícil que el cuestionamiento de la autoridad del virrey saliera de lo que hoy llamamos la sociedad civil.”⁴⁰³ En el caso de funcionarios de menor rango operaba el mismo esquema: sólo las autoridades eclesiásticas de una población disponían de la potestad para cuestionar a las jerarquías civiles. Correspondía, pues, a fray Lorenzo advertir al nuevo alcalde de Atlixco cuál era la situación del pueblo y, mucho más importante, cuáles eran los problemas a cuya resolución tendría que aplicarse y cuál era la conducta que de su nuevo funcionario esperaba la comunidad atlixqueña.

Por otra parte, el conflicto que sí parece probable que existiese y que de manera colateral se manifiesta es “el interés de los carmelitas por disputar a los franciscanos —asentados de antiguo en la región— el control espiritual y temporal de aquella comunidad.”⁴⁰⁴ Puesto que la presencia franciscana es anterior a la carmelita en la zona, lo natural hubiera sido que fueran los hermanos de la orden de San Francisco quienes se encargaran de la organización de los festejos, y no los del Carmen, como fue el caso.

Los temas de las loas

La loa escrita por sor Juana Inés de la Cruz para anteceder la comedia *Los empeños de una casa* tiene como tema central la discusión en torno a en qué consiste la mayor de las dichas y cuál de los personajes que participan en la loa puede considerarse como el promotor de tal dicha. Por decirlo de otro modo, “la cuestión que se plantea en la loa —como pregunta y como oposición de razones que deben resolver con acierto un asunto especial— es decidir cuál de las dichas es la mayor y

⁴⁰³ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *loc. cit.*

⁴⁰⁴ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 33.

a quién debe atribuirse entre los personajes que la música convoca, y que son el Merito, la Fortuna, la Diligencia y el Acaso.”⁴⁰⁵ El escenario, llamado ‘palestra’ por la Música,

Para celebrar cuál es
de las dichas la mayor,
a la ingeniosa palestra
convoca a todos mi voz... (vv. 1-4)

se convierte, así, en un espacio de debate y controversia en el que cada uno de los personajes discute y argumenta con ingenio para convencer a los demás de que él mismo es el más indicado para ser considerado el causante de la dicha más grande y así, aun antes de definir cuál es ‘la mayor de las dichas’, el Mérito alega que es a él, sin duda, a quien debe otorgarse la presea:

Pues si el asunto es, cuál sea
de las dichas la mayor,
y a quién debe atribuirse
después su consecución,
punto que determinado
por la natural razón
está ya, y aun sentenciado
(como se debe) a favor
del Mérito, ¿para qué
es ponerlo en opinión? (vv. 25-34)

La Diligencia, considerándose a sí misma como parte del Mérito, de la cual éste no puede prescindir, se manifiesta a favor de su propuesta. La fortuna, sin embargo, no está de acuerdo con ellos, pues discurre que ella misma, con el Acaso a su favor, tendrá mayores probabilidades de obtener la distinción. La trama se complica, aparentemente, cuando la Música admite que la presea puede entregarse a cualquiera de los personajes o a todos en conjunto. Los disputantes optan entonces por llegar a un acuerdo, pero no para coincidir con la Música, en cuanto a que la dicha debe atribuirse a todos en conjunto, sino para afirmar que sólo es atributo de

⁴⁰⁵ POOT I HERRERA, Sara, *op. cit.*, p. 260.

uno de ellos: de quien habla en ese momento. La Música acepta lo que cada uno plantea, sin conceder la atribución a ninguno. El mecanismo parece entramparse hasta el punto que ya no es posible discernir si a todos, uno solo o ninguno de los personajes corresponde esa dicha. Llegados a esta posición, el Mérito propone acometer la solución del conflicto desde distinta perspectiva:

Invocando a la Dicha;
que, pues la que hoy viene a casa
se tiene por más divina
que humana, como deidad
sabrà decir, de sí misma,
a cuál de nosotros cuatro
debe ser atribuida. (vv. 307-313)

Con la entrada de la Dicha, la loa se reorganiza y el problema se resuelve. "En ese momento, la representación de la obra se conecta con la situación "real" (de realidad y de realeza) que rodea a la loa. La Dicha sale a escena y se presenta como parte de la realidad —entorno del escenario— y no como parte o resultado de lo que el Mérito, la Diligencia, la Fortuna y el Acaso reclaman sobre la palestra para sí mismos."⁴⁰⁶ La Dicha se define a sí misma: no se trata de una dicha vulgar como las que puedan conseguirse con diligencia por medio de los méritos o acaso por fortuna. La mayor dicha, en primer lugar, es la graciosa condescendencia con que los marqueses de la Laguna han acudido al festejo motivo de la loa:

Pues soy (mas con razón
temo no ser creída,
que ventura tan grande,
aun la dudan los ojos que la miran)
la venida dichosa
de la Excelsa María
y del Invicto Cerda,
que eternos duren y dichosos vivan. (vv. 400-407)

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 262.

En segunda instancia —y llamada así con mucho mayor razón— la mayor de las dichas es en realidad el reciente nacimiento del hijo de los marqueses:

Y así, pues pretendéis
a alguno atribuirle,
sólo atribuirse debe
tanta ventura a Su Grandeza misma,
y al José generoso,
que, sucesión florida,
a multiplicar crece
los triunfos de su real prole invicta. (vv. 307-313)

Dicha que, si bien puede ser otorgada, no alcanza a ser merecida y, ciertamente, no es fruto del azar. En este punto es pertinente recordar que los marqueses de la Laguna con anterioridad habían tenido otros dos hijos que murieron a poco tiempo de haber nacido. Analizando la loa desde esta perspectiva, aparecen mucho más naturales los elogios a los marqueses en un festejo que tiene como ocasión la entrada del arzobispo, elogios destinados a ellos, no como lisonja desmedida, sino como cumplida dedicación al nacimiento de su hijo, el cual posiblemente se anunciara oficialmente a la corte virreinal en esta misma ocasión:

Y pues ya conocéis
que, a tan sagrada Dicha,
ni volar la esperanza,
ni conocerla pudo la noticia,
al agradecimiento
los júbilos se sigan,
que si no es recompensa,
de gratitud al menos se acredita. (vv. 420-427)

Ésta pudo haber sido la primera presentación pública del niño, quien, habiendo nacido el 5 de julio, para el 4 de octubre contaba con tres meses de edad, y ya había rebasado, junto con su madre, la cuarentena posterior al parto. De este modo, la intención de la loa queda reiteradamente comprendida dentro de lo meramente laudatorio, y aunque no deja de estar en rivalidad con la ocasión del festejo —esto es, la entrada del arzobispo Aguiar y Seijas— los cumplidos al niño recién llegado

al seno de la familia Cerda parecerían, seguramente, menos deshonrosos para el arzobispo que si hubieran sido sólo dedicados a los marqueses de la Laguna. Una vez que se presenta la Dicha y “afirma que ella debe el ser a la grandeza de aquellos que nos hacen dichosos,”⁴⁰⁷ no cabría duda alguna que la mayor dicha para los virreyes de la Nueva España fuera su pequeño hijo y, por consiguiente, también para el resto de su corte.

La loa escrita por fray Juan de la Anunciación para anteceder la comedia *Los españoles en Chile* comienza con una encendida arenga militar. Se presenta la diosa Palas a convocar a Hércules como general de sus ejércitos. Aparece el héroe, quien acepta el encargo, y ambos se ‘preparan’ para la batalla, que tiene por objeto enmendar agravios que Palas ha recibido de Plutón:

Pues digo, señor,
que queriendo yo severa
de las furias de Plutón
castigar ciertas ofensas... (vv. 201-204)

Las tentativas bélicas de Palas y Hércules se verán contrariadas por los amorosos afanes de Cupido y Venus, quienes entran en escena con la intención de impedir la guerra que se avecina:

Párese sus armas el orbe,
a la guerra ponga treguas
la paz, haciendo que el mundo
sea un vergel, donde tenga
el amor puesto su trono
sin discordias ni pendencias,
y en los Palacios de Venus
fieras campañas convierta. (vv. 87-94)

Puesto que entre Venus y Palas no existe una verdadera disputa, aparece el personaje de Momo, gracioso, para enardecer la contienda. No pudiendo llegar las

⁴⁰⁷ GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 52.

diosas a un acuerdo sobre si debe haber paz o guerra, entra en escena Júpiter para dirimir la cuestión. Momo es enviado a los infiernos y Júpiter aclara la ocasión del festejo:

¿No es de esta fiesta el asunto
a las llagas incruentas
de Francisco una capilla,
que la devoción presenta... (vv. 223-226)

La solución a la disputa propuesta por Júpiter es que ambas partes llevan razón, pues en las llagas de San Francisco, que representan las de Cristo, concurren tanto la guerra como la paz. La beligerancia, porque son causadas por los pecados de los hombres y la guerra a la que conducen. La paz, porque el sacrificio de Cristo otorga al hombre la posibilidad de alcanzar la paz eterna.

Una vez aclarada la cuestión sobre las llagas de Cristo, Júpiter enlaza esa misma idea con el argumento de la comedia que seguirá a continuación, mismo que en sí contiene tanto la parte bélica como la pacífica:

Que se haga la gran comedia
Los españoles en Chile,
que en sus términos conserva
la guerra, por ser conquista
de infieles; y se endereza
a la paz por que los saca
de aquella infelice secta
del demonio y los conduce
a que gocen en la Iglesia
de la paz que ganó Cristo
con sus llagas incruentas... (vv. 270-280)

De este modo, el poeta logra incorporar el tema bélico a la ocasión del festejo, tema al que probablemente se viera obligado a causa de la propia comedia que se representaría a continuación. "Javier Romero Quiroz [en 1976] asentaba que la referencia más antigua que había encontrado acerca de las representaciones teatrales en Toluca era una relación de las fiestas con que en 1729 los franciscanos

del Convento de la Asunción de Toluca habían celebrado “la magnífica obra de la sacristía y tres primorosos altares” de su iglesia debida a fray José Cillero, Guardián a la sazón de ese convento.”⁴¹⁸ Esto es, que, al parecer, las representaciones teatrales en Toluca no eran muy frecuentes, por lo que la selección de la comedia es probable que haya presentado algunas dificultades, sobre todo si fue representada por actores profesionales, quienes tendrían un repertorio limitado del cual elegir. Con la loa se consigue, de algún modo, justificar la selección de la representación teatral, que primeramente no parece muy adecuada a la ocasión, pero que, con toda probabilidad, fuera la que estaba al alcance de la comunidad religiosa de los franciscanos.

Otra alternativa que justificara el tema bélico de la loa —y tal vez de la comedia que le siguió— sería la posibilidad de que en las obras para la reedificación de la capilla hubieran surgido conflictos entre los involucrados en el proyecto. La referencia a Vulcano como contrincante de Palas en la loa, luego que Palas es la diosa protectora de la ciudad y del pueblo, amparo de sabios y artistas, patrocinadora del derecho y la justicia; y que Vulcano es el dios del fuego y de las artes que de él nacen, la herrería en particular y la artesanía en general; podría llevar a pensar en conflictos con los operarios de la reconstrucción de la capilla. Por lo demás, no hay justificación en el texto —tampoco se encuentra excusa desde el punto de vista mitológico— a la mención de Vulcano, única en la loa:

PAIAS:	Vamos luego, y que sepa el orbe
HÉRCULES:	y entienda el poder del gran Vulcano,
PALAS:	que son sus fuerzas pigmeas,

⁴¹⁸ *Apud* YHMOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, p. 18.

HÉRCULES: si lleva en su contra armado

PALAS: tal capitán.

HÉRCULES: Tal maestra. (vv. 71-76)

La presencia de Plutón como personaje de la loa queda hasta cierto punto justificada por el hecho de que, como rey de los infiernos, y visto desde la perspectiva del ideario cristiano, no tendría necesidad de excusa alguna para provocar la guerra. No obstante, las ofensas con las que agravio a Palas tampoco encuentran explicación en el terreno mitológico. Y, siendo Plutón también el dios de la riqueza y habiendo economías de por medio en el proyecto de la reedificación de la capilla, tal vez entonces los inconvenientes, si existieron, estuvieran relacionados con cuestiones monetarias.

Estas reflexiones tratan de encontrar una intención admonitoria en la loa, ya que el objeto laudatorio ha quedado descartado a partir de la brevísima mención hecha a los patrocinadores de las reparaciones de la capilla, motivo del festejo. Sin embargo, al no contar con mayores datos históricos que sustenten estas ideas, no pertenecen más que al terreno de la especulación. Así, el tema de la loa pocos indicios arroja al momento de determinar con mayor precisión su intención y, hasta cierto punto, deja más interrogantes que respuestas. Como quiera que sea, la loa sirve de adecuada introducción a la comedia *Los españoles en Chile*, en cuanto logra, como más arriba se apuntó, conciliar el tema bélico con la ocasión pacífica y venturosa de la reedificación de una capilla de los frailes franciscanos.

El argumento de la loa escrita por fray Lorenzo del Santísimo Sacramento para anteceder la comedia *Fuego de Dios en el querer bien* — a diferencia de las loas examinadas de sor Juana y fray Juan — carece de la estructura escolástica de la *disputatio*. Aquí, los personajes, Vulcano y Vesta, convocados por la Música,

lisonjean al homenajeado sin que exista entre ellos discordia alguna, como apunta la misma Vesta:

Y por eso explica a todos
que tú y yo interesados
nos vemos en esta loa
de un hijo tan celebrado. (vv. 45-48)

A continuación, Vulcano, en una larga relación de 170 versos, expone “las virtudes propias de los fuegos celeste y terrestre, esto es, la de ser promotores de “los artes más soberanos, / los ingenios más activos, / los usos más necesarios” y, sobre todo, constituirse en “internuncios sagrados”, por cuyo medio se verifica la comunicación de lo terreno con lo celestial o, por decirlo de manera mostrenca, entre los poderes civil y eclesiástico.”⁴⁰⁹ El enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado, mencionado ya varias veces a lo largo del presente estudio, se sugirió también en cuanto a la ocasión del festejo de la entrada del alcalde mayor Carrero, cuando se señalaba que, en las reconvenciones que hace en este caso una autoridad eclesiástica a una autoridad civil, es posible prever el origen de desavenencias venideras, muy en particular si el nuevo alcalde no cubriera las expectativas de la Iglesia en cuanto a su desempeño. Es evidente que la intención, en todo caso, es que la comunicación entre ambas autoridades discurra armoniosamente, pero hasta qué punto sería necesario para ello que el nuevo gobierno cumpliera las esperanzas que las jurisdicciones eclesiásticas han puesto en él y hasta qué punto, de no cumplirse, las relaciones entre el poder estatal y el poder canónico se verían afectadas por nuevos enfrentamientos.

En seguida, el dios Vulcano aprovecha “la ocasión para resumir en beneficio de su auditorio la fábula de Prometeo, quien “del bien común muy celoso”, se atrevió a hurtarle el fuego a Júpiter para que todos los hombres pudiesen

⁴⁰⁹ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 36

beneficiarse de él.”⁴¹⁰ El poeta utiliza el mito de Prometeo para ensalzar al alcalde Carrero mediante una asimilación entre el funcionario y el titán: así como Prometeo fue encadenado al Cáucaso, del mismo modo el alcalde quedará atado a los volcanes de Atlixco: El Popocatepetl y el Iztacíhuatl. Y así como el buitre devoraría sin cesar el hígado de Prometeo, las fatigas de la alcaldía consumirán al propio Carrero, quien sólo evitará ser engullido mediante la devoción que depare al bienestar común:

Y aunque Júpiter sentido
le da la pena de atarlo
a los volcanes de Atrisco
en que estará encadenado;
y aunque le carcoma siempre,
cual buitre, el peligro claro
que trae consigo el empleo
con molestias y trabajos,
pero el amoroso fuego
que al común lo ha dedicado
lo sacará bien de todo
sin que padezca quebranto. (vv. 162-173)

El objeto laudatorio de la loa queda consecuentemente unido a su intención admonitoria, en cuanto que los elogios que se dirigen al nuevo alcalde son enunciación manifiesta de lo que las autoridades eclesiásticas de Atlixco esperan de su gobierno que apenas comienza.

Concluido el monólogo de Vulcano, toca el turno a Vesta de indicar los atributos que le son propios y explayarse en cuanto a los inconvenientes, y disputas que enfrentaba la población de Atlixco, con anterioridad a la llegada del alcalde Carrero de Astete,⁴¹¹ dialogo en el que, por lo demás, continúan las ponderaciones al nuevo funcionario, a quien Vesta engalana con las virtudes de la justicia y la castidad, que son, de hecho, las principales virtudes cristianas:

⁴¹⁰ *Idem*, p. 35.

⁴¹¹ *Cfr.* versos 254 a 261 de la loa y el tema de la loa de fray Lorenzo en este mismo estudio.

porque tiene en sí tan puro
el fuego del celibato
que a las vestales enseña
nunca dejar apagarlo. (vv. 282-285)

“No dejan de intrigarnos estos últimos versos de Vesta, por cuanto que en ellos se afirma, si bien por modo hiperbólico, no sólo que don Juan Joseph era célibe, sino que su pureza virginal pudiera ser de tal calidad que sirviera de ejemplo a las mismas vestales. No parece cosa ordinaria reunirse en un mismo sujeto tan contrarias ‘inclinaciones’: el ejercicio del poder civil y la elección del celibato.”⁴¹² Pero es importante no perder de vista que las lisonjas de las loas pueden, en el mayor de los casos son, exageraciones propias del estilo barroco. Careciendo de los datos históricos que lo esclarezcan, y sin saber si fray Lorenzo conocía o no de antemano a su paisano, no es posible, en conciencia, suponer que la personalidad del alcalde fuera tal como se ‘describe’ en la loa y que, por ello mismo, haya despertado la simpatía y la esperanza de fray Lorenzo y sus correligionarios. Pero sí es admisible entender que las características descritas son las ‘deseables’ o que, al menos, son las que fray Lorenzo anhela que ver desplegadas el nuevo alcalde cuando se consagre a la tarea de contener a los rijosos y pendencieros que amenazan la paz de Atlixco.

Para finalizar, la Música solicita a Vesta y Vulcano que glosen la cuarteta:

Con grande merecimiento
publica el mundo muy grato:
Fuego de Dios es venido,
el que es de todos amado. (vv. 318-321)

Glosa que el poeta aprovecha para dar una última tanda de lisonjas a don Juan José Carrero y mencionar la comedia que a continuación seguirá. El tema de la loa de fray Lorenzo no guarda relación alguna con la comedia calderoniana que habría de

⁴¹² PASCUAL BUXÓ, *op. cit.*, p. 42.

seguirle, por lo que el poeta, para enlazar ambas piezas, compara “por medio de un guiño irónico, el amoroso esfuerzo de Prometeo al hurtar el fuego celeste para dárselo a los hombres con los mundanos ‘sobresaltos’ por los que pasaron don Juan y don Álvaro en sus empresas amorosas.”⁴¹³

Así pues, si la loa no guarda correspondencia alguna con la comedia, ¿por qué entonces representar *Fuego de Dios en el querer bien* y no otra comedia que no tuviera, además, la dificultad escénica y complejidad psicológica de la de Calderón, con su trama de doble fondo, que no sería la más apta para el goce de un público en su mayoría sencillo o inculto? Al respecto Pascual Buxó nos aclara que

no cabe duda de que fue *La estatua de Prometeo* y no *Fuego de Dios en el querer bien* la pieza calderoniana que fray Lorenzo del Santísimo Sacramento tomó como modelo alegórico y como referencia moral de su loa para festejar la entrada en Atlixco de su paisano el Alcalde mayor, ni de que estando el Valle de Atlixco en guerra de ‘bandos’ e intereses contrapuestos, haya sido este nuevo Prometeo andaluz el llamado a restablecer la pacífica convivencia entre sus airados pobladores por medio de un ‘político gobierno’.⁴¹⁴

Pero, con toda probabilidad, la compañía teatral poblana no contaba en su repertorio con la zarzuela calderoniana, que hubiera resultado mucho más a propósito para los fines del poeta.⁴¹⁵

El tema que Calderón desarrolla en *La estatua de Prometeo* es justamente el de la discordia entre hermanos, la oposición entre Epimeteo y Prometeo, cautivado el primero por el poder, inclinado el segundo hacia la sabiduría, quien, a causa de sus empeños por menguar la ignorancia de sus coterráneos, es rechazado por ellos y se condena a sí mismo a vivir en una cueva, hasta que “reconociendo que los hombres “repudian la enseñanza”, pero que “los dioses la ylustran”, decide fabricar una estatua de Minerva para que su simulacro “sustituya con “sagrados

⁴¹³ *Idem*, p. 35.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 40.

⁴¹⁵ *Cfr. idem*, p. 35.

ritos” los “políticos consejos” con que antes procuró beneficiarlos.”⁴¹⁶ De tener razón el editor de fray Lorenzo, ¿cuál sería, pues, el mensaje que el carmelita quería dar a su público? ¿Intentaría predicar a sus feligreses que se comportaran como hermanos virtuosos y procuraran que reinara entre ellos la armonía? ¿O lo que pretendería el poeta sería advertir al funcionario que no debería dejarse atraer por el poder, sino por la sabiduría? ¿O bien se propondría hacerle patente que la ‘gente sencilla’ rechaza maquinalmente la instrucción y la política, pero acepta de buen grado la guía que impone la autoridad eclesiástica? Responder a ello con certeza es prácticamente imposible, sólo quedan las reflexiones que puedan hacerse a la luz de los textos, de los datos y el contexto históricos que rodean las loas de circunstancias, comprendiendo el teatro barroco, al que pertenecen, como parte de un festejo cortesano con objetivos políticos y de propaganda bien específicos y no como el solo espectáculo de la representación teatral.

3.1.3 Espacios de representación

Las representaciones del teatro novohispano se llevaban a cabo en el teatro del palacio virreinal, en los colegios y conventos, en las calles —ya fuera en tablados o en carros—, dentro o fuera de las iglesias, en los corrales, coliseos y casas de comedias, en la Universidad e, incluso a pesar de estar específicamente prohibidas, en el interior de las casas particulares. No obstante, no todos los espacios acogían los mismos tipos de representaciones, diferentes clases de teatro implicaron diferentes lugares para la escenificación. Así, las obras del teatro misionero encontraron su sentido y lugar propio en los espacios públicos de las calles y los atrios de las iglesias; las representaciones del teatro de colegio tenían como su lugar natural los colegios y conventos; la aparición del teatro profano

⁴¹⁶ *Idem*, p. 37.

obligó a la creación de nuevos espacios teatrales que lo alejaran del ámbito religioso: los corrales, las casas de comedias y los coliseos.

El hecho de que el teatro contara finalmente con un espacio propio y con representaciones regulares abiertas a todo el público, no eliminó las representaciones teatrales de las festividades públicas civiles y religiosas. Las relaciones entre fiesta y teatro continuaron vigentes en tanto siguieron representándose en las calles los autos sacramentales y en los espacios propicios para ello —colegios, conventos, el palacio virreinal y domicilios particulares— las comedias como parte de los festejos cortesanos, manteniendo así la estrecha vinculación con la festividad pública que originalmente les había dado acogida.

Así pues, las posibilidades de espacios de representación estaban dadas, en principio, por el tipo de representación. Atendiendo a ello, el tipo de loa que se utilizó en los distintos tipos de representación también fue diferente. De este modo, las *loas religiosas*, escritas para anteceder el auto sacramental, se representaban en el espacio público exterior de las calles, la plaza pública, el atrio de las iglesias, etcétera. Las *loas de presentación de compañías*, escritas para anteceder comedias, se representaban en el ámbito del teatro profano 'comercial', esto es, coliseos, casas de comedias, corrales, el espacio específico de la representación teatral como actualmente se comprende. Y las *loas de circunstancias*, escritas también, en general, para anteceder comedias, se representaban en la fiesta público-privada de interior, ya sea dentro del palacio real o virreinal, casas particulares, espacios cívicos —como ayuntamientos, alcaldías, etcétera— colegios y conventos.

La loa para anteceder la comedia *Los empeños de una casa* se representó en casa del corregidor de México y factor de la Real Caja de Hacienda en la capital del Virreinato, don Fernando Deza. El hecho de que el festejo de bienvenida para el

arzobispo Aguiar y Seijas haya tenido lugar en un domicilio particular, de ninguna manera queda fuera de lo usual en cuanto a los espacios de representación de los festejos cortesanos. Sin embargo, no deja de llamar la atención que la bienvenida a un personaje tan señalado de la sociedad novohispana se hubiera realizado ahí y no en el propio palacio virreinal. “La jerónima pertenece a una comunidad y a una época muy proclives al fausto. Hay una suerte de gusto por la ostentación que se manifestaba en los festivales religiosos y cívicos.”⁴¹⁷ Los festejos servían a objetivos específicos de índole política y social, como medios fundamentales para preservar el orden establecido, con esto en mente, es posible colegir que el corregidor de México y factor de la Real Caja de Hacienda en la capital del Virreinato, don Fernando Deza, haya querido aprovechar la ocasión para congraciarse con los virreyes y el arzobispo ofreciendo su casa para la solemnidad.

Pero, es posible también que el propio virrey prefiriera que el festejo se realizara fuera del ámbito del palacio virreinal y que por ello encargara al corregidor la organización del evento. ¿El hecho de que los propios virreyes se hubieran encargado de la disposición de los festejos de bienvenida, hubiera envanecido en demasía al arzobispo? Las lisonjas y encomios que sor Juana dirigió a los virreyes y su hijo ¿resultaban más ‘espontáneos’ en el domicilio del corregidor Deza que en el propio palacio? ¿Estaría el virrey señalando al arzobispo un sutil distanciamiento al no ofrecer el palacio virreinal para la celebración del festejo? Concediendo que el festejo haya tenido por objeto el recibimiento del arzobispo y, una vez más, desconociendo los hechos históricos que hayan señalado este espacio y no otro, sólo queda la reflexión acerca de esta decisión, que, sin lugar a dudas, tuvo una significación específica y determinada en su momento y no fue resultado de la casualidad.

⁴¹⁷ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 21.

La loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile* se representó, según indica Dionisio Victoria Moreno,⁴¹⁸ en el convento de San Francisco, que sirvió como punto de partida para realizar la traza urbana de la entonces villa de Toluca, al instaurarse el Marquesado del Valle de Oaxaca, en el que quedó comprendida la villa. La primera comunidad religiosa en llegar al valle de Toluca fue, sin duda, la orden de los franciscanos, quienes llevaron a esta entidad la cultura española. Posteriormente a la llegada de la Orden de San Francisco, se establecieron en el lugar órdenes eclesiásticas tan importantes como la de los Mercedarios y los Carmelitas, con sus respectivos conventos. El convento de San Francisco fue el primero que los frailes franciscanos fundaron en el valle de Toluca.

No obstante, el convento franciscano en Toluca que cuenta con una capilla de las llagas de San Francisco es el de Zinacantepec. Esta población, en la parte occidental del valle de Toluca, solía ser visitada por los franciscanos de Toluca, por lo que, entre 1550 y 1560, se inició la edificación del convento franciscano de San Miguel de Zinacantepec. La construcción franciscana, de dos plantas terminadas con piedra negra, cal y tezontle, es uno de los tres centros más importantes de esta orden en el Estado de México y fue concluida hasta el siglo XVIII. La capilla abierta pertenece a la última época del plateresco y se introduce en el barroco por el remate de la parte superior, lo que la colocaría en el mismo período en que fray Juan de la Anunciación escribió sus loas. Al fondo y directamente frente al arco central, existe un pequeño presbiterio que en sus muros laterales ostenta frescos con escenas de la vida de San Francisco; en el de la izquierda es posible apreciar el momento de la impresión de las llagas, producidas por haces luminosos, que parten de las heridas de un cristo crucificado que aparece entre las nubes. Las pinturas al fresco, no obstante, son del siglo XVI, de estilo renacentista.

⁴¹⁸ Cfr. VICTORIA MORENO, Dionisio, *op. cit.*, nota a pie de página No. 80, p. 274.

Haya sido en el convento de San Francisco o en el de San Miguel, la loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile* amenizó a los espectadores de su representación en un ambiente conventual. En este caso, el espacio de representación queda también dentro de lo señalado como habitual para las loas de circunstancias, esto es, al interior de un convento. No obstante, si el festejo se llevó a cabo en la capilla abierta de Zinacantepec, entonces es probable que, además de las órdenes religiosas y las personalidades particulares involucradas en el festejo, se haya invitado a los feligreses del lugar a participar en el homenaje, lo que sin duda hubiera dado a la celebración un acento mucho más cumplido de festividad pública.

La loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado* para anteceder la comedia de Calderón *Fuego de Dios en el querer bien*, puesto que tuvo como ocasión un evento cívico, es posible que haya tenido lugar en el propio Ayuntamiento de Atlixco. No obstante, al tratarse de un festejo organizado por las autoridades eclesiásticas del lugar, es más probable que fuera realizado en el mismo convento carmelita. La ciudad de Atlixco, Villa de Carrión, a 25 kilómetros de Puebla de los Ángeles, se fundó en 1574 y para el siglo XVII había ya alcanzado cierta prosperidad, reflejada en el crecimiento físico y humano de la urbe, gracias a la fertilidad del valle, irrigado por el río Atoyac. La primera comunidad religiosa asentada en la localidad fue también la de la Orden de San Francisco. Al monasterio franciscano de Santa María de Jesús, edificado entre 1541 y 1569, se sumaron otros templos y conventos, como los de las órdenes de los mercedarios, agustinos, carmelitas y clarisas. El convento carmelita de Atlixco fue fundado el 28 de septiembre de 1589 y fue el tercer convento fundado por la Orden en la Nueva España, antecedido sólo por el convento de la ciudad de México, en el barrio de San Sebastián (1585), y por el asentado en la eremita de la Virgen de los Remedios,

en Puebla (1586). La edificación del convento concluyó entre 1620 y 1627, y el arquitecto que concibió la obra era hermano de la misma orden descalza, fray Andrés de San Miguel, afamado ingeniero hidráulico del siglo XVII, a quien se debe el único tratado de arquitectura escrito en la Nueva España.

Considerando que la presencia franciscana es anterior a la carmelita en Atlixco y, por lo tanto, que su influencia entre la población debe haber sido notable, y ante la posibilidad de que existiera un interés por parte de los carmelitas en disputar a sus hermanos franciscanos este ascendiente sobre la comunidad del Valle de Carrión, realizar el festejo de bienvenida al nuevo alcalde mayor en el convento carmelita serviría como hábil maniobra política para lograr un pertinente acercamiento entre las nuevas autoridades civiles del lugar y la comunidad de la Orden del Carmen asentada en Atlixco.

El espacio de representación adquiere particular importancia a la luz de las circunstancias histórico-políticas que rodean el festejo barroco. Así es posible constatarlo en la loa para *Los empeños de una casa*, si efectivamente se representó en la casa particular del contador Deza, en lugar de haberse realizado en el palacio virreinal, pues no cabe duda que, políticamente, fuera mucho menos comprometido —y comprometedor— el domicilio del contador Deza que el propio palacio. Y puede también constatarse por lo que toca a la loa *Fuego de Dios es venido...*, puesto que el hecho de que el festejo haya sido organizado por los carmelitas y, con toda probabilidad, realizado en el convento de la Orden, pudo tener implicaciones políticas importantes en la brega por arrebatarse el control espiritual y temporal de la población de Atlixco a los franciscanos.

La fiesta pública, como ya se apuntó, no está determinada por la índole de la representación teatral, sino por la *intención* con la que el espectáculo se lleva a cabo. Intención que, en gran medida, está consignada en la loa que antecede a la comedia

que es la parte central del festejo. Esta loa, como elemento *circunstancial*, define el carácter *festivo* de la representación teatral integrándola al festejo público. El espacio de representación tampoco produce la fiesta pública, por el contrario, es el festejo el que establece el espacio para la representación, a veces por tratarse del lugar más natural para el festejo, como en el caso de la loa de fray Juan de la Anunciación para la dedicación de la capilla de las llagas de San Francisco —que tendría que llevarse a cabo ahí y en ningún otro lugar—; y otras veces por conveniencias, inconvenientes e implicaciones políticas que señalan un lugar como preferente por encima de otros, como en el caso de la loa de sor Juana para dar la bienvenida al nuevo arzobispo y en el de la loa de fray Lorenzo para dar la bienvenida al nuevo alcalde. En estos casos, el espacio de representación parece convertirse en una especie de símbolo barroco que tiene la capacidad de *expresar algo específico* a quienes participan en el festejo, algo que, en ocasiones, cuando carecemos de los datos históricos que lo expliquen, queda fuera de nuestro alcance.

3.1.4 Características de las loas

El espíritu barroco, firmemente enlazado a lo alegórico, envolvía a la comunidad novohispana en símbolos y los lugares comunes renacentistas, con recursos tomados de la astrología, de la mitología, de la historia, etcétera, eran frecuentes en estas breves piezas de la poesía laudatoria. Por lo demás,

cualquier ejercicio crítico se antojaba *indeseable*: se oponía al ejercicio de *autoridad*. El empleo de la razón natural tenía un molde y cauce: la escolástica, convertida en instrumento eficaz y garantía de un cuerpo de doctrina. Innecesario cuestionar, sólo había que argüir a favor de las verdades cuya fuente se encuentra en la autoridad. No corresponde a los hombres inquirir por el fundamento de aquélla. Se trata de un misterio; basta con saber que el Estado y la Iglesia tienen el derecho pleno de señalar lo que debe creerse;⁴¹⁹

⁴¹⁹ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 132. Cursivas del original.

y los poetas barrocos, comprometidos con las instituciones que los respaldaban, se sujetaban, en mayor o en menor grado, a estos principios. En la sociedad novohispana del barroco los poetas aspiraban al acercamiento con los poderosos, que dispensaban favores y recibían halagos, porque su cercanía podía encumbrarlos en la pirámide social. Una forma de conseguir este acceso era, pues, mediante las modalidades del protocolo o del cumplido, llevadas a veces incluso a los extremos en las loas de circunstancias.

Así pues, el objeto de estas loas está íntimamente ligado al elogio y halago de los personajes para quienes se organizaba el festejo y, aunque los temas podían ser muy diversos, sin que importase que fueran sagrados o profanos, destaca, casi siempre, el homenaje a las personalidades que presidían los festejos, al punto que algunas loas de este tipo se limitan a las alabanzas. “Menéndez Pelayo lamentó la insignificancia de muchos de estos poemas de circunstancias y algunos críticos modernos han deplorado el estilo excesivamente familiar de alguno de ellos.”⁴²⁰ Sin embargo, estas piezas responden tanto a los compromisos cortesanos, como a los criterios estéticos que priven en la Nueva España del siglo XVII y presentan la ocasión de ejercitar una notable variedad de formas poéticas con la riqueza retórica propia del período barroco.

La búsqueda del encomio a quienes hacían los encargos y concedían los premios y los honores cortesanos llevó a los poetas barrocos a particulares profundidades conceptuales y belleza formales. La fiesta barroca es la fiesta “de la inteligencia y de la sensibilidad. Lo bello se asienta en lo perfecto, si por perfecto se entiende el manejo impecable de las formas en las que se vacía el más denso contenido conceptual.”⁴²¹ Las loas de circunstancias, como parte fundamental de la

⁴²⁰ Cfr. GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 27.

⁴²¹ CASTRO LÓPEZ, Octavio, *op. cit.*, p. 23.

fiesta barroca, se representaban ante un público culto y conocedor, lo que implica que los recursos retóricos empleados en ellas fueran los propios de la literatura barroca en general: simbolismos y símiles, agudos retruécanos, metáforas, anagramas, agudezas paradójicas, contrastes, conceptos, enumeraciones, recopilaciones, antítesis, ecos, anáforas, alardes eruditos, etcétera, que convertían la comunicación en el resultado de “un esfuerzo extenuante: el emisor *complica* hasta donde le es posible su medio expresivo y el destinatario tiene que consumir la hazaña de *descifrarlo*.”⁴²²

Las posibilidades de versificación de las loas de circunstancias son muy diversas, pero, por lo general, predominan los versos de arte menor, caracterizados por su agilidad y aptos para las composiciones poéticas ligeras. El octosílabo es el verso de arte menor más importante, el empleado con mayor frecuencia, el más antiguo de la poesía española, y es el verso por excelencia del teatro del Siglo de Oro y, por tanto, de las loas de circunstancias. Aunque es poco usual, podían también utilizarse versos de arte mayor, ocasionalmente el endecasílabo y, menos frecuentemente, el decasílabo y dodecasílabo. Por lo que corresponde a las estrofas que pueden encontrarse en una loa están las cuartetas —en general en versos octosílabos de rima asonantada—, las redondillas, las quintillas, las décimas, los ovillejos. Incluso es posible encontrar inserta en una loa alguna composición poética específica, como los sonetos, las glosas, los romances y las endechas.

La extensión de una loa de circunstancias es, en promedio, de 500 versos, aunque, por supuesto, las hay más breves y más extensas. El tono de las loas podía ser desde el solemne hasta el humorístico, aunque probablemente prevaleciera el primero. Los personajes que aparecen en estas breves piezas teatrales son mitológicos y de alegorías muy variadas. De hecho, la alegoría fue su recurso

⁴²² *Ibidem*.

compositivo fundamental con temas como la amistad, el amor, la monarquía, los colores, las letras o los días de la semana. Era frecuente que en estas loas, además del homenaje a las personalidades distinguidas de la sociedad, se pidiera silencio, atención y el perdón a las faltas de la obra principal.

Al tratarse de un espectáculo dirigido a todos los sentidos, los bailes y las canciones eran frecuentes en estas piezas, algunas de ellas podían ser cantadas en su totalidad, aunque esto era poco frecuente, y las había también que podían ser todas *danzadas*. Entre otras de sus características es que podían llevar muchas partes musicales y la música podía incluir entre sus instrumentos las arpas, guitarras, violines, violones, castañuelas, clarines, trompetas y timbales. La composición de estas piezas exigía el trato continuo con los músicos, los escenógrafos y los actores. El vestuario y los decorados tendían al fasto. Estas loas también podían ser artificiosas y complicadas y las tramoyas llegaban a ser realmente muy complejas.

Así como fue necesario revisar la ocasión de representación y el tema para poder definir con mayor claridad la intención de cada una de las loas examinadas, para poder definir más acertadamente sus características, se hace indispensable distinguir cuidadosamente su estructura, el estilo que las identifica y los personajes que en ellas hablan para tener una visión más completa de las mismas.

Estructura

El esquema estructural más sencillo que puede aplicarse a la loa es el que se distingue en los introitos que aparecen en la *Turiana*, de Timoneda,⁴²³ de 1565, y que consiste en una parte inicial, en la que se hacen alabanzas al público, seguida por una segunda parte, que contiene el argumento, y que concluye con una tercera,

⁴²³ Vide SABAT DE RIVERS, Georgina, *op. cit.*, p. 48.

en la que se hace un reclamo de atención y se presentan las excusas anticipadas por las faltas que pueda presentar la obra. “La misma fórmula se halla, exagerando las alabanzas, en las piezas de tipo religioso, pero este rasgo puede haberseles venido de obras seculares, según se halla en la *Comedia Tillenaria*, donde el orador exalta a los personajes ilustres de su auditorio. El introito, pues, había pasado del teatro secular al religioso.”⁴²⁴ Considerando lo anterior, es probable que las loas de circunstancias, a pesar de anteceder comedias de teatro profano, y puesto que pertenecen intrínsecamente al ámbito de los festejos públicos, tengan como antecedente más directo no las loas de presentación de compañía del teatro secular, sino las loas religiosas, con las que, finalmente, guardan mayor similitud y afinidad.

Calderón de la Barca, particularmente en sus loas a las comedias *Andrómeda y Perseo*, *El divino Orfeo* y *Psiquis y Cupido*, impuso un esquema, también simple, que sirve como modelo a la loa barroca y que fue el que sor Juana siguió en las suyas.⁴²⁵ Este esquema consiste en:

- 1) Introducción: ofrecimiento de honores y exaltación de cualidades de la persona o la ciudad homenajada.
- 2) Argumento o trama: se presenta un asunto o caso, de aspecto competitivo, para su discusión.
- 3) Solución: se menciona la obra que va a seguir, se saluda a los personajes ilustres y demás público presente, y se pide que se excusen deficiencias de la obra.
- 4) La música interviene a través de toda la loa, pero, especialmente, la abre y la cierra.

Yhmooff Cabrera, a partir de diecisiete loas de fray Juan de la Anunciación editadas por él, en su libro *Poemas religiosos y profanos de fray Juan de la Anunciación*,⁴²⁶

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Cfr. idem*, p. 50.

⁴²⁶ YHMOOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, pp. 17-18.

propone un esquema que tiende a completar el señalado por Sabat de Rivers en las loas de Calderón. Según Yhmooff Cabrera, dos o más personajes discuten, más o menos apasionadamente, sobre un asunto sin llegar a ponerse de acuerdo. La discusión se interrumpe cuando, al citar uno de ellos, intencionalmente o al azar, el nombre de un tercero, éste aparece en escena. La presencia de un tercero tiene como finalidad resolver la discusión y encauzar a los que antes discutían a celebrar la ocasión que ha suscitado la controversia con una comedia, que en cada caso se cita individualmente. Tomando como punto de partida estas pautas, se propone el siguiente esquema para la loa barroca de circunstancias:

- 1) **Introducción:** Alabanza al público, ofrecimiento de honores, exaltación de cualidades de la persona o ciudad homenajeada. Mención de la ocasión del festejo. Exposición sucinta del asunto.
- 2) **Argumento o trama:** Se desarrolla el asunto, en general, de aspecto competitivo. Dos o más personajes discuten la cuestión, sin llegar a ponerse de acuerdo. La discusión se interrumpe cuando aparece un tercero en escena.
- 3) **Solución:** Aparece un tercer personaje con la finalidad de dirimir la cuestión que se ha planteado. Algunas veces el encargado de establecer el acuerdo se presenta espontáneamente y otras veces toma parte en la disputa desde un principio y, dada su ascendencia, los demás se atienen a su parecer. Una vez resuelta la cuestión, conduce al resto de los personajes a celebrar la ocasión que ha dado lugar a la controversia y al festejo.
- 4) **Remate:** Mención de la comedia que seguirá a continuación, reiterada reverencia a los personajes ilustres y demás público presente, y reclamo de atención y excusa anticipada por las faltas que pueda presentar la obra.
- 5) La música interviene a través de toda la loa, pero, especialmente la abre y la cierra y sirve de engarce entre las partes.

Esta estructura 'de discusión' guarda similitudes importantes con la técnica escolástica de la *disputatio*, la cual se percibe en las loas aun cuando no contengan "los consabidos términos (pruebo, niego, distingo, subdistingo...) con que se acostumbra encabezar cada parte de la disputa escolástica,"⁴²⁷ pues el desarrollo de

⁴²⁷ *Idem*, p. 20.

los diálogos corresponde a la técnica establecida por los escolásticos para la disputa, aunque, por supuesto, con las limitaciones que impone la composición poética y temática.

La utilización de música y partes cantadas dentro de una loa de circunstancias es congruente con la función propagandística de la música barroca, en lo religioso y en lo civil, que parte del hecho de considerar la música como un medio idóneo para dramatizar las magnificencias e ideologías católicas. "La Iglesia explotó los valores pedagógicos, emocionales, de participación, dramatización y propaganda de la música y el canto,"⁴²⁸ valores que resultan perfectamente aplicables a la loa barroca de circunstancias. En mayor o menor medida, la música y el canto ya habían sido utilizadas en el teatro religioso y profano de la Edad Media y del Renacimiento, pero, en la época barroca, la música, especialmente la vinculada a los géneros teatrales, tiene como misión, además, entretener al público y acrecentar la magnificencia de las solemnidades.⁴²⁹

La estructura de la loa de sor Juana para anteceder la comedia *Los empeños de una casa* se ciñe, sin ningún problema, al esquema estructural propuesto. En ella se encuentra una primera parte introductoria, que va del verso 1 al 22, en la cual la Música expone sucintamente el asunto que se va a desarrollar en la loa y solicita atención y silencio; a continuación se presentan los personajes que discutirán el asunto de la loa;⁴³⁰ por la misma brevedad de esta sección, no hay en ella alabanzas al público ni al personaje homenajeado. Cierra esta parte la misma Música invitando a presenciar la discusión que seguirá a continuación.

⁴²⁸ Díez BORQUE, José María, *op. cit.*, p. 140.

⁴²⁹ Sobre las funciones de la música, especialmente en el auto sacramental, *vide* Díez BORQUE, José María, *op. cit.*, pp. 140-143.

⁴³⁰ En esta parte de la loa ya Salceda hace notar la falta de dos versos en boca de la Diligencia, que completarían la presentación de los personajes. *Apud* GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *op. cit.*, nota a pie de página No. 17, p. 96.

En la segunda parte de la loa, del verso 23 al 347, la argumentación o trama está dada por la exposición de razonamientos por parte de cada uno de los personajes en cuanto a cuál de ellos debe atribuirse el ser el causante de la mayor de las dichas, sin que puedan llegar a ponerse de acuerdo; esta parte también la cierra la Música con su alabanza a la Dicha, que aparece en escena en este momento.

La tercera parte, la solución del conflicto, va del verso 348 al 463; en este segmento la Dicha pone fin a las discusiones, explicando cuál debe ser considerada la mayor de las dichas y por qué no puede ser atribuida a ninguno de los personajes de la loa, y encauza a los demás personajes a celebrar la ocasión que ha suscitado la celebración; esta parte la cierra la Dicha solicitando aumenten las glorias de los marqueses de la Laguna. En el remate de la loa, versos 464 a 535, se hace una última reverencia a los personajes y, en este caso no se solicita ya silencio o atención, ni se menciona el nombre de la comedia que seguirá a continuación. La Música cierra la loa con los dos últimos versos:

¡Fue la dicha de su entrada,
la entrada de nuestra Dicha! (vv. 534-535)

La estructura de la loa de fray Juan de la Anunciación, que antecedió la comedia *Los españoles en Chile*, adopta, con algunas variaciones, el mismo esquema que la loa de sor Juana. En la larga introducción, del verso 1 al 138, se presentan los personajes de la loa y exponen el asunto que motivará la discusión; la Música cierra esta parte declarándose a favor de la paz. En esta loa, la transición entre las partes no sólo está dada por los textos cantados de la Música, que canta a la paz, sino por el toque de cajas y clarines y voces que desde dentro, tras el paño, cantan a la guerra.

En la segunda parte de la loa, del verso 139 al 184, aparece el personaje del gracioso que sirve para encender los ánimos de los contenciosos, la discusión, muy breve, es interrumpida por la llegada de Júpiter; esta parte también la cierran los toques de guerra y la Música con su alabanza a la paz.

En el tercer segmento, versos 185 al 314, aparece espontáneamente el personaje de Júpiter para dirimir la cuestión y la lleva por distintos derroteros, acercándola a la ocasión de la celebración y mencionando el nombre de los patrocinadores de la reedificación de la capilla de las llagas de San Francisco. En la parte final de la loa, del verso 270 al 314, se menciona la comedia que seguirá a continuación, sin solicitar silencio ni perdón anticipado por las fallas y se hace una última reverencia a los devotos que consagraron la capilla. La Música cierra la loa con los dos últimos versos:

del gran Francisco las glorias
canten en la Patria Eterna. (vv. 313-314)

En la loa que escribió fray Lorenzo del Santísimo Sacramento para anteceder la comedia *Fuego de Dios en el querer bien* no se encuentra la discusión de corte escolástico que se halla en las loas examinadas de sor Juana y fray Juan. No obstante, la estructura, en general, es la misma. En la introducción, que va del verso 1 al verso 36, la Música presenta el asunto y la ocasión de la loa; se presentan los otros dos personajes y se cantan las primeras alabanzas; la Música cierra este segmento de la loa.

En la segunda parte, que va del verso 37 al 313, se presenta el asunto, en este caso sin aspectos competitivos —y así se aclara en el mismo texto, en los versos del 45 al 48—, haciendo una relación de las naturalezas del fuego, de las cualidades del alcalde Carrero y una recapitulación del mito de Prometeo, con quien se equipara al alcalde, todo ello mediante reiteradas alabanzas al personaje en cuestión. A

pesar de que la exposición del asunto no está estructurada como discusión, se 'demuestra' al público algún punto de particular interés, como el hecho de que Carrero debe ser visto como hijo putativo de Vesta y Vulcano. La Música no es quien cierra este segmento, pero sí quien inicia la tercera parte de la loa.

En la tercera sección, versos 314 al 359, no se da la solución del conflicto, porque en este caso no ha habido tal conflicto. La Música solicita entonces que se glose una cuarteta y esta glosa constituye la tercera parte de la loa. Se menciona la comedia que seguirá a continuación, se invita a celebrar la ocasión que ha dado lugar al festejo y se presenta una síntesis de las alabanzas que se desplegaron anteriormente. En el remate de la pieza, del verso 360 al 377, se menciona de nuevo el nombre de la comedia, se hace una última reverencia al alcalde Carrero y, en este caso, no es la Música quien cierra la loa, sino los personajes de Vesta y Vulcano quienes dicen los últimos versos:

Pues los defectos perdone
todo este ilustre senado,
y a nuestro Alcalde Mayor
victor le canten y aplauso. (vv. 374-377)

Las loas de circunstancias, por lo menos las examinadas para el presente estudio, son piezas de carácter estático, en las que predomina el texto, la trama del discurso, por encima de la acción y de la situación dramáticas propiamente dichas. Los personajes resultan relevantes en cuanto se trata de personajes alegóricos y de la mitología grecorromana que, en sí mismos, aun antes de recitar sus diálogos, ya proporcionan al espectador determinadas imágenes y referencias.

De las tres loas examinadas, la que mayores efectos espectaculares y de tramoya solicita en sus acotaciones es la loa que antecede a la comedia *Los españoles en Chile*, de fray Juan de la Anunciación, las otras dos loas no tienen prácticamente acotaciones y, por tanto, se ignora si hubo o no efectos de este tipo en su

representación. En la loa de fray Juan se utilizan cajas y clarines para las partes musicadas, que son abundantes, suenan también truenos y relámpagos. Para su entrada en escena, el personaje de Cupido vuela, probablemente mediante el uso de poleas. Júpiter aparece en escena en medio de una nube, arrojando granizo, sentado en un trono muy majestuoso. La misma nube luego volverá a cubrirse, al salir el personaje de escena, al son de truenos, rayos y granizo. Finalmente, se utiliza también una trampilla y una peña falsa, que se abrirá para tragar entre llamas al personaje de Momo gracioso.

Personajes

Las loas, originariamente, eran monólogos recitados por un solo actor, o por el propio autor, que funcionaban como prólogo a una comedia y en el que, como su nombre lo indica, se elogiaba al público o a la ciudad donde se hacía la representación, o se usaba a modo de introducción explicativa; o bien, se incorporaban como parte de las festividades con propósitos meramente laudatorios. Pronto el monólogo se transformó en diálogo y las loas se convirtieron en pequeñas piezas teatrales en las que “cuatro o seis personajes representaban simbólicamente sea seres mitológicos o cualidades o lugares. Si representaban hombres reales solía llamárseles “indios” si eran de América; “caballeros” si eran de España.”⁴³¹ Ya dentro del ámbito de la loa barroca de circunstancias, los “personajes son los mismos que se venían usando desde Calderón: mitológicos y de alegorías muy variadas.”⁴³²

El pastor, el ángel o la fe, eran personajes que, desde el teatro religioso del siglo XVI, cumplían una función dramática específica: eran una especie de “personaje intermedio, que como comentarista garantiza la comprensión del

⁴³¹ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.* p. 138.

⁴³² SABAT DE RIVERS, Georgina, *loc. cit.*

mensaje.”⁴³³ En la loa de circunstancias esta función pasa a las partes cantadas, donde la Música cumple el papel, desde una perspectiva teatral, de ‘comentarista’ que ayuda a la comprensión del mensaje que la pieza pretende transmitir. Esto no quiere decir que los textos cantados coincidan exactamente con la función del comentarista del teatro anterior, ni tampoco que la única función de estos textos sea la doctrinal, pues la Música también puede cumplir funciones de alabanza, pero el papel de la Música en las loas de circunstancias está íntimamente relacionado con la búsqueda de motivación y participación por parte del público, objetivo que se allega al del adoctrinamiento y la propaganda.

En la loa de *Los empeños de una casa* participan seis personajes alegóricos: la Música, el Mérito, la Fortuna, la Diligencia, el Acaso y la Dicha. La Música inicia la loa, “canta y prepara el espacio lúdico de la representación.”⁴³⁴ Anuncia la ocasión del festejo, pide atención y silencio y convoca al resto de los personajes. La Música marca la transición entre las diferentes partes de la loa y ayuda a complicar la discusión de la trama al atribuir la dicha a cada uno de los personajes; sin embargo, sirve también como moderador de la discusión. Canta alabanzas a la Dicha y cierra la loa cantando los dos últimos versos.

El personaje del Mérito tiene, en cuanto a número de versos, la participación más importante de la loa. Argumenta en favor propio como a quien debe atribuirse la mayor de las dichas cuando disputa este punto con la Fortuna. Se considera a sí mismo como de mayor altura moral que su rival, puesto que representa cualquier acto del hombre que lo hace acreedor a premio o castigo. Cuando la Música atribuye la dicha a todos los personajes a un tiempo, es el Mérito quien, con lógica, discute tal proposición como imposible. Los argumentos que presenta cada uno de

⁴³³ DÍEZ BORQUÉ, José María, *op. cit.*, p. 142.

⁴³⁴ POOT I HERRERA, Sara, *op. cit.*, p. 259.

los personajes en su favor son extensos y complejos y es el Mérito quien se encarga de detener la discusión entrampada y sugiere, como solución, que se convoque a la Dicha para dirimir la cuestión. El resto de los personajes acepta su autoridad en este punto. Una vez que la cuestión se ha solucionado, el Mérito invita a los demás a celebrar la 'gloriosa' llegada de 'tan grande dicha'.

El personaje de la Diligencia está subordinado al del Mérito en cuanto que la diligencia, como cuidado, esfuerzo y eficacia que se pone en la ejecución de alguna cosa, forma parte del mérito innatamente. Se suma, pues, a la causa del Mérito en contra de la Fortuna y el Acaso, aunque en algún momento también pretende que la dicha ha de atribuirse a ella. Coincide con el Mérito en que es moralmente superior el merecer y esforzarse por conseguir algo, que recibirlo azarosamente del acaso o la fortuna. Es la Diligencia quien indica dónde encontrar a la Dicha y qué hacer para convocarla.

La Fortuna es el principal rival del Mérito en la discusión por la atribución de la dicha. Argumenta a su favor que no importa lo justo, el derecho o la lógica ahí donde las circunstancias pueden ser favorables o adversas según la suerte y, por tanto, ella tiene mayores probabilidades que el Mérito al momento de atribuirse la dicha, puesto que, además, lo que el mérito adquiere no es ventura, sino pago, y sólo puede llamarse dichoso aquello que se obtiene cuando no se merecía.

El Acaso, como casualidad, acontecimiento imprevisto cuya causa se desconoce, está subordinado a la Fortuna, tal como la Diligencia al Mérito. También como la Diligencia, en algún momento argumenta en favor propio. Sus características son muy similares a las de la Diligencia, lo mismo que su participación que, si acaso, es nada más un poco más corta.

La Dicha aparece hasta la tercera parte de la loa, que corresponde a la solución de la argumentación. Su función, precisamente, es entrar a escena por convocatoria del resto de los personajes para dejar zanjada la cuestión. Revela que todos han estado equivocados en sus planteamientos, porque ella no puede ser atribuida a ninguno de ellos, puesto que no se trata de cualquier dicha, sino de la mayor de las dichas y explica entonces en qué consiste su naturaleza. Este personaje marca la transición entre la tercera parte y el remate de la loa y se suma al resto de los personajes en la reverencia final que se ofrece a los homenajeados.

El primer 'personaje' que aparece en la loa de fray Juan de la Anunciación, no es propiamente un personaje, sino los músicos que, tras bambalinas, tocan cajas y clarines y acompañan con ellos el canto a la guerra con el que inicia la loa. Este 'personaje' inexistente es una partición del personaje de la Música, que, en este caso, sirve para convocar a Palas y para cantar a la guerra cada vez que el personaje de Hércules o de Palas así lo solicita. Sirve también, junto con la Música, para marcar las transiciones entre las distintas partes de la loa. La Música, por su parte, tiene como función cantar a la paz y convoca a Cupido y a Venus para que éstos también aboguen en favor de este partido. Las participaciones del personaje de la Música van acompañadas con instrumentos musicales, pues todas son cantadas. La Música cierra la loa con los dos versos finales.

Los seis personajes restantes de la loa son figuras de la mitología grecorromana: Palas, Hércules, Cupido, Venus, Júpiter y Momo. El personaje de Palas inicia su participación con una encendida arenga militar, en la que convoca a Hércules como general de sus ejércitos. Enfrentada a Venus alega que debe haber guerra y no paz. La discusión entre ambas diosas es poco argumentada y muy breve. Palas explica a Júpiter, en su momento, que llamó a guerra para 'castigar ciertas ofensas de Plutón'. Siendo Palas la diosa griega de la razón, protectora de la

ciudad y del pueblo, amparo de filósofos, sabios y artistas, patrocinadora del derecho y la justicia, sería lógico pensar que la guerra que pretende iniciar fuera justa, pero en la loa no se explican verdaderamente los motivos.

El personaje de Hércules, héroe griego que alcanza la divinidad mediante la realización de grandes trabajos, está subordinado al de Palas —tal como, en la loa de sor Juana, la Diligencia está subordinada al Mérito—; como lugarteniente de la diosa, acepta ser general de sus ejércitos, lo que está en total concordancia con la mitología que lo señala como protegido de Palas en diversas hazañas, protección ésta que simboliza el auxilio aportado por el espíritu a la fuerza bruta y al valor personal del héroe. Hércules sirve de refuerzo a Palas al momento de la discusión, especialmente cuando está a punto de ser convencida por los argumentos de Venus y Cupido (vv. 158-161).

El personaje de Cupido no está subordinado al de Venus como Hércules a Palas, tal vez, primordialmente, por su propio origen en la mitología, que lo hace hijo de Marte y Venus y, por lo tanto, dios por derecho propio. Una vez que Cupido aparece en escena es él quien se encarga de convocar a Venus y la ‘idea’ de detener la guerra le pertenece a él y no a ella. Es él, pues, quien encabeza el partido de la paz y no Venus. Cupido se encarga de exponer ante Júpiter que no juzga conveniente la guerra en la ocasión presente (vv. 210-214). En el remate de la loa, Cupido se hace cargo de dar la última reverencia a los devotos que reedificaron la capilla, solicitando a Dios que les conceda el bienestar material y la gracia extraterrena.

El personaje de Venus, diosa romana asimilada a la Afrodita griega, diosa del amor y la belleza, aparece en la loa por convocatoria de Cupido y su función principal es apoyarlo en la argumentación contra Palas. Como Hércules, que pide

que toquen a guerra, Venus invita a que se toque la música que ha de asociarse con la paz.

De las tres loas examinadas para el presente estudio, ésta es la única que cuenta con un personaje del gracioso. Momo, el gracioso, aparece en la loa para encender los ánimos en la discusión entre Palas y Cupido. Su participación no es muy extensa, apenas dieciséis versos, pero su lenguaje es completamente distinto al del resto de los personajes, mucho más coloquial. Su última participación es al final de la segunda parte de la loa y para iniciar la tercera, cuando, a la llegada de Júpiter, es tragado por el infierno que se abre a sus pies:

Plutón, recibe a tu Momo,
que ya los diablos me llevan. (vv.189-190)

Parecería, por estos versos, que el gracioso funcionara como ‘agente’ de Plutón, encargado de desviar la atención de Palas y Cupido hacia la disputa por la guerra o la paz, alejándolos prácticamente del objeto original de Palas, que era la guerra contra Plutón. En la mitología griega Momo es hija de la Noche y personificación del sarcasmo. Momo es también el dios de la alegría o el rey feo que nunca falta en los carnavales actuales.

Los personajes que sirven para aclarar la disputa a veces aparecen por convocatoria de otro personaje, como la Dicha en la loa de sor Juana, y a veces aparecen espontáneamente “como lo hace Júpiter en la discusión entre Palas y Venus sobre si se hace o no la guerra,”⁴³⁵ en la loa de fray Juan. El hecho de que sea Júpiter el encargado de dirimir la cuestión está en concordancia con sus atributos mitológicos: es el dios de los dioses, del cielo, de la luz diurna, del tiempo atmosférico, del rayo y del trueno. Rey del Olimpo, poder supremo del que emana toda autoridad y que mantiene el orden y la justicia en el mundo como

⁴³⁵ YHMOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, p. 18.

dispensador de bienes y males. La participación de Júpiter es la más importante de la loa en cuanto al número de versos, pero también en cuanto enlaza la discusión, hasta este momento inconexa, con la ocasión del festejo. Júpiter se encarga, pues, de mencionar la ocasión del festejo y los nombres de los devotos que reedificaron la capilla. Es también quien se hace cargo de indicar el nombre de la comedia que seguirá a continuación.

La loa de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento tiene solamente tres personajes: la Música, Vesta y Vulcano. La pieza inicia también con la participación de la Música que convoca a los personajes de Vesta y Vulcano y, mientras se encarga de las primeras alabanzas, expone el asunto de la loa: la bienvenida al alcalde mayor Carrero. En la segunda parte de la loa, la Música prácticamente no participa, pues no ha habido discusión que moderar. En la tercera parte de la loa, si bien no puede decirse que la Música sirva como tercer personaje que dirime la cuestión, puesto que, en este caso, no ha habido disensión, sí sirve para poner fin a los dos largos monólogos de Vesta y Vulcano en alabanza a Carrero, mencionando la obra que seguirá a continuación, pidiendo que se glose una cuarteta y poniendo fin, así, a esta sección de la loa. En la última parte, junto con los otros personajes, hace la última reverencia al alcalde y, en este caso, no es la Música quien cierra la loa con los últimos versos, sino Vesta y Vulcano. La función primordial de este personaje es convocar a los otros dos personajes, mencionar la ocasión del festejo, el nombre de la comedia que seguirá y servir de engarce entre las partes de la loa.

El personaje de Vulcano parece ser el más importante de la loa, su participación es un poco más extensa que la de Vesta y se encarga de exponer los argumentos mitológicos más complejos: los beneficios humanos que corresponden al uso del fuego, las cualidades divinas de éste como aliento de la vida y su

conexión con el alma en cuanto fuego elevado que exalta al hombre y lo alza hacia el cielo. Expone, además, el mito de Prometeo, haciendo una compleja equiparación del alcalde con el titán. Admite a Carrero como hijo putativo y lo 'demuestra' mediante un juego de palabras con los nombres y apellidos del alcalde. Las altas expectativas respecto al futuro gobierno del nuevo funcionario son presentadas por este personaje como hechos ya consumados. En la tercera parte de la loa, reitera, mediante una breve síntesis, las alabanzas que con anterioridad dirigió al alcalde. En el remate de la pieza menciona el nombre de la comedia que seguirá y, junto con Vesta, pide perdón anticipado por las faltas de la obra.

Toca al personaje de Vesta plantear que el asunto de la loa no requiere discusión porque ambas partes están interesadas en alabar al alcalde como sendos padres putativos. Compete a este personaje exponer los argumentos menos complejos: explicación del fuego vestal y la cualidad 'terrena' del fuego que preside. Revela, además, que había bandos y discordias en Atlixco, antes de la llegada de Carrero. El personaje de Vesta reconoce a los volcanes como hijos suyos y, por analogía, acepta a los atlixqueños también como hijos, por vivir al pie de los volcanes.⁴³⁶ Al igual que Vulcano, admite a Carrero como hijo suyo utilizando sus nombres para demostrarlo. Hace, en la tercera parte de la loa, una breve síntesis de sus alabanzas anteriores y en la parte final pide perdón junto al dios por las faltas de la obra.

La función primordial de los personajes de Vesta y Vulcano son las alabanzas al alcalde y ambos son muy similares, con la única salvedad de que

⁴³⁶ Respecto a este punto hay que señalar la licencia poética de fray Lorenzo, puesto que, en la mitología, Vesta es la diosa romana que preside el fuego del hogar doméstico, mientras que es el propio Vulcano, como divinidad romana identificada con el dios griego Hefesto, quien preside el fuego, los volcanes, la fragua, los metales y la metalurgia, de modo que los volcanes tendrían que ser hijos de Vulcano y no de Vesta.

Vulcano expone los argumentos más complicados y Vesta los más sencillos, marcándose así una posible parcialidad del poeta en cuanto al género de cada uno, aunque es pertinente resaltar que “si a Vulcano le tocó exaltar las cualidades políticas de don Juan Joseph, a Vesta le corresponde hacerlo de sus virtudes morales.”⁴³⁷

Los personajes de las tres loas examinadas cumplen con las características señaladas para los personajes de las loas barrocas de circunstancias: son entre tres y siete personajes que representan simbólicamente seres mitológicos o alegóricos. La importancia de estos personajes se encuentra en el hecho de que por sí mismos, por ‘ser’ quienes ‘son’, proporcionan al espectador determinadas imágenes y referencias, lo relevante es lo que dicen y lo que representan, aunque ello los convierta en personajes un tanto estáticos y desprovistos de acciones dramáticas. El personaje de la Música sirve, más o menos en todos los casos, como personaje intermedio que ayuda a la comprensión del mensaje y como moderador de las discusiones; ayuda también a marcar las transiciones entre las distintas partes de las loas y desempeña funciones de alabanza

Estilo

El hecho de examinar una loa del siglo XVII junto a dos loas del siglo XVIII, tiene la intención de comparar y cotejar las características de una loa barroca, en este caso la de sor Juana Inés de la Cruz, con las características de las loas de la centuria siguiente, teniendo como objetivo descubrir hasta qué punto difieren o son similares entre sí y determinar con ello si el estilo artístico y el modelo cultural barrocos se prolongan más allá de los límites tradicionalmente establecidos para ellos. Las tres loas fueron seleccionadas por los puntos de afinidad entre ellas que

⁴³⁷ PASCUAL BUÑO, José, *op. cit.*, p. 41.

exteriormente resultan evidentes: las tres fueron escritas para formar parte de ofrecimientos teatrales, insertos en el ámbito de lo que podríamos llamar *festejos cortesanos*, y las tres loas sirvieron como prólogo a comedias del teatro profano que fueron representadas con ocasión de algún festejo de corte cívico. Con esto en mente, la loa de sor Juana Inés de la Cruz se toma como referente obligado de loa barroca de circunstancias y se parte del reconocimiento de sus características al momento de definir las particularidades de las otras dos piezas.

Cuando sor Juana alcanza su madurez literaria el período barroco a su vez se encuentra en plenitud. La monja vive “en una época en que el teatro desempeña un papel importante en la vida religiosa, cultural y social de la sociedad peninsular y también de la colonial. El teatro de sor Juana, presidido por el signo barroco, se halla, como no podía ser menos, fuertemente influido por el teatro peninsular y muy especialmente por Calderón.”⁴³⁸ La influencia de Calderón en la obra dramática de sor Juana es con mucho la mayor, pero convendría no perder de vista que también es probable que esta influencia llegara de manera indirecta; esto es, que sor Juana fuera influida directamente por la lectura o su asistencia a la escenificación de alguno de los autos o comedias de Calderón, o bien debido al conocimiento del teatro de sus contemporáneos, como Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto, o bien a autores aun posteriores, como Agustín de Salazar y Torres.

De acuerdo a las observaciones desarrolladas por Sabat de Rivers en torno a las composiciones dramáticas de sor Juana, es posible determinar que en sus loas

predominan los versos de arte menor aunque, ocasionalmente, se usa el endecasílabo y, menos frecuentemente, el decasílabo y dodecasílabo. El número de versos de que se componen las loas fluctúa entre 369 y 628, que tienen la más corta y la más larga de ellas. Los recursos de estilo barroco

⁴³⁸ GARCÍA VALDES, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 40.

utilizados por sor Juana: enumeraciones, recopilaciones, antítesis, ecos, anáforas, se encuentran en profusión, como si las palabras quisieran hacer el papel de personajes en esas fiestas para el oído y los ojos.⁴³⁹

La obra de sor Juana ofrece, pues, las dificultades propias del autor barroco. Entre sus más notables cualidades sobresalen el dominio del concepto y del vocablo. Los juegos de palabras, las antítesis, las aliteraciones parece que son para ella entretenimientos por la facilidad y frescura con que los maneja. Las innumerables citas de autores clásicos demuestran una enorme cultura y una prodigiosa memoria. Imbuida de cultura clásica, deja por todas partes constancia de su erudición.

En cuanto al estilo de las loas novohispanas examinadas para el presente estudio puede anotarse que la versificación de las mismas entra dentro de lo habitual para las composiciones barrocas de este tipo: se utilizan versos octosílabos, por lo general agrupados en cuartetos. Para la composición de su loa, sor Juana utilizó principalmente las cuartetos de octosílabos, aunque también tiene seguidillas, décimas y algunos tercetos y versos pareados de arte mayor. La versificación de fray Juan es más modesta que la de sor Juana, en su loa se encuentran versos octosílabos, usualmente agrupados en cuartetos y su rima es mucho menos lograda, en general, que la de la monja. Por lo que toca a la versificación de fray Lorenzo, se percibe, como en el caso de fray Juan, una versificación más sencilla y menos lograda que la de sor Juana, aunque no toda su composición es en cuartetos y casi al final de la loa cuenta con una glosa en décimas.

La extensión de las loas va desde los 314 versos de la loa de fray Juan de la Anunciación para preceder la comedia *Los españoles en Chile*, hasta los 535 de la loa de sor Juana Inés de la Cruz que precedió a su comedia *Los empeños de una casa*,

⁴³⁹ SABAT DE RIVERS, Georgina, *op. cit.*, p. 51.

pasando por los 378⁴⁴⁰ con que cuenta la loa que escribió fray Lorenzo del Santísimo Sacramento para anteceder la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*. El tono de las loas es más bien solemne, con excepción de la participación del gracioso en la loa de fray Juan de la Anunciación. Los personajes que aparecen en estas breves piezas teatrales son los que usualmente aparecen en las mismas: mitológicos y, en el caso de la loa de sor Juana, alegóricos. "La música, o mejor dicho la letra para la música, es uno de los elementos que suele usar el autor [fray Juan] en sus poemas representables en escena."⁴⁴¹ Y de hecho, en las loas de sor Juana y fray Lorenzo también el personaje de la Música juega un papel importante. Respecto a los personajes, el detalle más sobresaliente es la utilización del personaje del gracioso en la loa de fray Juan, sin con ello pretender que este tipo de personaje esté habitualmente excluido de las loas de circunstancias.

Los elementos retóricos, ampliamente usados en el estilo barroco, se encuentran presentes en las loas examinadas. En sor Juana encontramos, además de un lenguaje rico y rebuscado, el uso del hipérbaton prácticamente a lo largo de toda la composición, la enumeración y los ecos aprovechados con profusión. Utiliza también una gran variedad de formas métricas y la riqueza de sus imágenes y la gracia de sus giros verbales es notable.

Por lo que toca a fray Juan puede anotarse que si bien su expresión es menos compleja que la de sor Juana, los elementos retóricos y el estilo barroco también están presentes en su composición. "Para expresar la belleza, fealdad u otras características de los seres, objeto de sus poemas, o para expresar con mayor

⁴⁴⁰ En la edición de la loa de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, que preparó José Pascual Buxó, se cuentan sólo 377 versos, pero ello se debe a un error, pues entre los versos 60 y 61 de la loa falta uno, que debe decir: "los sacrificios solemnes," como fácilmente puede constatarse al observar la rima asonantada de los versos y al revisar la versión facsimilar que de la loa ofrece, como apéndice, la misma edición. Cfr. PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 82 y Apéndice.

⁴⁴¹ YHMOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, p. 19.

concisión y brillantez sus sentimientos y llenar de significado sus expresiones, se vale del símil.”⁴⁴² Como atestigua la comparación que hace entre el asunto competitivo entre la guerra y la paz y las llagas de San Francisco y después entre éstas y la comedia de *Los españoles en Chile*. El hipérbaton también está entre los recursos del poeta, junto con el lenguaje culto y estudiado y los contrastes de estilo barroco, presentes en la loa desde el motivo de la discusión entre que haya paz o guerra. La musicalidad de su loa es, sin duda, uno de sus rasgos más sobresalientes.

El lenguaje de fray Lorenzo es más sencillo y más directo que el de sor Juana, pero no por ello coloquial. También se encuentra en su loa el uso del hipérbaton, y los juegos de palabras —con los que ‘demuestra’ que Carrero es hijo de Vulcano y Vesta— entre los nombres y apellidos del alcalde y del pueblo del que procede y su gentilicio con la palabra fuego.⁴⁴³ La comparación es otro de los recursos utilizados por el poeta, en especial el largo símil que hace entre Prometeo y el alcalde Carrero. La loa de fray Lorenzo concluye “con cantos en los que Vesta y Vulcano sostienen, apoyados por la música, un rápido contrapunto en que vuelven a asegurar con atrevida hipérbole que el nuevo Alcalde mayor —al igual que Jesucristo— “vino a traer al mundo” atlixqueño el “fuego” de la justicia y la “confianza” en su cristiana virtud.”⁴⁴⁴

En la loa de sor Juana encontramos abundantes referencias a la cultura clásica en la enumeración que hace la Fortuna de personajes históricos o mitológicos que consiguieron el triunfo o la derrota gracias a la suerte, que no al merecimiento, según ella misma: Darío, Alejandro, Tamorlán, César, Pompeyo,

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Cfr. fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, versos 174-185 y 286-305, en PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, pp. 86 y 90.

⁴⁴⁴ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 43.

Teseo, Ulises y Áyax. En la loa de fray Juan para anteceder la comedia *Los españoles en Chile* no encontramos frases latinas, como sucede con frecuencia en sus composiciones,⁴⁴⁵ pero las referencias clásicas son pródigas y se notan ya desde los personajes de la loa que pertenecen a la mitología grecorromana. Las referencias clásicas en fray Lorenzo son también nutridas, baste mencionar el mito de Prometeo, los personajes de Vesta y Vulcano y la cita expresa que hace "a Piero Valeriano, famosísimo autor de la *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literia comentarii*... Basilea, 1556."⁴⁴⁶

Por último, era frecuente que en estas loas, además del homenaje a las personalidades distinguidas de la sociedad novohispana, se pidiera silencio, atención y el perdón a las faltas de la obra principal, como en efecto sucede en la de sor Juana al principio y en la de fray Lorenzo al final. Así pues, las características de las tres loas examinadas encajan, prácticamente en cuanto a todos los elementos considerados, en el estilo propio de la literatura barroca y, particularmente, en el de las loas barrocas de circunstancias.

En las loas de sor Juana, que encajan dentro de lo que podría llamarse literatura de reverencia, la intención manifiesta es la de la pleitesía. "Sin embargo, el conjunto [de sus loas], dentro de los límites no muy amplios del género, posee el mismo equilibrio que distingue el resto de sus poemas. Utiliza una extraordinaria variedad de formas con admirable maestría, pero además abundan las invenciones ingeniosas, la riqueza de las imágenes y la gracia de los giros verbales."⁴⁴⁷ Coincidiendo con este punto de vista es posible apuntar que la loa de sor Juana es, sin duda, superior a las de fray Juan de la Anunciación y fray Lorenzo del Santísimo Sacramento. Acerca del estilo de las loas de circunstancias escritas por

⁴⁴⁵ Cfr. YIMOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁶ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, nota a pie de página No. 39, p. 55.

⁴⁴⁷ GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *op. cit.*, p. 27.

fray Juan, ya Yhmooff Cabrera advertía oportunamente que “parece faltarles espontaneidad, debido, quizá, a que no fueron producto del impulso del poeta sino de encargos que le hicieron los interesados en celebrar tal o cual suceso o persona.”⁴⁴⁸ Acerca de la loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, de fray Lorenzo, señaló Pascual Buxó, más generosamente, que “es una ingeniosa muestra de las loas domésticas a lo cortesano que también podían serle solicitadas a fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, autoridad teológica y literaria en toda la extensión de la Provincia carmelita de San Alberto de México.”⁴⁴⁹ No obstante, lo que a este estudio interesa primordialmente, más allá de las posibles valoraciones estéticas de las piezas examinadas, es la comparación entre las características de una loa barroca del siglo XVII y las de dos loas del siglo XVIII, y las copiosas analogías que se revelan de esta comparación, mismas que permiten determinar, con mayor seguridad, que el estilo artístico barroco se prolongó, en la Nueva España, más allá de los límites cronológicos normalmente establecidos para este modelo cultural.

3.1.5 Conclusiones

Las loas de circunstancias examinadas para el presente estudio cumplen cabalmente con las características señaladas para las loas barrocas de circunstancias. Las tres fueron piezas breves que precedieron comedias en sendos festejos cortesanos. Por lo que toca a la loa para empezar la comedia *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, si bien existen dudas sobre la fecha exacta de su representación, es probable que haya tenido lugar el marco de los festejos para la entrada del arzobispo Aguiar y Seijas a la Ciudad de México, pero con seguridad

⁴⁴⁸ YHMOFF CABRERA, Jesús, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴⁹ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 31.

puede afirmarse que en su momento tuvo por objeto anteceder una comedia en una celebración cortesana; el tema fue la discusión sobre cuál puede ser la mayor de las dichas y la intención de la loa es completamente laudatoria, en alabanza para los virreyes marqueses de la Laguna y su pequeño hijo. La loa para comenzar la comedia *Los españoles en Chile*, de fray Juan de la Anunciación, se representó para festejar la reedificación de una capilla de las llagas de San Francisco en un convento de la Orden franciscana, el tema de la loa es la disputa sobre si debe haber paz o guerra en la ocasión señalada, y la intención laudatoria, a pesar de quedar relegada a un segundo plano, está presente en la loa. Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento escribió la loa *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, para empezar la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, con ocasión de la llegada del nuevo alcalde mayor de Atlixco, Juan Joseph Carrero y Astete, el tema y la intención de la loa son completamente laudatorias, aunque también se percibe un propósito monitorio hacia el nuevo funcionario.

El espacio de representación adquiere particular importancia a la luz de las circunstancias histórico-políticas que rodean el festejo barroco, pues si bien no es el espacio el que determina el carácter festivo de una representación teatral, sino, por el contrario, es el festejo el que determina dónde habrá de llevarse a cabo el espectáculo, no cabe duda que el lugar de una representación parece convertirse en una especie de símbolo barroco que expresa algo a los participantes en el festejo. Las tres loas examinadas se representaron en espacios propios de la fiesta cortesana barroca: la de sor Juana en el domicilio privado —tal vez— del contador Deza; la de fray Juan, con toda probabilidad, en el convento franciscano que alberga la capilla de las llagas de San Francisco; y la de fray Lorenzo, también con toda probabilidad, en el convento carmelita de Atlixco. Si bien el lugar de la representación de las loas de fray Juan y fray Lorenzo parece ser el natural para la

ocasión, queda abierta la posibilidad de preguntarse por qué los carmelitas y no los franciscanos fueron los encargados del festejo en Atlixco. Y, en cuanto a la loa de sor Juana, resultaría muy revelador descubrir si hubo alguna razón específica para que el festejo de bienvenida al arzobispo se realizara en un domicilio privado y no en el propio palacio virreinal. Por desgracia resulta prácticamente imposible aclarar estas dudas sin mayores datos históricos al alcance, que corroboren o refuten las hipótesis que puedan proyectarse al respecto.

En cuanto a los aspectos formales, la loa de sor Juana y las de fray Juan y fray Lorenzo guardan similitudes importantes. Todas están escritas, con mayor o menor maestría, en versos octosílabos, generalmente agrupados en cuartetas de rima asonantada, aunque la loa de sor Juana presenta otras variantes estróficas que no se encuentran presentes en las loas de los carmelitas. La loa de *Los empeños de una casa* es un poco más extensa que las otras dos, pero también en este caso las tres loas se ciñen a los modelos requeridos. El tono de las tres loas tiende a lo solemne, con la única excepción de los diálogos del gracioso en la pieza de fray Juan. Las partes musicadas, presentes en las tres piezas, son más acentuadas en la loa de *Los españoles en Chile*, lo mismo que los requerimientos de tramoya. Todas estas características son las indicadas para las loas barrocas de circunstancias.

Por lo que toca a la estructura de las loas, las tres siguen, en mayor o menor medida, el mismo esquema: una introducción en la que se hacen alabanzas, se menciona la ocasión del festejo y se expone brevemente el asunto. En la segunda parte argumental, se desarrolla el asunto discutiendo la cuestión hasta que aparece un tercero en escena. En la solución, tercera parte, aparece un personaje para dirimir la cuestión y encausar al resto de los personajes a celebrar la ocasión del festejo. En el remate de las loas se menciona la comedia que seguirá a continuación, se hace un último homenaje a las personalidades presentes y se ofrece una excusa

anticipada por las fallas que pueda presentar la obra. La música interviene a través de toda la loa, pero, especialmente, la abre, la cierra y sirve de engarce entre las partes.

Los personajes de las tres loas cumplen con las características señaladas para los interlocutores de este tipo de pieza: son entre tres y siete personajes que representan simbólicamente seres mitológicos o alegóricos. El aspecto más relevante de los personajes, y esto en concordancia con lo marcado como usual para este tipo de loas, es su carácter alegórico, que ofrece al espectador determinadas imágenes y referencias, aun cuando se trate de personajes de la mitología grecorromana. Por lo demás, la Música asiste, más o menos en todos los casos, como personaje intermedio que ayuda a la comprensión del mensaje, como moderador de las discusiones, y desempeña funciones de alabanza. El estilo y los elementos retóricos empleados en las loas examinadas quedan también dentro de lo esperado para estas composiciones barrocas y las similitudes entre las loas permiten aseverar que el que el estilo artístico barroco se prolongó, en la Nueva España, más allá de los límites cronológicos habitualmente señalados para este modelo cultural.

Consideraciones finales

La forma teatral del género breve, llamada loa, apareció en los escenarios novohispanos desde las primeras manifestaciones del teatro callejero, de Colegio y profano, y muy pronto pasó a formar parte integrante de los espectáculos teatrales de la Nueva España. Esta pieza otorgaba a la representación teatral su definitiva propiedad de circunstancias al integrarla al festejo cortesano del que ambas formaban parte, poniendo especial énfasis en el homenaje, gracias a sus características de poesía dependiente, descriptiva y laudatoria, ya fuera que se utilizara para explicar el argumento de la comedia a la que antecedía, o en los arcos para dar la bienvenida a personajes encumbrados de la política y la Iglesia virreinal, para celebrar la dedicación de un templo, en honor y a la memoria de un personaje, o simplemente como alabanza a la persona a quien iba dirigida.

La fiesta pública no estaba determinada por la índole de la representación teatral, sino por la *intención* con la que el espectáculo se llevaba a cabo. Intención que, en gran medida, está consignada en la loa que antecede a la comedia que es la parte central del festejo. Esta loa, como elemento *circunstancial*, define el carácter *festivo* de la representación teatral integrándola al festejo público. Las loas de circunstancias son breves piezas alegóricas que servían de introducción a una comedia representada con ocasión de algún festejo palaciego, cumpleaños de los virreyes, la llegada de un nuevo arzobispo, la visita a la Corte de un personaje ilustre, la llegada de nuevos funcionarios públicos a jurisdicciones locales, etcétera, y responden tanto a compromisos cortesanos, cumpliendo protocolariamente con

el elogio generoso a las autoridades, como a los criterios estéticos vigentes en la época.

La loa de circunstancias carece, hasta cierto punto, de verdadera esencia dramática, se trata de una breve pieza alegórica destinada a la conmemoración de un suceso o al homenaje de un personaje, sin contrastes en la acción dramática, y su verdadera aportación a la comedia que acompaña está inevitablemente ligada al contexto específico del festejo del que forman parte. Esta aportación es, precisamente, la de incorporar la representación teatral al festejo, cívico o religioso, con claros objetivos políticos y sociales que rebasan las intenciones artísticas y estéticas. Son estas características y funciones las que permitieron que la loa perdurara como introducción a los autos sacramentales y a las comedias en las fiestas reales, cuando ya de hecho desaparecía como acompañante de otros tipos de espectáculo teatral, durante el siglo XVIII.

Entre los géneros del teatro breve —que, en general, han sido considerados como un añadido incidental y prescindible de la comedia que acompañaban y calificada ésta como la ‘verdadera representación formal’— el de la loa es uno de los que menos atención analítica y bibliográfica ha conquistado, de modo que los estudios dedicados a este tema son escasos y la información accesible, con frecuencia, resulta un tanto añeja. Considerando que la loa es un género utilizado en el teatro en castellano desde el siglo XVI, y que ha perdurado hasta nuestros días, la falta de estudios documentados al respecto es un vacío que debe ser colmado, fundamentalmente porque en la producción dramática novohispana poco se escribieron comedias o tragedias y la mayor parte de los ejercicios literarios dramáticos está circunscrita a las piezas de teatro breve, entre ellas particularmente

las loas, y, en consecuencia, estas obras constituyen uno de los mayores conjuntos asequibles para los estudios de literatura dramática novohispana.

Al momento de examinar el hecho teatral del siglo XVII, es indispensable dejar un tanto de lado la concepción moderna del teatro y tener presentes las referencias históricas y el contexto social para el que las composiciones cortesanas fueron concebidas y representadas; esto adquiere especial significado en el caso de las loas de circunstancias, pues la loa es respuesta puntual a las necesidades concretas de su tiempo, de su sociedad y de las instituciones que la auspiciaba. Así, análogamente, la loa puede ser pieza clave —tanto por los pormenores que aporta, como por la función que cumple dentro del esquema del festejo, sirviendo como coyuntura entre la fiesta pública y la propia representación teatral— en el acopio de datos historiográficos de la época, principalmente considerando el cúmulo de información que este tipo de piezas pueden suministrar en cuanto al entorno político y social que las encuadra. Por lo demás, es indudable que, al descubrirse los testimonios documentales del periodo virreinal al detalle, “también a los historiadores de la literatura nos será posible ampliar el estudio de las intrincadas relaciones de la vida social y las manifestaciones artísticas en ese vasto y apenas entrevisto panorama de nuestra cultura colonial.”⁴⁵⁰

De los tres tipos generales de loas que pueden encontrarse en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, las *loas religiosas*, las *loas de presentación de compañías* y las *loas de circunstancias*, son particularmente estas últimas las que interesan al momento de analizar las relaciones entre teatro y fiesta, pues fueron escritas para representarse en la fiesta público-privada de interior, ya fuera en los recintos reales, en conventos o en domicilios privados, con intención

⁴⁵⁰ PASCUAL BUXÓ, José, *op. cit.*, p. 43.

eminentemente laudatoria y sirven precisamente como articulación entre la representación teatral y el festejo cortesano: su intención, la mayor parte de sus características y el espacio de su representación están claramente diferenciados y dirigidos a cumplir con objetivos políticos propagandísticos.

Desde los primeros años del virreinato las grandes festividades religiosas fueron fechas señaladas para la puesta en escena de las representaciones teatrales, las cuales, a partir del siglo XVII, no faltaron en ninguna solemnidad. El teatro de evangelización, primera manifestación teatral de la Nueva España, pronto dio lugar a representaciones escénicas cada vez más alejadas de los objetivos de adoctrinamiento y más acercadas a los fines estéticos y de entretenimiento. El teatro misionero desapareció casi en su totalidad cuando se extinguió la necesidad que llevó a su creación a medida que la masa indígena se fue convirtiendo al cristianismo. Entonces, hacia las últimas décadas del siglo XVI, el teatro tomó curso hacia la actividad literaria y profesional, dando ocasión a dos vertientes distintas: por un lado, el teatro de colegio con finalidades moralizantes, apegado a los temas y a los lineamientos religiosos; y, por el otro, el teatro profano circunscrito al texto escrito y al desempeño artístico conforme a los modelos europeos. No obstante, y a pesar de denominar a este último 'teatro profano', es una modalidad teatral que, aunque carece ya de una intención catequística y no se representa dentro de los edificios conventuales y colegiales, mantenía estrecha relación con los objetivos eclesiásticos y las festividades religiosas —en muchos casos, los propios dramaturgos eran gente de la Iglesia—, particularmente en su vertiente popular, aunque menos acentuadamente en su faceta culta, que se manifestaba en las representaciones cortesanas.

El teatro novohispano del seiscientos y de la primera mitad del setecientos, se caracterizó por los modelos estéticos barrocos. El teatro profano y religioso fueron una representación barroca llevada a la escena dentro de otra: el festejo público. El momento en que el teatro profano comienza a desarrollarse en la Nueva España, coincide con los inicios de la cultura barroca en España, y este teatro, que en sus comienzos fue imitación del teatro peninsular, fue eminentemente de corte barroco, ceñido a la preceptiva española. No obstante, los novohispanos escribían pocas comedias o dramas para el teatro y, en general, se concentraban en los entremeses que llenarían el espacio entre jornadas de una comedia española o ejercitaban el resto de las formas del teatro breve: las loas, los bailes, los fines de fiesta, los autos y los sainetes.

Durante el período barroco novohispano, la poesía cívica y la poesía religiosa estaban fundidas en la misma medida en que lo estaban la Iglesia y el Estado, dando lugar a una producción abundante, pues abundantes eran las convocatorias literarias para las celebraciones, tanto civiles como religiosas. La vida novohispana era específicamente propicia para el desarrollo de la poesía barroca: la influencia del Concilio de Trento, las instituciones religiosas, la religiosidad del pueblo, la sociedad aristocrática reunida en el marco intelectual urbano y la vida política local, favorecían la creación literaria. Todo era motivo de certamen poético, en el que cualquiera se sentía libre para competir, haciendo cuantiosa la poesía de circunstancias, descriptiva o laudatoria, encargada de dar más relieve a las manifestaciones de carácter religioso o civil. Contiguas a las celebraciones cívicas y religiosas de índole pública y multitudinaria se realizaban otras, de carácter más íntimo, pues a ellas sólo se convidaba a la corte y las altas esferas de poder del virreinato, pero que cumplían con los mismos objetivos que

las de los festejos populares. La costumbre del festejo público llegaba hasta las más apartadas poblaciones del virreinato posibilitando, en todos sus casos y modalidades, la explotación de los beneficios que la fiesta colectiva ofrecía a las autoridades.

La costumbre de escenificar teatro durante las ceremonias estatales y religiosas aumentó en función del interés que despertaba en la población y de los fines admonitorios que fueron añadiéndose al espectáculo. La posibilidad de agradar e influir en todas en todas las capas de la sociedad novohispana a un tiempo, motivó la persistencia y el incremento de las representaciones teatrales en las festividades públicas, a pesar de los altos costos que representaban para el erario. Así, las fiestas fueron una de las actividades más importantes entre las promovidas por la Iglesia en la Nueva España, por un lado, por el impacto que podían lograr en el pueblo en cuanto a la difusión de la doctrina católica; por el otro, como una importante válvula de escape social; y, finalmente, por el gusto que por ellas ya se había desarrollado en el Virreinato. Las conmemoraciones religiosas se incorporaron exitosamente en el Nuevo Mundo a las danzas, pantomimas, mascaradas y ceremonias de usanza indígena, fusionando lo indígena con lo español. La festividad del *Corpus Christi* fue especialmente fomentada, pero también se celebraban con solemnidad las procesiones de la Asunción, la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de Candelaria, San Juan Bautista, la Cuaresma, Navidad y la Semana Santa, así como las nuevas beatificaciones y canonizaciones, y prácticamente todo tipo de festejo religioso incluía, junto a la liturgia y las procesiones, espectáculos teatrales convenientemente dispuestos para difundir la propaganda estatal y religiosa y atrapar a los asistentes a la solemnidad de forma más profunda.

Todos los estratos de la sociedad novohispana asistían a las celebraciones eclesiásticas, procesiones, festejos, recepciones de virreyes, fastos notables, bailes y piezas litúrgicas, en cada uno de los cuales las representaciones teatrales —pasos, entremeses, loas, autos y aun comedias y tragedias con tema bíblico o alegórico— tenían lugar preponderante. En las ciudades importantes, las representaciones teatrales dejaron de estar sujetas al calendario oficial una vez que contaron con establecimientos fijos para las escenificaciones. Pero, en los pequeños poblados y núcleos rurales, a falta de locales específicos para ello, continuaron sujetas a los eventos extraordinarios y al ciclo periódico marcado por las festividades religiosas o civiles.

La muy particular relación que existía entre las representaciones teatrales y el Estado y la Iglesia en la Nueva España, permite suponer que durante la época del Virreinato el teatro era concebido mucho más como una actividad preponderantemente social —y en este sentido utilitaria— que artística; cuyos fines, más que estéticos, eran éticos; y apreciado como un medio de entretenimiento en la medida que permitía un desahogo y un control a las tensiones sociales. El teatro, como en su momento la fiesta pública íntegra, daba también a los novohispanos la oportunidad de transformar la monotonía de la realidad cotidiana, convirtiéndola en algo extraordinario, al tiempo que cumplía con concretos objetivos políticos y sociales, revelándose como un medio valioso en sí mismo para contribuir en la preservación del orden establecido dentro de una sociedad enérgicamente estratificada. Y si bien no puede aseverarse que el teatro fuera utilizado exclusivamente para subrayar y sustentar directamente el poder del Estado, no cabe duda que sí era posible, mediante su concurso, inculcar en los espectadores líneas de conducta y de pensamiento estrictamente sancionadas por

la autoridad, que redundaran, en última instancia, en la ponderación del poder estatal y eclesiástico. Sin embargo, una fue la intención estatal respecto al teatro, y otra, a veces muy distinta, la intención o el interés de los concurrentes a los festejos públicos: a los espectadores les gustaba el teatro y sabían ejercer ese gusto para obtener el tipo de piezas que deseaban ver representadas, lo que en su momento debe haber implicado la representación de mejores obras que las que hubieran nacido sólo a impulso del encargo y la circunstancia.

Las fiestas fueron uno de los vehículos de expresión de la ideología contrarreformista, pues su carácter público y participativo era ideal para acercar a la gente a las directrices emanadas del Concilio de Trento. La Contrarreforma, alentada por el temor a la heterodoxia y a la desviación de los preceptos católicos, acentuó el papel que ya de por sí desempeñaba la religión en la vida cotidiana de los siglos anteriores. Aledaños a sus objetivos religiosos, las festividades cumplían con finalidades políticas y sociales importantes como medio efectivo para preservar el orden en una sociedad rígidamente estratificada, como la novohispana, al servir como desahogo social, mediante la integración de los distintos estratos de la población en una actividad común, lo que fomentaba en los pobladores una sensación de pertenencia al conjunto, que permitía ejercer de manera más profunda y sutil el control que buscaban las autoridades en materia de doctrina, pensamiento y conducta.

Por otro lado, las fiestas daban la oportunidad de transformar, aunque fuera por algunos días, la realidad cotidiana de los novohispanos, para lo que las autoridades provocaban una especie de compañerismo entre los participantes. La alegría colectiva fue una válvula de escape para los impulsos contenidos en las multitudes a las que la fortuna con frecuencia era adversa. A pesar de su evidente

utilidad, las fiestas no dejaban de contener ciertos riesgos inherentes, por lo que el control ejercido por las autoridades en las solemnidades religiosas y reales fue total, mientras que en los espectáculos teatrales y de otros tipos, el control fue más bien sutil y disimulado. Sin embargo, el posible desorden popular fue siempre más aparente que real, pues los participantes estaban limitados por rigurosas normas y cada uno de los asistentes a un festejo conocía el lugar que le correspondía en la solemnidad y cuál era el comportamiento que debía exhibir.

Asimismo, los festejos proporcionaban a las autoridades civiles y religiosas una fastuosa oportunidad para subrayar el dominio que detentaban como dirigentes de los destinos de la sociedad novohispana y esta oportunidad era aprovechada al máximo por medio de la exaltación de las personalidades para quienes se organizaba el festejo. La finalidad primordial de los festejos palaciegos era estrechar los vínculos entre los virreyes y su corte y el resto de sus súbditos, el agasajo a los virreyes permitía a la corte participar de manera activa en la vida de palacio y aspirar así a beneficios sociales y políticos específicos. Además, en este contexto laudatorio, el poeta servía al poder solicitando a los nobles y al pueblo la ratificación de su adhesión a los símbolos, a las instituciones y a las personas jerárquicamente superiores, pero también servía como articulación entre gobernantes y gobernados, pues desde el escenario era posible solicitar o indicar a las autoridades sentimientos populares y anheladas líneas de conducta para las altas jerarquías.

Las fiestas públicas en la Nueva España se llevaban a cabo con desmedida frecuencia, con solemnidad y magnificencia, la autoridad virreinal desplegaba, frente al individuo, toda la ostentación y la fastuosidad del lujo de que era capaz en las celebraciones cívicas y religiosas. El teatro, convenientemente incorporado

dentro de la fiesta programada con propósitos de influencia, propaganda y admonición, fue pieza fundamental en la consecución de los objetivos políticos y sociales del festejo público, en el que se ponían en escena tanto piezas teatrales originadas en España, como textos novohispanos. Los espacios de representación eran diversos —el Coliseo, las casas de Comedias, las calles, las plazas públicas, las casas particulares, los colegios, los conventos, etcétera—, lo mismo que las ocasiones de celebración —ya fuera durante los días establecidos por el calendario oficial del virreinato, o por el de las celebraciones religiosas. El teatro formó parte fundamental de la fiesta pública a todo lo largo de todo el período virreinal, al punto que demarcar el campo de acción de cada uno de ellos, *teatro y fiesta*, se complica en función de los focos de confluencia y aproximación que los caracterizan durante el período, mismos que en ocasiones se superponen al ser utilizados tanto en el 'circulo exterior' de la propia fiesta como en el 'circulo interior' de la representación teatral inserta en la fiesta.

De ahí la imbricación entre uno y otra sin que por ello sea obligatorio confundir el todo con la parte, pues para este momento existían ya géneros teatrales definidos y una arreglo teatral preciso, con la creación del espacio cerrado específico para la representación. No obstante, el espacio teatral no lo determinaba exclusivamente el edificio construido para ello, pues al variar el espacio teatral, variaba la intención de los participantes —que de feligreses-espectadores activos en el ámbito callejero, se convertían en espectadores pasivos en el corral—, sino la preexistencia de un texto dramático específico y la intención y convención de los actores y espectadores que asistían al espectáculo, trocando en espacios teatrales perfectamente reconocidos, la calle, la iglesia, la plaza pública, el colegio o el convento. Esta intención, particularmente en el caso de las fiestas reales, pero

también en el de los autos sacramentales, estaba señalada por la loa que antecede a la comedia o al auto. De este modo, es la loa, especialmente como elemento *circunstancial*, lo que definía y especificaba el carácter festivo del teatro frente a su carácter de representación teatral disociada de la festividad pública.

La religión ocupó, para católicos y protestantes, un puesto primordial durante el siglo XVII y ello propició que la vida religiosa y la Iglesia tuvieran un papel decisivo en la formación y desarrollo del modelo cultural del Barroco. A pesar de la fuerte carga ideológica institucional que supone para el arte barroco su uso como medio de propaganda, no cabe duda que la obra del artista barroco no se limita a la mera difusión de una ideología religiosa, sino que está configurada desde el interior por esa ideología y constituye su expresión. Y, en este sentido, es difícil pensar en otro estilo artístico que se ajuste tan armoniosamente para reflejar de manera tan completa e integral la expresión de una religiosidad, de una forma de vida y de una concepción del universo. Así pues, el Barroco no se limita a una simple función propagandística religiosa, ni sólo a un estilo artístico. Por otro lado, la necesidad de las monarquías de demostrar su poder, ilimitado e incontestable, se apoyó en lo que de suntuoso y exagerado podía brindarle el Barroco, por lo que este modelo cultural fue también el resultado de los procesos de asentamiento de las monarquías como poder absoluto dentro de sus territorios.

El Barroco es, como modelo estético, uno en el que los recursos retóricos no son solamente un ornato añadido a la expresión literaria, sino que se convierten en una forma de pensar, aprehender y concebir las cosas, y forman parte de su esencia misma. El lenguaje común dejó de ser suficiente para la expresión literaria barroca en la medida que el concepto y la palabra exigían lo excepcional para lograr la obra de factura perfecta. Los referentes religiosos se mezclaron con los referentes

míticos grecorromanos mediante el sistema aristotélico de tesis, antítesis y síntesis. El método escolástico del silogismo se utilizó en las artes para definir tesis, para describir los laberintos del alma, para plantear dilemas; la filosofía escolástica se hizo presente en la literatura mediante los personajes alegóricos.

El Barroco fue un arte religioso y teatral que expresaba un goce profundo por la vida y su exuberancia mediante la hipérbole y el superlativo. A la literatura se añadieron las demás artes para seducir a las masas mediante incentivos psicológicos precisos, que incluían toda la gama de impresiones sensoriales posibles, siempre más persuasivas que los rigurosos sermones. El público barroco recibía los estímulos de la vista, el olfato, el gusto, el oído, el tacto y el incentivo intelectual que le permitieran aprehender con la mayor profundidad, en ocasiones incluso de manera inconsciente, el mensaje que el artista barroco pretendía promover.

El arte barroco en ningún lugar se difundió tan favorablemente, en todas sus manifestaciones artísticas, como en España, de modo que, si durante el siglo XVII el Barroco alcanza en la Metrópoli su mayor intensidad y originalidad como estilo literario, así arribó a la Nueva España, en donde el estilo fue acogido con aprobación y matizado con características propias. En consecuencia, la literatura del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España fue la literatura barroca, literatura llena de símbolos que permitían llegar a la gente no sólo de forma intelectual, sino también emocional, utilizando el arte para intensificar el respeto a lo espiritual, reforzando con ello la religiosidad en servicio de la Iglesia y de la Corona española, todo ello en perfecta consonancia con las directrices emanadas del Concilio de Trento.

Durante el setecientos, la mentalidad de los europeos dio un increíble salto: animados por los avances filosóficos y por los descubrimientos científicos, apostaron su confianza en la razón, la ciencia y el progreso humano, secularizando la vida cotidiana y disminuyendo la importancia de la religión en la búsqueda del progreso y el bienestar. España, como parte integrante del continente europeo, recibió a estas nuevas ideas, que incluso llegaron a la Nueva España. No obstante, el modo, la profundidad y el momento en que esas nuevas ideas arraigaron en España difiere del resto de los países europeos y, para la Nueva España, no fue sino a partir de la segunda mitad del dieciocho que se percibió un interés por renovar las corrientes de pensamiento que durante más de dos siglos habían dominado el mundo intelectual del Virreinato. De este modo, la Ilustración novohispana se diferencia de la europea más por un desfase cronológico que por cualquier otra causa: a partir de 1750 se discuten en Nueva España temas ya abandonados y rebasados en Europa para ese momento.

Este desfase cronológico que se observa entre la ideología vigente en Europa y en la Nueva España durante el siglo XVIII obedece al hecho de que, para los hombres novohispanos de la centuria, las ideas religiosas y las limitaciones impuestas por la Iglesia tenían todavía un peso fundamental en la formación de las conciencias, a cuya iniciativa se configuraban ortodoxas y conservadoras, así que voluntariamente se inclinaban hacia la ortodoxia religiosa y el conservadurismo político, antes que hacia las innovaciones científicas y filosóficas ya imperantes en Europa. Las reservas pertinentes a una sociedad conservadora, como la novohispana, sumadas a los esfuerzos inquisitoriales del Santo Oficio obligaron a que, en la primera mitad del siglo, no hubiera arraigado el pensamiento moderno ni en el ámbito filosófico ni en el religioso —aunque no puede negarse que las

ideas de la Ilustración ya habían arribado a territorio novohispano— y predominara aún el escolasticismo.

Así, a pesar de lo que acontecía en Europa, y aun en España, durante el siglo XVIII, el Virreinato novohispano permaneció enquistado dentro los moldes barrocos que aún respondían a las necesidades intelectuales, espirituales y artísticas de los distintos estratos de su sociedad. Pues el desarrollo intelectual, político, social y económico de la Nueva España, a pesar de formar parte de la *Monarquía Universal Española*, fue un desarrollo propio, paralelo, pero independiente, al desarrollo de la cultura en la Metrópoli. Esto desde el momento en que, a lo largo de tres siglos, no existió contacto pleno entre los virreinos americanos y los países europeos, si no fue a través de España, que graduó y limitó la llegada las corrientes ideológicas europeas a los virreinos americanos, de modo que la expansión de la cultura en el Nuevo Mundo se pudiera realizar sin entorpecimientos de acuerdo a los claros propósitos de la política española de la época, los cuales estaban centrados fundamentalmente en la aspiración de la unidad religiosa.

Si se analiza la producción de los estudios realizados en los últimos cincuenta años en torno al período novohispano, es posible constatar que el panorama que prevalece es el del desequilibrio —que aún perdura— en el desarrollo de los diversos temas, porque el interés académico ha estado centrado por muchos años en unas pocas esferas de la cultura de este período. En consecuencia, existen “áreas privilegiadas para la investigación: la evangelización del siglo XVI y sus grandes figuras, sobre todo los franciscanos: Zumárraga, Gante, Sahagún, Mendieta, Motolinía; los agustinos y dominicos menos, aunque destacan Fray Alonso de la Veracruz entre los primeros y, por supuesto, fray Bartolomé de

las Casas entre los segundos.”⁴⁵¹ Por lo que toca a los temas, algunos aspectos de la cultura novohispana son también tratados hoy día con cierto interés, como son los estudios relativos a la historia económica e institucional, e incluso a ellos se han añadido los de índole social, política, ideológica, religiosa y cultural. Sin embargo, estas investigaciones resultan escasas e insuficientes, particularmente las que corresponden a la literatura.

Por otro lado, los estudios desplegados en torno a la cultura virreinal tienen como su principal objetivo el quinientos y el seiscientos. El siglo XVIII, con frecuencia, es dejado de lado y áreas de la cultura, como la ciencia, la filosofía y la literatura, desarrolladas durante este período por eruditos y pensadores mexicanos, o radicados en la Nueva España, a veces nos resultan ajenas. En este contexto es que adquiere pertinencia el presente estudio, centrado en la actividad teatral festiva característica de los primeros cincuenta años del setecientos, puesto que aborda tanto los aspectos literarios, como los socio-culturales de la loa de circunstancias, con lo que se ambiciona exponer las sensibles relaciones cortesanas, sociales y políticas que entraban en juego durante la celebración del festejo público novohispano, pues así es posible vislumbrar los intereses que interactuaban entre la poesía laudatoria y la expectativa político-social que la generaba, y con ello descubrir algunos datos que puedan servir de base a futuras investigaciones.

En lo tocante a los estudios acerca de las distintas órdenes religiosas que se desarrollaron en la Nueva España, no cabe duda que los relativos a la comunidad jesuítica son abundantes y, en muchos casos, profundos —aunque no por ello deba considerarse agotado este campo—; “por el contrario, casi no hay monografías sobre los hospitalarios, los oratorianos, los carmelitas y los

⁴⁵¹ RUBIAL GARCÍA, Antonio y Clara GARCÍA AYLUARDO, *La vida religiosa en el México colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 16.

mercedarios.”⁴⁵² Considerando lo anterior, resultan oportunas las observaciones que puedan arrojar luces sobre las distintas órdenes religiosas que primero se consagraron a la evangelización y luego a la cultura y la educación en la Nueva España. Precisamente, las loas analizadas en el presente estudio, puesto que fueron escritas para formar parte de sendos festejos teatrales correspondientes al ámbito del teatro profano, dentro de lo que podemos llamar *festejos cortesanos*, y sirvieron de prólogo a comedias que fueron representadas con ocasión de algún homenaje de corte cívico, aportan datos sugestivos acerca de la relación finamente articulada con que los religiosos carmelitas se vincularon con la sociedad novohispana y la forma en que contribuyeron a la cultura, la historia, y la política virreinal de su momento.

La orden del Carmen Descalzo arribó a territorio novohispano en 1531, y en 1594 fue erigida la provincia, que tuvo como primer provincial al padre Eliseo de los Mártires. No obstante, la época áurea de la provincia de San Alberto de México podemos encontrarla en el siglo XVII y parte del XVIII, puesto que para ese momento comprendía ya más de quinientos religiosos y numerosas casas de formación. De estas casas egresaron letrados, predicadores, escritores y religiosos que colmaron de prestigio el hábito carmelitano; tal es el caso de personajes de relieve y dignos de mención como Rodrigo de San Bernardo, uno de los teólogos del concilio tercero; Pedro de la Concepción, teólogo de gran fama en su época, lo mismo que Francisco de Jesús y Antonio de San Fermín; Alonso de Jesús, maestro en la Universidad; poetas de renombre fueron este último y José de San Benito.⁴⁵³ El estudio de la “Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*”, de fray Juan

⁴⁵² *Idem*.

⁴⁵³ Vide GARIBAY, Ángel María (dir.), *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995, pp. 608-609.

de la Anunciación y de la "*Loa nueva Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, para empezar la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*", de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, aporta dos nuevos nombres a esta lista —incompleta todavía— de literatos y pensadores pertenecientes a la época dorada del Carmelo novohispano del siglo XVIII.

El estudio profundo y completo de la cultura novohispana es fundamental para saciar lagunas profundas en la comprensión de nuestras raíces, pues gran parte del patrimonio cultural que corresponde a este período aún permanece latente. Es aquí donde el estudio de la literatura novohispana adquiere valor fundamental en tanto que produce no sólo datos y explicaciones correspondientes al ámbito literario, sino que también permite descubrir, en torno al mismo hecho literario, las motivaciones socio-culturales y políticas que lo animaron y que pueden, en muchos casos, corresponder más al terreno de la historiografía que específicamente al de la literatura. Datos históricos estos que indudablemente pueden ser incorporados a nuestros anales, permitiendo con ello integrar mejor nuestra identidad cultural, pues un país que distingue con precisión de dónde viene, dilucida inexcusablemente hacia dónde anhela dirigirse.

Bibliografía

- ALBORG, José Luis, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1966.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ANUNCIACIÓN, Juan de la, "Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*" en Dionisio VICTORIA MORENO, *El Convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*, 2 Vols., México, Gobierno del Estado de México (Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 81-82), 1979, t. II, pp. 267-274.
- _____, "Loa para empezar la comedia *Los españoles en Chile*" en Jesús YHMOFF CABRERA, *Poemas religiosos y profanos de fray Juan de la Anunciación*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1985, t. II, pp. 159-171.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- _____, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BALLINGER, Rex Edward, *Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
- BELLINI, Guiseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1989.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispano americana septentrional*, (Amecameca, 1883), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de estudios y documentos históricos, 1980.
- BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España*, México, Cal y Arena, 1992.
- BLECUA, José Manuel, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1988.
- BUTTERFIELD, Herbert, *Los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid, Taurus, 1958.

Bibliografía

- CABRALES ARTEAGA, J. Manuel, *Literatura hispanoamericana del Descubrimiento al siglo XIX*, Madrid, Playor, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Ángel VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1952.
- CARILLA, Emilio, *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Nova, 1969.
- _____, *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972.
- _____, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.
- CASTANEDA DELGADO, Paulino, "La jerarquía eclesiástica en la América de las Luces" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 97-120.
- CASTRO LÓPEZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- CHORÉN, Josefina et al., *Historia de la literatura mexicana y latinoamericana*, México, Cultural, 1984.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Baillié, 1911.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Obras Completas*, Edición, prólogo y notas de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- _____, "Loa que precedió a la comedia *Los empeños de una casa*" en *Obras Completas*, Edición, introducción y notas de ALBERTO G. SALCEDA, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, t. IV, pp. 3-25.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta, 1996.
- FOSTER, George M., *Cultura y Conquista*, México, Universidad Veracruzana, 1985.
- FROST, Elsa Cecilia, "Estudio introductorio" en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia V, Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, CONACULTA, 1992, pp. 11-35.
- GALLEGOS ROCAFULL, José María, *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- GAOS, José, *Tratados*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1947.

Bibliografía

- GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro menor del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1964.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, "Edición, estudio, bibliografía y notas" en sor Juana Inés de la CRUZ, *Los empeños de una casa*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- GARIBAY, Ángel María (dir.), *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "El espacio teatral en *Los empeños de una casa*" en Sara POOT HERRERA (ed.), *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 269-277.
- _____ (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 1997.
- _____ (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000.
- _____ (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *El Misoneísmo y la Modernidad Cristiana en el Siglo XVIII*, México, El Colegio de México, 1948.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1977.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Ysla CAMPBELL, (ed.), *El escritor y la escena IV. Estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario, *Historia y Literatura en Hispano-América (1492-1820)*, Madrid, Castalia, 1978.
- HUERTA CALVO, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII, Entremeses, loas, bailes jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus, 1985.
- _____ , *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. Olañeta, 1995.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la cultura en México. El Virreinato*, México, Cvltrva, 1951.

Bibliografía

- KOHUT, Karl y Sonia V. ROSE (eds.), *La formación de la cultura virreinal*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- LÓPEZ, François, "Estrategias comerciales y difusión de las ideas: las obras francesas en el mundo hispánico e hispanoamericano en la época de las Luces" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 399-412.
- LUCEA GARCÍA, Javier, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984.
- MARAVALLI, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVIII)*, México, Costa-Amic, 1959.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, "Estudio liminar" en sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, t. III, pp. VII-XCVIII.
- MENESES, Ernesto, *El código educativo de la Compañía de Jesús*, México, Universidad Iberoamericana, 1988.
- MINGUET, Charles, "Del Dorado a la leyenda negra; de la leyenda negra al caos primitivo: la América hispánica en el siglo de las Luces", en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 413-418.
- MURILLO, Fernando, "Las Indias y el cambio económico en la España del siglo XVIII: Administración y comercio" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 17-36.
- NAVARRO BARAJAS, *La introducción de la filosofía moderna en México*, México, El Colegio de México, 1948.
- _____, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Bibliografía

- NAVARRO GARCÍA, Luis, "La expansión hacia el norte de México durante la segunda mitad del siglo XVIII: geopolítica y política indígena" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 219-228.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, México, Porrúa, 1961.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- _____, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Un desconocido dramaturgo novohispano. Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- PÉREZ, Joseph, "Tradición e innovación en la América del siglo XVIII" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 267-280.
- PÉREZ, María Esther, *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975.
- PÉREZ VERDÍA, Luis, *Historia de México*, México, Font, 1942.
- PICÓN-SALAS, Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la poesía en México*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- POLT, John H. R., *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1982.
- POOT HERRERA, Sara, "Las prendas menores de *Los empeños de una casa*" en Sara POOT HERRERA (ed.), *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 257-267.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2001.
- RAMOS, Samuel, *Historia de la filosofía en México*, México, CONACULTA, 1993.
- RESSOT, Jean Pierre, "Introducción" en Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 7-36.
- REY HAZAS, Antonio, *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 2002.

Bibliografía

- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Edición de Jean Pierre RESSOT, Madrid, Castalia, 1972.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio y Clara GARCÍA AYLUARDO, *La vida religiosa en el México colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- RULL, Enrique, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (neoclasicismo)*, Madrid, Taurus, 1987.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, "Introducción" en sor Juana Inés de la CRUZ, *Inundación Castálida*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 9-71.
- SALCEDA, Alberto G., "Introducción" en sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, t. IV, pp. VII-XLVII.
- SANTÍSIMO SACRAMENTO, Lorenzo del, "Loa Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado", en José PASCUAL BUXÓ, *Un desconocido dramaturgo novohispano. Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 79-94.
- SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1989.
- SEBOLD, Russell P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Madrid, Prensa Española, 1970.
- SOLANO, Francisco de, "Ciudad y geoestrategia española en América durante el siglo XVIII" en *La América española en la época de las Luces*, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 37-58.
- SOMMER-MATHIS, Andrea et al., *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- SUÁREZ. RADILLO, Carlos Miguel, *Teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

Bibliografía

- TAPIE, Víctor, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978.
- TRABULSE, Elías, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, 1974.
- USIGLI, Rodolfo, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- VICTORIA MORENO, Dionisio, *El Convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*, 2 Vols., México, Gobierno del Estado de México (Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 81-82), 1979.
- VIVEROS MALDONADO, Germán, "Prólogo" e "Introducción" en *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. V-X y XI-CIII.
- _____, *Teatro mexicano. Historia y Dramaturgia. IX, Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, México, CONACULTA, 1993.
- _____, "Estudio introductorio" en *Coloquios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. V-LVII.
- _____, *Talía Novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- YHIMOFF CABRERA, Jesús, *Poemas religiosos y profanos de fray Juan de la Anunciación*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1985.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Dr. Equino

Gracia Gomez

FECHA: 12/04/05

FIRMA: [Firma]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**