AMÉRICA SIN NOMBRE
N.º 21
diciembre 2016

Teatro breve virreinal

Coordinado por Miguel Zugasti

21

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

Consejo editorial
Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad Miguel Hernández)
Víctor Manuel Sanchís Amat (Universidad de Alicante)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Juan Pascual Buxó (Universidad Nacional Autónoma de Madrid)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Aurelio González (El Colegio de México)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Jose Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche- Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© Universidad de Alicante

Cubierta
«Entrada del Virrey Morcillo en Potosí» de Melchor Pérez de Holguín (detalle)

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Depósito Legal: A 208-2015
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Such Serra

Contacto
América sin Nombre/ Universidad de Alicante/ Departamento
de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apd.99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

americasinnombre@gmail.com
http://dfelg.ua.es/americasinnombre

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 21, diciembre de 2016

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España). Además, la revista forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Iberoamericanos «Mario Benedetti» de la Universidad de Alicante.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de un volumen monográfico, cada año, de trabajos de investigación originales e inéditos relacionados con la literatura latinoamericana. La vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, ha llevado a su consejo de redacción a plantear números monográficos sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las diferentes literaturas del continente americano.

Actualmente la revista publica un número anual, y cada número aparece publicado el último mes del año, en diciembre. Cuenta con una trayectoria impresa que se mantiene en nuestros días y una versión online a través de esta página web (http://dfelg.ua.es/americasinnombre/) donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además la revista cuenta con una plataforma Open Journal Systems (OJS) que permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial (http://americasinnombre.ua.es/index).

América sin Nombre aparece indexada en los siguientes sistemas de indización y bases de datos.

ISOC REDIB DIALNET LATINDEX DICE MIAR DULCINEA CIRC MLA

América sin Nombre

América sin Nombre journal, founded in December 1999, is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature at the University of Alicante (Spain). The journal is part of the academic activities of the Centre «Mario Benedetti» Latin American Studies at the University of Alicante.

The aim of *América sin Nombre* is the publication of an anual monograph of original and unpublished work of research related to Latin American literature. The universalist vocation of *América sin Nombre*, directed mainly to those specialised in historical-literary and cultural studies, has led to its editorial board to raise special issues on literature of different Latin American countries, authors and various topics that explore cultural exchange between Europe and America as well as in the development and the specificities of the different literatures of the Americas.

Today the journal publishes an annual number, and each number is published the last month of the year in December. It has a paper path that stays in our day and an online version via this website (http://dfelg.ua.es/americasinnombre/) where the entire collection is housed in pdf format and with free access. The magazine has a platform Open Journal Systems (OJS) that enables efficient management and unified editorial process (http://americasinnombre.ua.es/index).

América sin Nombre is indexed in the following indexation systems and databases:

ISOC REDIB DIALNET LATINDEX DICE MIAR DULCINEA CIRC MLA

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 21, diciembre de 2016

Sumario

Teatro breve virreinal

Palabras necesarias 9
Carmen Alemany Bay

Presentación: «… con sus loas, sainetes y entremeses». Reivindicación del teatro breve virreinal 11
Miguel Zugasti

Teatro breve escolar virreinal hispánico, ilustrado con la edición en apéndice del *Encomio sexto al felicísimo Nascimiento de la Virgen*, del P. Juan de Cigorondo 21
Julio Alonso Asenjo

La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo XVI 39
Beatriz Aracil Varón

Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana. Tres loas y la *cifra* del mundo 49
Antonio Cortijo Ocaña

Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana 59
Susana Hernández Araico

Las posibilidades de la loa novohispana dieciochesca a través de la *Relación peregrina del agua* . . 73
Dalia Hernández Reyes

Racionalidad y justicia en el *Entremés del Justicia y litigantes*, de fray Francisco del Castillo . . . 89
Eduardo Hopkins Rodríguez

El debate y su función didáctica en el teatro de Fernán González de Eslava 97
Blanca López de Mariscal y Paloma Vargas Montes

Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa* 107
Sara Poot Herrera

Teatro breve, regalo de Sor Juana a los años de los condes de Galve 117
Octavio Rivera Krakowska

Algunos comentarios a las ediciones de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava 129
María José Rodilla León

Dos ejemplos del teatro cómico breve hispanofilipino: el *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (Manila, 1677) 141
Miguel Zugasti

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 21 (2016)

Summary

Viceregal short theater

Necessary words 9
Carmen Alemany Bay

Foreword: «..... con sus loas, sainetes y entremeses». A defense of the short Viceroyal theatre . . 11
Miguel Zugasti

Brief Humanistic and School Hispanic Colonial Theater, illustrated in Appendix with the text of the *Sixth Encomium to the very happy Birth of the Virgin*, by Fr. Juan de Cigorondo 21
Julio Alonso Asenjo

The Evangelization Function of the brief theater in New Spain during 16th Century 39
Beatriz Aracil Varón

Towards a comprehensive interpretation of Sor Juana. Three *loas* and the *cipher* of the world . . 49
Antonio Cortijo Ocaña

The Monarchy in the Staging of Sor Juana's *Loas* 59
Susana Hernández Araico

The possibilities of the eighteenth century Novohispanic loa through the *Relación peregrina del agua* 73
Dalia Hernández Reyes

Rationality and Justice in the *Interlude of Justice and litigants*, by friar Francisco del Castillo . . 89
Eduardo Hopkins Rodríguez

Debate and its didactic function in the Fernán González de Eslava theater 97
Blanca López de Mariscal & Paloma Vargas Montes

No way out: once again with Sor Juana in *The House of Desires* 107
Sara Poot Herrera

Short plays, Sor Juana's birthday gift to the Count and the Countess of Galve 117
Octavio Rivera Krakowska

Some Commentaries on the various Editions of the *Coloquios espirituales y sacramentales* by Fernán González de Eslava 129
María José Rodilla León

Two Examples of the Hispano-Philippine One-Act Comedy: The *Entremés del envidioso* and the *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (Manila, 1677) 141
Miguel Zugasti

Teatro breve virreinal

Viceregal short theater

Palabras necesarias

En diciembre de 1999 se publicó el primer número de la revista *América sin Nombre*; este diciembre de 2016 editamos el número 21. Cada año ha salido a la luz un volumen monográfico coordinado por un especialista en la materia que agrupaba a otros tantos expertos en torno a un tema determinado. El fin de *América sin Nombre* ha sido hasta ahora –y así va a seguir siendo– publicar trabajos de investigación originales e inéditos relacionados con la literatura latinoamericana, siempre desde una vocación universalista, y dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales.

Ahora se me ha encomendado la tarea de dirigir esta revista y es un alto honor para mí suceder en el cargo al hasta ahora su director, José Carlos Rovira. Él ha sido y sigue siendo mi maestro, como lo ha sido de tantos otros que forman parte del Comité editorial de *América sin Nombre*. Quien conoce a José Carlos sabe que su empeño no tiene límites, y contra viento y marea quiso que desde la Universidad de Alicante se publicase una revista sobre literatura latinoamericana. Para que cada número fuera posible no cejó en su firmeza y llamó a todas las puertas para que la revista continuase y que año tras año alcanzase mayor calidad. De él fue la idea y a él le agradecemos ese entusiasmo perpetuo que esperemos persista en este nuevo equipo encabezado por mí pero arropado desde la Secretaría por Eva Valero y por dos comités: el editorial y el científico.

América sin Nombre sigue con el mismo formato pero hemos decidido cambiar su imagen de portada y algunos detalles que hemos creído necesarios para su actualización. Asimismo, a partir del número 22 (diciembre de 2017) la revista se dividirá en varias secciones: una monográfica, otra miscelánea y la última dedicada a reseñas.

José Carlos Rovira nos sigue acompañando en este viaje editorial, no podía ser de otra forma, pues queremos que nos siga inyectando ilusión y las ganas permanentes de superarnos. Gracias, Maestro.

Carmen Alemany Bay

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 11-20
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.12
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831

Puede citar este artículo como:
Zugasti, Miguel. «"… con sus loas, sainetes y entremeses". Reivindicación del teatro breve virreinal». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 11-20, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.12

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.12

«… con sus loas, sainetes y entremeses». Reivindicación del teatro breve virreinal*

«… con sus loas, sainetes y entremeses». A defense of the short Viceroyal theatre

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

Aún está por escribir una historia del arte escénico desplegado en los virreinatos americanos (y en la Capitanía General de Filipinas) durante los siglos de presencia española en aquellos dilatados territorios, en un periodo que –con las lógicas oscilaciones de fechas según iban alcanzando la independencia unos países y otros– a grandes rasgos discurre desde el siglo xvi hasta el xix. Hablamos de una historia integral y comprensiva del teatro, que abarque aspectos tan variados como los mecanismos de producción y exhibición de las obras, el público asistente y sus preferencias, los espacios de representación (corrales, coliseos, plazas, conventos, palacios, cementerios…), la pervivencia y rescate de los textos, la adscripción genérica de dichos textos, los repertorios conservados, la diversidad idiomática (castellano, latín –muy utilizado en el teatro universitario y de colegio–, náhuatl, otomí, quechua, tagalo…), las complejas relaciones establecidas entre dramaturgos, autores y actores, la presión ejercida por censores e inquisidores, la fusión del arte dramático con otras artes hermanas como la danza, el canto y la música, etc., etc. Son muchos frentes a tener en cuenta, pues sabemos bien que el teatro trasciende el texto escrito y lo revitaliza sobre las tablas (oralidad, dramaticidad), así que solo participa de la literatura y su historiografía de modo parcial. Atender a estos frentes y estudiarlos uno a uno o en su conjunto, repito, resultaría de gran ayuda para cartografiar mejor la prolija actividad teatral desarrollada en los virreinatos.

A los primigenios manuales de literatura hispanoamericana (Lazo, Anderson Imbert, Bellini…) donde el teatro recibía una atención más bien escasa, les complementan nuevas aproximaciones que inciden con mayor énfasis en la praxis escénica: Trenti Rocamora, Arrom, Suárez Radillo, Shelly y Rojo, Goic, García Valdés y Prieto, Oviedo, González Echevarría y Pupo-Walker, etc. Son visiones de conjunto susceptibles de enriquecerse con los aportes particulares provenientes de unos países y otros, de modo que sumándolo todo podremos delinear mejor un panorama global del teatro en los territorios del ultramar hispánico. Por razones históricas, los virreinatos de Nueva España y el Perú son los mejor estudiados (Olavarría y Ferrari, Schilling, María y Campos, Argudín, Peña o Poot Herrera en México; Lohmann Villena, Tamayo Vargas o Balta en el Perú), pero también se han hecho rebuscas especializadas en otras zonas geográficas como Colombia-Nueva Granada (Orjuela, Reyes Posada), Bolivia-Charcas (Gisbert, Eichmann), Chile (Amunátegui, Cánepa Guzmán, Pereira Salas), Argentina (Marsili, Ordaz, Pellettieri), Uruguay (Rela), Paraguay (Plá), Venezuela (Arrom), Guatemala (Díaz Vasconcelos), El Salvador (Velis), Cuba (Tolón y González) o Filipinas (Retana), entre

* Este trabajo se integra en el proyecto de investigación *Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)*, financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación: mineco, referencia: ffi2013-48644-p.

otros. Especial interés crítico ha merecido el teatro evangelizador que los misioneros españoles trasplantaron al Nuevo Mundo con fines catequéticos y doctrinales (Arróniz, Betancourt, Partida, Williams, Aracil Varón, Sten, Schuessler).

Si observamos con calma este panorama bibliográfico –el cual, por otra parte, no va más allá de un simple esbozo–, pronto detectamos un cierto vacío que se cierne sobre el conjunto: son muchas las noticias recopiladas por doquier de representaciones, estrenos y festejos teatrales, pero son bastantes menos los textos que han sobrevivido al paso de los siglos, y el número de estos últimos decrece exponencialmente a la hora de su disponibilidad en ediciones fiables y de garantías. Por ende, si esto pasa con el teatro largo (comedias, autos…), el problema se agudiza con el teatro breve, donde la nómina de títulos al alcance del lector y/o espectador contemporáneo se adelgaza todavía más. Autores de gran prestigio como Sor Juana Inés de la Cruz, Ruiz de Alarcón o Fernán González de Eslava cuentan con más de una edición solvente de sus obras completas, pero eso es la excepción y no la norma. En una situación mucho más precaria se hallan dramaturgos como Lorenzo de las Llamosas, Peralta Barnuevo, Francisco del Castillo, Fernando de Orbea, Eusebio Vela…, cuyos textos se publicaron en el siglo xx sin las debidas consideraciones críticas. Más fortuna han tenido Cabrera y Quintero, Pedro de Morales, Juan de Cigorondo, Matías de Bocanegra, Espinosa Medrano o Diego de Ocaña, cuidadosamente editados por Parodi, Mariscal Hay, Alonso Asenjo (2002, 2006, 2012) y Arteaga Martínez, Sainz Bariáin, Vitulli y Peña Núñez. En el caso de México ha marcado un hito, por su alcance y divulgación, la dilatada serie de «Teatro mexicano. Historia y dramaturgia», impulsada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), coordinada por Héctor Azar, con el concurso de los más reputados especialistas (a nuestros efectos interesan sobre todo los diez primeros volúmenes). En esa misma línea, Ricardo Silva-Santisteban ha elaborado una *Antología general del teatro peruano* (2000), con especial atención al teatro colonial de los siglos xvi-xvii (vol. 2) y xviii (vol. 3). Sin salirnos del Perú, urge ya una reedición del libro de Rubén Vargas Ugarte, *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos xvi, xvii y xviii* (1943; 1974), habida cuenta de que hace muchos años que está fuera del mercado y de que algunos de los textos ahí publicados son testimonios únicos, pues sus originales desaparecieron en un calamitoso incendio de la Biblioteca Nacional de Lima. Con especial atención a la Nueva España de los siglos xvi y xviii, hay que aplaudir los respectivos empeños editores de Rojas Garcidueñas y Germán Viveros, quienes en su dilatada trayectoria han sacado a luz numerosos textos. Cerramos este breve apunte con el reciente hallazgo de una comedia desconocida e inédita como es *El esposo por enigma*, ejecutada en México en 1646 y rescatada del olvido por Emilio de Miguel y Javier San José (2006).

Este pequeño bosque de nombres de dramaturgos se clarea bastante cuando dirigimos nuestra mirada hacia el teatro breve virreinal, tanto en su vertiente cómica –la principal– como seria. Ya sea por su reducida extensión, ya sea por su consideración de 'teatro menor' o de simples 'juguetes' que suelen ir adheridos a las piezas largas (de ahí las reiteradas noticias de representación de comedias «con sus loas, sainetes y entremeses»), el caso es que se trata de un territorio abonado a la anonimia y la desatención crítica. A la altura de 1786, el Coliseo de México disponía entre sus fondos de más de 200 comedias, bien acompañadas por 160 sainetes y 80 entremeses (Viveros 1992, 172); un cuarto de siglo después, al hacer un inventario de la «oficina de comedias» del Coliseo de Puebla de los Ángeles (1801), se localizaron los libretos de «25 comedias inservibles, 60 sainetes y follas inservibles [y] 23 comedias impresas maltratadas» (Gómez Haro 45). Se entrevé que el número de textos teatrales breves exhibidos en los escenarios virreinales (importados de la metrópoli o escritos *ad hoc* en América) fue muy superior al de las comedias, zarzuelas, autos u otras piezas largas. Sin embargo, la paradoja surge cuando, de un lado, observamos que apenas identificamos a un puñado de dramaturgos que cultivaron los géneros breves, y, de otro lado, cuando se constata la triste realidad de que muy pocos de sus títulos han sido publicados modernamente, excepción hecha de los creados por figuras descollantes como Sor Juana Inés de la Cruz (firmó 18 loas, 2 sainetes y un sarao) o González de Eslava (autor de 16 coloquios, 10 loas y/o argumentos, más 4 entremeses).

Sin lugar a dudas, el género rey del teatro breve fue la loa, en toda su amplia variedad: loas que anteceden a comedias, loas genetlíacas o de cumpleaños, loas de carro triunfal, loas de arco para las entradas de virreyes, obispos, arzobispos, militares de alto rango…, loas sacramentales, loas palaciegas, etc. Muchas veces, en contra de lo que se cree, tales loas no se limitaban a introducir un espectáculo mayor, sino que ellas mismas ocupaban el centro del

festejo teatral, sin más aditamentos: *Festivo aparato a San Francisco de Borja* (México, 1672); Antonio Navarrete, *Relación peregrina de la agua* (Querétaro, 1738). Hay innumerables relaciones de festejos que certifican la presencia de loas y/o encomios, pero no siempre se transcriben sus versos; dicho lo cual, aún permanecen docenas de loas aletargadas y olvidadas por la crítica en el seno de tales libros de fiestas. Se podría decir que casi no hay virrey u obispo al que no se le 'eche' la loa cuando toma posesión de su cargo o –simplemente– visita una ciudad importante. En el caso de la Nueva España era usual que, al entrar en la Ciudad de México el virrey recién nombrado, los cabildos civil y catedralicio erigieran sendos arcos triunfales donde se declamaban las respectivas loas. Pero no solo en la capital, pues en el itinerario previo que discurría desde Veracruz hasta México podía acontecer otro tanto. Disponemos de un testimonio excepcional como es el *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena* (México, 1640), escrito por Cristóbal Gutiérrez de Medina, donde se afirma que este virrey fue obsequiado con loas dramáticas en Tlaxcala y Puebla. En resumen: el *Viaje de tierra y mar* habla de cuatro loas y recopila dos de ellas, las cuales –hasta donde conozco– no han sido reeditadas por la crítica (Zugasti, 2014a). Es un simple ejemplo de los muchos que podríamos aducir y que omitimos para evitar cansinas reiteraciones, pues el proceso se repite en Perú, Chile, Guatemala, Filipinas y otros lugares.

Hay muchas más fuentes ricas en información, como es el caso de los papeles confiscados al caballero italiano Lorenzo Boturini, de los cuales se hizo inventario cuando él estaba preso en México (27 de septiembre de 1743). Así, entre las distintas obras de tema guadalupano que poseía, se hallaba «un coloquio y su entremés en honra y memoria de la Santísima Cruz, en dicho papel y lengua mexicana, que se compuso en ocasión de las fiestas que hacen los indios a dicha Santa Cruz» (Peñafiel III, 65, ítem 34); prosiguiendo dicho inventario al día siguiente, consta que se le requisó también un ejemplar de la «Loa que se recitó en el monte de Guadalupe, en tiempo que se erigió una Ermita en él; impresa, su autor el Br. Antonio de Medina Soliz, en octavo» (Peñafiel III, 66, ítem 20). Otra vía de acceso es la nutrida *Reseña histórica del teatro en México*, de Olavarría y Ferrari (manejo edición moderna de México: Porrúa, 1961). Este crítico poseyó una colección manuscrita «de loas y entremeses, y de comedias de santos y pastorelas, que una casualidad trajo a mis manos. Esa casualidad no producirá, desgraciadamente, honra grande a las letras patrias, y quizá hubiérase perdido poco no sacando a luz la colección; tan pobre así es el hallazgo; pero supla a lo bueno lo curioso» (I, 88). Desconozco el paradero de dicha colección, aunque a pesar de tan severo juicio no hay duda de que hoy la veríamos con otros ojos. Por suerte, la curiosidad de Olavarría y Ferrari le impelió a publicar alguno de esos textos, siquiera fragmentariamente: *Loa en obsequio de la Purísima* (I, 88-91), *Entremés para las Posadas* (I, 91-94), *Loa en obsequio de nuestra Señora de Guadalupe* (I, 94-105), parte de una loa donde aparecen la Culpa y la Gracia (I, 108-110), parte de un sainete titulado *El indio criado* (I, 111) y parte de un coloquio o pastorela (I, 112-124).

Caso singular es el de fray Juan de la Anunciación, autor de un manuscrito titulado *Cuaderno de varios versos*, y que en sus 233 folios copia múltiples poesías religiosas y profanas (Ihmoff Cabrera, 1985), varios coloquios (Germán Viveros, 1996) y unas ochenta y dos loas, la mayoría de ellas aún inéditas. Otra figura que urge recuperar del olvido es la del mestizo Joseph Antonio Pérez de la Fuente, autor de un conjunto de loas, encomios, jácaras… que presentan la particularidad de haber sido escritos en náhuatl, mezclado a veces con pasajes en español, según se ve en las acotaciones escénicas o en los parlamentos declamados por personajes de origen español que se sirven de su lengua materna[1]. *Mutatis mutandis*, el panorama aquí dibujado de la loa en México se repite con pocas variantes en otras zonas, donde son bienvenidos los estudios de conjunto como los que Correa y Cannon dedican a la loa en Guatemala, Irving a la de Filipinas, o la reedición de textos de difícil acceso que conviene actualizar: Parodi recuperó el teatro breve de Cabrera y Quintero; Pascual Buxó hizo lo propio con dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento; Zugasti rescata dos loas escritas en Potosí (2005, 181-187; 2008), además de otras dos ofrecidas al virrey Monclova en Puebla de los Ángeles y Lima (2014b); Prendes Guardiola saca a luz otra loa declamada en Piura (2013), y Sancho Dobles edita una loa y dos entremeses del costarricense Joaquín de Oreamuno (2016).

Dejando la loa atrás, otras piezas cortas y de extensión variable no citadas hasta ahora son los coloquios,

1. Para el teatro en náhuatl remito a los dos volúmenes preparados por Horcasitas, aunque no menciona a Pérez de la Fuente, autor del que me ocuparé en un futuro trabajo.

diálogos, encomios, églogas, pastorelas, decurias… que tienden a transitar por la senda de lo serio. Si saltamos al teatro cómico breve observamos que es igualmente dúctil en sus formas, pues incluye entremeses, sainetes, saraos, fines de fiesta, pasos, jácaras, juegos, vejámenes, bailes, danzas, mojigangas… A pesar de tanta variedad, insistimos, es relativamente bajo el número textos de este tenor que ha llegado hasta nosotros. Y ello a veces por cauces sorprendentes, como es el caso de cierto entremés escrito por Cristóbal de Llerena y ejecutado en el atrio de la catedral de Santo Domingo por unos estudiantes el 23 de junio de 1588, en la octava del Corpus Christi. La obra, que supuestamente satirizaba a las instituciones virreinales, causó un revuelo tan grande que quince días después su autor fue enviado a Riohacha, Nueva Granada (actual Colombia). Además, Llerena fue denunciado a la Inquisición, la cual lo declaró inocente un año después y lo rehabilitó en sus oficios. El texto se ha conservado merced a dicho proceso inquisitorial, de donde lo recogió Francisco A. de Icaza en 1921 en el Archivo de Indias (Molinaza, 39-44). Lo mismo cabe decir de otras piezas conservadas en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México (ramo Inquisición), como son el *Entremés del galán liberal* (el texto parece provenir de Manila), una *Mojiganga de los frailes* y otra *Mojiganga* dedicada a Carlos IV y su estatua (los edita Viveros 1996, 101-186 y 203-228), o de cierto *Entremés de Luisa* incautado por el Santo Oficio en Zacatecas (Jiménez Rueda, Camastra)[2]. Este teatro cómico breve también supo hacerse un hueco en los conventos de monjas, según lo demuestran las recopilaciones de Arellano y Eichmann (2005) y Sten y Gutiérrez Estupiñán (2007). Contamos con algunos aportes más de dramaturgos de cierto fuste como Peralta Barnuevo (dos bailes, dos fines de fiesta, una loa y un entremés), Lorenzo de las Llamosas (un sainete y un baile editados por Zugasti, 1999), Juan del Valle y Caviedes (tres bailes: 1990, 753-766) y Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced (tres loas, dos entremeses, un sainete y un fin de fiesta: 1996), pero en general ya solo podemos añadir títulos sueltos: *Laurea crítica* (de Fernández de Valenzuela), *Baile de Diablos* (Correa), *El amor duende* (sainete de Monforte y Vera), *Sarao de los planetas* (de Jerónimo Fernández de Castro). En las últimas décadas del siglo XVIII surge con fuerza la modalidad del sainete criollo de corte costumbrista, que seguirá activo durante la centuria siguiente –y penetra incluso en el siglo XX– en Argentina, México y otros países: algunos ejemplos tempranos son *El amor de la estanciera* (anónimo, al estilo gauchesco), *El charro* y *Los remendones* (de José Agustín de Castro). Tres de estos entremeses populares novohispanos de fines del siglo XVIII fueron publicados por Jiménez Rueda (1944): *El mulato celoso*, de Macedonio Espinosa (331-340), *El alcalde Chamorro* (341-352) y el *Entremés de las cortesías*, de Manuel Borla (353-362); además, la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) custodia muchos de ellos manuscritos e inéditos (procedentes de conventos como el de Santa Mónica de Puebla, el Colegio de San Gregorio y la catedral de Puebla), donde aparecen títulos como el *Entremés de las albóndigas* y el *Sainete jocoso entre un indio y una india* (Viveros 1996, 265-273), *Sainete Noche Triste*, *Entremés la cena de Noche Buena*, *Entremés de los guajolotes que se pelearon*, *Entremés la Archiduquesa de Irlanda* (Sten y Gutiérrez Estupiñán 19-20), *Los indios cantores*, *El casamiento de los indios*, *La sombra*, *El tamborcito*, *El poeta* (Ortiz Bullé Goyri 138-139), *Los payos y el cazador*, *La mexicana astrónoma*, *El tuno borracho*, *Las mañas de una casada*, *La malicia popular*… (Viveros 1990, XXXV y XL)[3]. Aquí se repite la pauta de que son muy pocos los textos conservados, frente al aluvión de títulos existentes, muchos de los cuales registra también con puntualidad Olavarría y Ferrari (I, 28-29; 127-130; 158-159). Cito unos pocos, que casi con seguridad serán los mismos que se hallaban al por mayor en los citados coliseos de México y Puebla allá por los años de 1786 y 1801: *La máscara*, *El abate hablador*, *El arcabuceado*, *Los payos simples*, *El payo y la novia*, *La besuguera*, *Las majas celosas*, *El medio simple*, *La procesión*, *El oso*, *La venta*, *El soldado fanfarrón*, *Los bandos del Avapiés*, *El celoso confundido*, *La maja majada*, *El negro sensible* y un largo etcétera de bailes, follas, tonadillas y demás variantes del género breve, convenientemente

2. Por idéntico conducto ha llegado hasta nosotros *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, comedia de Francisco de Acevedo sobre el santo de Asís que fue retenida por la Inquisición en 1684, y publicada por Jiménez Rueda en 1945. Otras veces, claro está, hay noticias de obras censuradas o secuestradas por la Inquisición, cuyos textos no han sobrevivido: tal el caso del *Entremés alegórico del entremetido, la dueña y el soplón*, prohibido –según el censor– por estar lleno de «detracciones, improperios, irrisiones, dicterios e injurias a personas conocidas de calidad y letras y estado de religiosos» (Ortiz Bullé Goyri 136).

3. Disponemos asimismo de una antología más moderna de sainetes argentinos al cuidado de Tulio Carella (1957).

mezclados los de producción autóctona con los procedentes de la Península Ibérica, firmados sobre todo por Ramón de la Cruz (*Los bandos del Avapiés*, *La maja majada*…). Añadiré por último que la Bancroft Library de la University of California Berkeley custodia un códice (Ms. 2015/153) que contiene estas dieciséis piezas breves: 1. *Pastorela*; 2. *Entremés de los locos*; 3. *Entremés de los remendones*; 4. *Entremés de la junta de médicos*; 5. *Sainete nuevo intitulado Fuera*; 6. *Entremés del payo*; 7. *Entremés del visconde caballero despojado*; 8. *Entremés del droguero*; 9. *Entremés de la lenterna o de la selosa burlada*; 10. *Entremés del gallego*; 11. *Entremés del fingido minero o Nana Eufracia*; 12. *Entremés del sacristán y el maestro de capilla*; 13. *Entremés del indio borracho y burlado*; 14. *Entremés de los deseos*; 15. *Entremés de compadre Pablo o del zapato*; 16. *Loa de indio*[4].

* * *

El presente número monográfico de la revista *América sin Nombre* (21, 2016) que dedicamos al *Teatro breve virreinal* se ha concebido como un humilde aporte colectivo que trata de enriquecer los conocimientos actuales sobre este desatendido campo del arte histriónico. De los once artículos aquí reunidos, se lleva la palma una gigante de la escena barroca como es Sor Juana Inés de la Cruz, que ha concitado la atención de cuatro estudiosos. Antonio Cortijo Ocaña pone el foco en las tres loas sacramentales de la monja jerónima (para los autos de *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento*) y en su *Neptuno alegórico*, textos todos ellos que se aproximan a América como tema de reflexión y análisis, donde Sor Juana expresa su orgullo de pertenecer a un Nuevo Mundo que se compara y pone en pie de igualdad con la Vieja Europa; para lograrlo, la autora a veces reivindica sin ambages el sustrato cultural nahua de México, mientras que otras veces recurre a un mensaje cifrado, más sutil, en la estela de Atanasio Kircher y sus escritos sobre mitología e interpretación de los jeroglíficos egipcios. Susana Hernández Araico se ocupa de otro bloque de loas sorjuaninas, en concreto las siete que se dedican a festejar a la monarquía con ocasión de su onomástica: cinco de ellas se dirigen al rey Carlos II, una a la reina consorte María Luisa de Borbón y otra más a la reina madre Mariana de Austria. La estudiosa californiana se aproxima a estas loas desde una perspectiva dramatúrgica, poniendo el acento en cómo Sor Juana maneja con sabiduría la música y las sofisticadas alegorías, pero desaprovecha otras posibilidades escénicas palaciegas como serían el uso de la perspectiva, los bastidores o el telón de boca. La inclusión de las siete loas en los libros de *Inundación castálida* y del *Segundo volumen*, publicados ambos en España en 1689 y 1692, no obedece a ambiciones cortesanas de la Décima Musa, sino más bien al interés particular de los ex-virreyes (los marqueses de la Laguna), quienes brindan obsequiosos tales textos al rey como prueba del nivel cultural alcanzado en América, justo cuando ellos acaban de regresar a la metrópoli. Sara Poot Herrera pasa del palacio al corral y analiza el ejemplo singular de *Los empeños de una casa*, artefacto teatral que va más allá de una comedia de capa y espada cualquiera, pues nuestra monja quiso publicarla como un complejo festejo con todos sus aditamentos breves, con este resultado: Loa – Letra cantada 1 – Jornada 1 – Letra cantada 2 – Sainete 1 – Jornada 2 – Letra cantada 3 – Sainete 2 – Jornada 3 – Sarao. Diez elementos en total de los cuales siete son breves y los tres restantes conforman el cuerpo de la comedia larga. A partir de aquí surgen varios interrogantes, pues desconocemos la fecha del estreno y si se montó así en las tablas, o si bien es un producto *ad hoc* diseñado después por la dramaturga para ser leído tal cual en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (1692). También hay certezas, pues merced a cierta información contenida en el *Sainete segundo* podemos conectar *Los empeños* con otras dos comedias de la época como son *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo, y *La segunda Celestina*, de Salazar y Torres, ¿en colaboración con Sor Juana? Octavio Rivera Krakowska aborda su aproximación a la autora a través de otras dos loas cortesanas o palaciegas, en concreto las dedicadas a los cumpleaños del virrey Gaspar de la Cerda y de su esposa Elvira de Toledo, condes de Galve. Son loas muy extensas para lo que es habitual en el género, que buscan la

4. De todos estos títulos, Olavarría y Ferrari solo registra un baile de *Los locos* (I, 127 y 130) y un sainete de *Los remendones*, del padre Agustín Castro (I, 26). Por otra parte, el texto de *La junta de médicos* difiere de sendos sainete y entremés homónimos que circulaban por España en la segunda mitad del s. XVIII, de modo que tenemos tres piezas cortas distintas que se llaman igual (existe incluso impresión del *Entremés nuevo la junta de médicos* a nombre de Francisco Robles, en Madrid, por Gabriel Ramírez, 1763). Justo lo contrario pasa con el *Sainete nuevo intitulado Fuera*, cuyo texto sí coincide con el sainete del mismo título que circulaba por España a principios del s. XIX.

conjunción de la palabra con la música y el canto. A diferencia de las loas dirigidas a los reyes, que se 'echaron' *in ausentia*, en este caso es seguro que los homenajeados presenciaron las suyas en el palacio virreinal.

Dos artículos más dirigen su mirada hacia un dramaturgo temprano como es Fernán González de Eslava. En el primero de ellos, Blanca López de Mariscal y Paloma Vargas Montes resaltan precisamente la influencia del debate medieval (la *disputatio* escolástica) en sus *Coloquios espirituales y sacramentales*, donde los personajes suben a las tablas temas de teología, historia y filosofía con claras intenciones doctrinales y persuasivas. Por su parte, María José Rodilla León aborda esta misma obra y desvela noticias de sumo detalle y precisión (guerras, epidemias, prejuicios, prohibiciones, la Ciudad de México y sus fiestas…) que subyacen en el texto de González de Eslava; noticias que en su mayor parte han pasado desapercibidas para la crítica y que la investigadora pone al servicio de una futura edición anotada de tales *Coloquios*.

Sin salirnos del ámbito novohispano del siglo XVI, Beatriz Aracil Varón se ocupa del teatro evangelizador impulsado por los misioneros, sobe todo franciscanos, que se sirven con profusión de las piezas breves como instrumentos de cristianización y catequesis: tal por ejemplo los autos insertos en ciclos del calendario litúrgico como Navidad, Epifanía, Resurrección o Corpus Christi. Merecen también su atención otras formas híbridas (entre retórica y teatro) como los sermones semidramáticos y los ejemplos o *neixcuitilli*, voz náhuatl que viene a significar cierto 'ejemplo tomado como base de un discurso o de un sermón'; asimismo, a partir de la información consignada por fray Alonso Ponce durante su visita a las fundaciones franciscanas del virreinato, analiza el uso de la danza y el mimo en sencillas escenificaciones que los frailes impulsaban entre los indios.

Dalia Hernández Reyes salta a la Nueva España del siglo XVIII y estudia las seis loas que se exhibieron en Querétaro en 1738 al hilo de la inauguración de su famoso acueducto, las cuales se han conservado en el acostumbrado libro-relación de los fastos: *Relación peregrina de la agua*, del jesuita Francisco Antonio Navarrete. Los seis textos son buen ejemplo de las típicas loas de carro triunfal, donde una acción casi inexistente deja paso a una explicación pormenorizada (función ecfrástica) del aparato efímero que abraza todo el conjunto. El componente musical (música, canto y estilo recitativo) adquiere notable presencia en este tipo de piezas dieciochescas.

El virreinato del Perú queda representado por Eduardo Hopkins Rodríguez, quien examina de cerca el *Entremés del Justicia y litigantes*, escrito por fray Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced. La obrita se adscribe al código satírico burlesco y se centra en las diferencias surgidas entre unos necios demandantes (litigantes) y el juez (Justicia), que trata de proteger a un inocente condenado a muerte. El investigador analiza las concomitancias que afloran entre este entremés y algunas obras de Aristófanes (*Las avispas*), Racine (*Les Plaideurs*) y, sobre todo, Françoise Gayot de Pitaval, autor de *Causas célebres* (1747), libro de ámbito legal y judicial que gozó de amplia fama en el siglo XVIII y que Francisco del Castillo cita entre sus versos.

El flanco del teatro escolar o de colegio queda bien cubierto por Julio Alonso Asenjo, gran experto en la materia. A él debemos el utilísimo *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (*CATEH*) que se ofrece en libre acceso en línea: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>. De esta base de datos se extracta la producción del teatro breve escolar virreinal hispánico que aquí nos brinda, la cual el autor va ordenando por subgéneros (diálogo, égloga, loa, encomio, decuria, entremés…), sin desatender tampoco ningún territorio (México, Perú, Chile, Filipinas…). Se añade además como apéndice la edición del *Encomio sexto al Nacimiento de la Virgen*, de Juan de Cigorondo, que se representó en Guadalajara (México) el año de 1596.

Se cierra este número monográfico con el artículo que Miguel Zugasti dedica al área de Filipinas, que gozaba el estatus de Capitanía General dependiente del virreinato de México. Tras pergeñar un breve recorrido del teatro hispanofilipino en el siglo XVII (en línea con Retana), acomete la edición crítica y anotada del *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (1677). Piezas ambas que son nuevo ejemplo del teatro escolar, ejecutado esta vez por los dominicos en Manila, en el marco de unos festejos celebrados por la reciente beatificación de tres miembros de la Orden de Predicadores: el papa Pío V, Diego de Bebaña y Margarita de Castello. Los citados entremés y sarao, junto a dos loas más y tres comedias, se publicaron en Manila en 1677 (Felipe Pardo, *Sagrada fiesta, tres veces grande…*), y son la primera manifestación impresa teatral de Filipinas. Ninguno de estos textos había vuelto a editarse hasta ahora.

Confiemos en que cada una de las once contribuciones a este número especial de *América sin Nombre*

dedicado al *Teatro breve virreinal* suponga un avance –siquiera mínimo– para la crítica. Solo me resta agradecer muy sinceramente a todos los colaboradores su buen hacer y profesionalidad, así como la implicación de las colegas de la Universidad de Alicante Carmen Alemany y Eva Valero Juan (directora y secretaria de *América sin Nombre*), por abrir las páginas de su prestigiosa revista a este humilde proyecto.

Bibliografía

Acevedo, Francisco de. *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Julio Jiménez Rueda (ed.). México: Imprenta Universitaria, 1945.

Alonso Asenjo, Julio. «Dos coloquios sacramentales barrocos y un vejamen del *Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo*. Estudio y edición». *TeatrEsco*, 0 (2002). [Revista electrónica: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/2ColSSmo.htm].

Alonso Asenjo, Julio. *«Tragedia intitulada Oçio» de Juan de Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI*. México: El Colegio de México, 2006.

Alonso Asenjo, Julio. *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*. Valencia: Universidad, 2012.

Amunátegui, Miguel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1888.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols. (Múltiples reediciones).

Aracil Varón, Beatriz. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzoni, 1999.

Arellano, Ignacio, y Andrés Eichmann (eds.). *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México: Panorama, 1985.

Arrom, José Juan. *Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela*. La Habana: Universidad, 1946.

Arrom, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956. (Otra edición en México: De Andrea, 1967).

Arróniz, Othon. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM, 1979.

Azar, Héctor (coord.). *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992-1995. Serie de 20 volúmenes de los cuales interesan aquí los 10 primeros: 1. Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos (Patrick Johansson); 2. Teatro de evangelización en náhuatl (Armando Partida); 3. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI (Carlos Solórzano); 4. Teatro escolar jesuita del siglo XVI (José Quiñones Melgoza); 5. Teatro profesional jesuita del siglo XVII (Elsa Cecilia Frost); 6. Juan Ruiz de Alarcón (José Amezcua); 7. Sor Juana Inés de la Cruz (Dolores Bravo); 8. La teatralidad criolla del siglo XVII (Humberto Maldonado Macías); 9. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII (Germán Viveros); 10. Escenificaciones neoclásicas y populares, 1797-1825 (Sergio López Mena).

Balta, Aida. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2000.

Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.

Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.

Betancourt, Helia Gloria. *Teatro franciscano de evangelización en Nueva España*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.

Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Claudia Parodi (ed.). México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1976.

Camastra, Caterina. «El *Entremés de Luisa*, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6ª época, 18 (2007): 34-50.

Cánepa Guzmán, Mario. *El teatro en Chile: desde los indios hasta el teatro universitario*. Santiago de Chile: Arancibia, 1966.

Carella, Tulio (ed.). *El sainete criollo. Antología*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

Cigorondo, Juan de. *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Alejandro Arteaga Martínez (ed.). México: Bonilla Artigas, 2016.

Correa, Gustavo, y Calvin Cannon. *La loa en Guatemala. Contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*. New Orleans: Middle American Research Institute-Tulane University, 1958. (Reeditado en *The Native Theater in Middle America*. New Orleans: Middle American Research Institute-Tulane University, 1961: 1-96).

Correa, Gustavo. «Texto de un Baile de Diablos». *The Native Theater in Middle America*. New Orleans: Middle American Research Institute-Tulane University, 1961: 97-103.

De Miguel, Emilio, y Javier San José. *Teatro colegial en Nueva España. Texto y contexto de «El esposo por enigma» (1646)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006.

Díaz Vasconcelos, Luis Antonio. *Apuntes para la historia de la literatura guatemalteca. I. Épocas indígena y colonial*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1942.

Diego de Ocaña, Fray. *«Memoria viva» de una «tierra de olvido»: relación del viaje al Nuevo Mundo de 1599 a 1607*. Beatriz Carolina Peña (ed.). Barcelona: Paso de Barca, 2013.

Eichmann, Andrés. «Nuevas notas sobre el teatro en Charcas». *Ciencia y Cultura*, 20 (2008): 9-37.

Espinosa Medrano, Juan de. *Amar su propia muerte*. Juan M. Vitulli (ed.). Madrid: Iberoamericana-CSIC, 2011.

Francisco del Castillo, Fray (el Ciego de la Merced). *Obras*. Rubén Vargas Ugarte (ed.). Lima: Clásicos Peruanos, 1948.

Francisco del Castillo, Fray (el Ciego de la Merced). *Obra completa*. César A. Debarbieri (ed.). Lima: edición del autor, 1996.

García Valdés, Celsa Carmen. «El teatro en los siglos xvi y xvii». Felipe Pedraza Jiménez (coord.). *Manual de literatura hispanoamericana. I. Época virreinal*. Berriozar: Cénlit, 1991: 597-681.

Gisbert, Teresa. *Teatro virreinal en Bolivia*. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1962.

Gisbert, Teresa. *Esquema de literatura virreinal en Bolivia*. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1963. (2ª edición en 1968).

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1. Época colonial*. Barcelona: Crítica, 1988.

Gómez Haro, Eduardo. *Historia del Teatro Principal de Puebla. Antiguo Coliseo o Corral de Comedias desde los primeros pasos para construirlo (1613), hasta su destrucción (1902)*. Puebla: Patronato del Teatro Principal, 2005.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. José Rojas Garcidueñas (ed.). México: Porrúa, 1958, 2 vols. (2ª edición en 1976).

González Echevarría, Roberto, y Enrique Pupo-Walker (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

González Echevarría, Roberto, y Enrique Pupo-Walker (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos, 2006.

Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*. México: UNAM, 1974. (2ª edición en 2004).

Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl II*. María Sten y Germán Viveros (coords.). México: UNAM, 2004.

Irving, David. «Musical politics of empire: the *loa* in 18th-century Manila». *Early Music*, 32-3 (2004): 383-402.

Jiménez Rueda, Julio. «Textos literarios de la época colonial». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 15-2 (1944): 197-367.

Juan de la Anunciación, Fray. *Cuaderno de varios versos*. Manuscrito 1597 de la Biblioteca Nacional de México.

Juan de la Anunciación, Fray. *Poemas religiosos y profanos*. Jesús Ihmoff Cabrera (ed.). Toluca: Ediciones del Gobierno del Estado de México, 1985.

Juan de la Anunciación, Fray. *Coloquios*. Germán Viveros (ed.). México: UNAM-Biblioteca del Estudiante Universitario, 1996.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (eds.). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957, 4 vols. (Varias reediciones).

Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispano-americana. El período colonial (1492-1780)*. México: Porrúa, 1965.

Llamosas, Lorenzo de las. *Obras*. Rubén Vargas Ugarte (ed.). Lima: Clásicos Peruanos, 1950.

Llamosas, Lorenzo de las. *Obra completa*. César A. Debarbieri (ed.). Lima: edición del autor, 2000.

Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.

María y Campos, Armando de. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos xvi al xviii)*. México: Costa-Amic, 1959.

Marsili, Ernesto. *El verdadero origen del teatro argentino: la obra de los católicos*. Buenos Aires: J. Lajouane, 1935.

Molinaza, José. *El entremés de Llerena en el teatro hispanoamericano*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004.

Morales, Pedro de. *Carta del Padre Pedro de Morales*. Beatriz Mariscal Hay (ed.). México: El Colegio de México, 2000.

Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa, 1961, 3ª edición, 5 vols.

Orbea, Fernando de. *La conquista de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Editora Guadalupe, 2002.

Ordaz, Luis. *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 1999.

Orjuela, Héctor H. *El teatro en la Nueva Granada. Siglos xvi-xviii*. Santafé de Bogotá: Quebecor Impreandes, 2000.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2011.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza, 1995. (Reedición en 2012).

Partida, Armando. *Teatro de evangelización en náhuatl*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Pascual Buxó, José. *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. México: UNAM-Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2000.

Pellettieri, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. 1. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

Peña, Margarita. *Historia de la literatura mexicana. Periodo colonial*. México: Alhambra Mexicana, 1989.

Peñafiel, Antonio. *Monumentos del arte mexicano antiguo*. Berlín: A. Asher, 1890, 3 vols.

Peralta Barnuevo, Pedro. *Obras dramáticas*. Irving A. Leonard (ed.). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1937.

Peralta Barnuevo, Pedro. *Obras dramáticas cortas*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1964.

Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile, desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1974.

Plá, Josefina. *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay. El teatro paraguayo desde sus orígenes hasta hoy, 1544-1988*. Asunción: Universidad Nuestra Señora de la Asunción, 1990.

Poot Herrera, Sara. «Cien años de *teatralidad*». Raquel Chang Rodríguez (coord.). *Historia de la literatura mexicana. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Siglo XXI, 2002: 195-243.

Prendes Guardiola, Manuel. «Elogio y sátira de la autoridad en el Perú virreinal: la *Loa al corregidor Valdivieso*, una pieza desconocida de la ciudad de Piura (1775)». *Hipogrifo*, 1-2 (2013): 95-123.

Prieto, Melquíades. «El teatro del siglo XVIII». Felipe Pedraza Jiménez (coord.). *Manual de literatura hispanoamericana. I. Época virreinal*. Berriozar: Cénlit, 1991: 778-808.

Rela, Walter. *Breve historia del teatro uruguayo. 1. De la colonia al 900*. Buenos Aires: Universidad, 1966.

Retana, Wenceslao Emilio. *Noticias histórico-bibliográficas de el teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*. Madrid: Victoriano Suárez, 1910.

Reyes Posada, Carlos José. *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.

Rojas Garcidueñas, José (ed.). *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: UNAM-Biblioteca del Estudiante Universitario, 1939. (Reeditado en 1972 y 1989).

Rojas Garcidueñas, José, y José Juan Arrom (eds.). *Tres piezas teatrales del virreinato: Tragedia del triunfo de los santos, Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja*. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1976.

Ruiz de Alarcón, Juan. *Obras completas*. Agustín Millares Carlo (ed.). México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957-1968, 3 vols.

Sainz Bariáin, Isabel. *Poder, fasto y teatro: la «Comedia de San Francisco de Borja» (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo*. Alicante: Universidad, en prensa.

Sancho Dobles, Leonardo (ed.). *Teatro breve en la Provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*. New York: IDEA-IGAS, 2016.

Serrano Redonnet, Antonio E. *La primera loa universitaria argentina*. Buenos Aires: Universidad, 1973.

Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México: Imprenta Universitaria, 1958.

Schuessler, Michael K. *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*. México: UNAM, 2009.

Shelly, Kathleen, y Grínor Rojo. «Teatro hispanoamericano colonial». Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1982: 319-365.

Silva-Santisteban, Ricardo (ed.). *Antología general del teatro peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000-2002, 5 vols.

Sten, María (coord.). *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: CONACULTA-UNAM, 2000.

Sten, María, y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: UNAM-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.

Suárez Radillo, Carlos Miguel. *El teatro barroco hispanoamericano*. México: Porrúa, 1981, 3 vols.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana. I. Precolombina. De la conquista y del Clasicismo. Barroquismo y Neoclasicismo*. Lima: Peisa, 1992.

Tolón, Edwin Teurbe, y Jorge Antonio González. *Historia del teatro en La Habana*. Santa Clara-Cuba: Universidad Central de las Villas, 1961.

Trenti Rocamora, José Luis. *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires: Huarpes, 1947.

Trenti Rocamora, José Luis. *La primera pieza teatral argentina: Santa Fe, 1717*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1949.

Trenti Rocamora, José Luis. *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Alea, 1950.

Valle y Caviedes, Juan del. *Obra completa*. María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena (eds.). Lima: Banco de Crédito del Perú, 1990.

Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Lima: Instituto de Investigaciones Históricas, 1943. (2ª edición en 1974).

Vela, Eusebio. *Tres comedias*. Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde (eds.). México: Imprenta Universitaria, 1948.

Velis, Carlos. *Historia del teatro en El Salvador. I. De la Colonia a 1900*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.

Viveros, Germán (ed.). *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM-Biblioteca del Estudiante Universitario, 1990.

Viveros, Germán. «El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII». *Estudios de Historia Novohispana*, 12 (1992): 171-180.

Viveros, Germán. *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

Viveros, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: UNAM-Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2005.

Williams, Jerry M. *El teatro del México colonial. Época misionera*. New York: Peter Lang, 1992.

Zugasti, Miguel. «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El Astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)». Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Iberoamericana, 1999: 399-439.

Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Zugasti, Miguel. «Teatro recuperado en Charcas: dos loas olvidadas de fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716». Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2008: 295-321.

Zugasti, Miguel. «De cómo un virrey entra en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA». *Ventana Abierta*, 35-38 (2014a): 226-239.

Zugasti, Miguel. «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)». Miguel Zugasti, Ester Abreu y M. Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014b: 115-167.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 21-37
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.01
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 04/07/2016
Fecha de aceptación: 01/11/2016

Puede citar este artículo como:
Asenjo, Julio Alonso. «Teatro breve escolar virreinal hispánico, ilustrado con la edición en apéndice del *Encomio sexto al felicísimo Nascimiento de la Virgen*, del P. Juan de Cigorondo». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 21-37, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.01
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.01

Teatro breve escolar virreinal hispánico, ilustrado con la edición en apéndice del *Encomio sexto al felicísimo Nascimiento de la Virgen*, del P. Juan de Cigorondo

Brief Humanistic and School Hispanic Colonial Theater, illustrated in Appendix with the text of the *Sixth Encomium to the most happy Birth of the Virgin*, by Fr. Juan de Cigorondo

Julio Alonso Asenjo*
Universitat de València

Resumen

Presentación de la producción de teatro breve escolar virreinal hispánico, siguiendo sus géneros: diálogo, égloga, loa, encomio, decuria, entremés y, en forma parateatral: mojiganga, danza y baile, juego, vejamen. En apéndice se edita el texto de un encomio de Juan de Cigorondo.

Palabras clave: Teatro breve, escolar, virreinal, hispánico, edición encomio.

Abstract

Spanish colonial short school drama exposition by its main genres: dialogue, eclogue, loa, encomium, decuria, interlude and theatre related masquerade, dance, game, vexamen. In Appendix, the edition of a Juan de Cigorondo's encomium.

Keywords: Short Theatre, School Drama, Spanish Colonial Encomium.

Son relativamente pocas las muestras textuales del teatro virreinal hispánico pertenecientes al ámbito humanístico y escolar. De ofrecer una panorámica de esta modalidad teatral me ocupé hace años (Alonso Asenjo 2008-2009, 2011). En ella quedaron englobadas las escasas muestras de teatro breve o parateatro que conservamos, como era de esperar de unas obras de circunstancias, cuya finalidad se agotaba en

* Julio Alonso Asenjo (1942) es doctor en Filología Hispánica. Tesis: la *Comedia de Sepúlveda* (Londres, Tamesis Books, 1990). Publicaciones con edición de textos especialmente del antiguo teatro humanístico y escolar hispánico: *La tragedia intitulada Oçio de Juan Cigorondo y el teatro de colegio novohispano del siglo XVI*, México, 2006; *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*, Valencia, 2012. Dirigió *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*. Ahora mantiene el *Portal TeatrEsco* dentro del Proyecto Parnaseo de la Universitat de València.

el acto de ejecución. El azar quiso que, más allá de las noticias, quedaran, cuando no textos, al menos sí descripciones de tales actuaciones.

Parece oportuno dar razón aquí de ellas con cierto orden, exponiendo brevemente sus características y describiendo su circunstancia. Previamente, sin embargo, habrá que proceder a algunas aclaraciones, pues no siempre es fácil decidir o definir unívocamente la brevedad de tales actos. Mientras en el teatro general el género define la extensión de una obra o duración de su representación y, así, son teatro breve entremeses y sainetes, pero no tragedias, tragicomedias o comedias, no resulta tan fácil catalogar dentro de la brevedad del teatro un diálogo, un coloquio o una égloga, ni aún un intermedio o entremés que, con el nombre de «entretenimiento», puede constar de tres partes y de notable extensión[1]. Como a veces, por lo dicho, el género deja en la indefinición la categoría de una obra, como en el caso de una égloga o de un diálogo que puede tener en el primer caso no menos de 2000 versos y apenas 25 en otros, consideraremos teatro breve desde aquellas obras que tengan una duración de menos de media hora o de unos 500 versos. No se recogen aquí las noticias de representaciones, cualquiera que sea el género, si se trata de autos públicos, caso de los *Diálogos del Santísimo Sacramento* (F 1154)[2] y si se desconoce la extensión del texto o duración de la representación.

Comienza la exposición a partir de los actos que impliquen textos de los que al menos tenemos noticia, para, a continuación, ocuparnos de actuaciones de formas parateatrales, teniendo en cuenta las fechas de diálogos y coloquios, de églogas o entremeses, de decurias o encomios, que implican acción con pluralidad de agentes, para pasar después a formas más bien monologales como loas o vejámenes. En último lugar, de modalidades parateatrales como juegos, danzas y bailes, máscaras o mojigangas (y aun procesiones y paseos), especialmente si tienen alguna representación en su decurso.

1. Tal es el caso del «entretenimiento» modernamente titulado *Hércules libertador de la Ciencia*, intermedio de la *Tragedia de San Hermenegildo,* que consta de no menos de 1894 versos (Alonso Asenjo, 1995, vol. 2).
2. Para abreviar explicaciones y referencias bibliográficas, se añade F seguida del número de ficha, a partir del *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (*CATEH*), base de datos de *TeatrEsco,* al cuidado de Julio Alonso Asenjo: <http://parnaseo4.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=Catalogo-Antiguo-Teatro-Escolar_Server&-loadframes>.

Diálogos

Parece oportuno iniciar la presentación de estas formas de teatro breve con los diálogos y, dentro de ellos, con los que en México continuaron la *Linguae latinae exercitatio* que escribió Luis Vives. Otro maestro hispano trasladado a la colonia añadió siete diálogos latinos del mismo estilo «en beneficio de la juventud estudiosa» (Cervantes de Salazar 7). Este autor, Francisco Cervantes de Salazar (Toledo, *ca*. 1514 – México, 1575), que aprendió latín con Alejo Venegas, estudió Cánones y Teología en Salamanca, aunque ante la Universidad de México, en principio, alegó los títulos de maestro en Artes por Alcalá y doctor en Teología por Sigüenza, había sido catedrático de Retórica en la Universidad de Osuna e, incorporado a la de México, pronunció la oración inaugural de la Universidad y fue profesor de Retórica en ella desde 1553 a 1557. En 1554 publicó con comentario, en México, *Ad Ludouici Viuis Valentini exercitationem, aliquot Dialogi* / 'Varios diálogos, añadidos a los de Vives' (F 2530). Cuatro de esos diálogos había él compuesto en España sobre juegos contemporáneos: 1º: *Saltus* / Salto; 2º: *Ludus sphaerae per anulum ferreum* / Juego de bola a través de un aro; 3º: *Obeliscorum seu lignearum pyramidularum ludus* / Juego de bolos. 4º: *Pilae palmariae ludus* / Juego de pelota. Otra serie de tres compuso ya en la Ciudad de México, sobre esta capital y alrededores: 5º: *Academia Mexicana* / La Universidad de México; 6º *Civitas Mexicus interior* / México ciudad interior; 7º *Mexicus exterior* / Alrededores de la ciudad de México. El objetivo era utilizarlos él y sus colegas como base para ejercicios escolares en modalidad muy cercana al teatro, si no teatral en sí misma, como sucedió en alguna universidad española con los *Colloquia* de Erasmo[3].

De diálogos o coloquios y oraciones o discursos en colegios conservamos algunas noticias. Algo semejante a representaciones o ejercitaciones escolares se dieron ya en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por el obispo fray Juan de Zumárraga y en funcionamiento desde 1536, donde, por su estudio de la Retórica, varios alumnos eran capaces de hacer discursos en latín (Rubio Mañé 7). Es otra manera de formar a los estudiantes en el conocimiento del latín y de la elocuencia y porte, coincidente con los objetivos de las representaciones teatrales.

3. Así está documentado para la de Valencia, 1537, cuando se representaron unos «*Colloquis de Herasme*» (F 761).

También sabemos de breves representaciones en la semana del recibimiento de las reliquias en la Ciudad de México, junto a la gran *Tragedia del Triunfo de los Santos* (1578), por alumnos de los colegios de la Compañía. En el *Diálogo de Amor y Temor*, parte en hexámetros latinos y parte en metro castellano, el tercer día de los festejos por la llegada de las reliquias, martes 4 noviembre 1578, por los estudiantes del Colegio de San Gregorio (F 931), Amor y Temor disputan sobre quién de ellos había prevalecido en los santos. Intervino el coro, siguiendo una «danza graciosa» con que dieron fin a la obra, en la que no faltaron «muy buenas canciones y villanescas, y tres graciosos entremeses a propósito, y en particular uno de pobres (que de diversas partes del mundo se fingían haber venido a esta celebridad) dio mucho contento» (Mariscal Hay 227-229).

Coloquio del martirio y la virginidad en la misma circunstancia, por los estudiantes del Colegio de San Bernardo, miércoles 5 noviembre (F 932). La Fama proclama la buena noticia de las reliquias. Se encuentra con peregrinos de tierras extranjeras, con los que habla en sus lenguas respectivas. Aparece el personaje del Mundo, de malo, con el que luchan una virgen y un mártir. Dos coros expresan alabanzas del martirio y la virginidad (Mariscal Hay 229-230).

Coloquio de ángeles con sarao alegórico, en el quinto día de los festejos, por los estudiantes del Colegio de San Miguel, jueves 6 noviembre 1578. Coros de ángeles se dirigen a adorar las reliquias. Un grupo de niños también proclama que Dios los ha enviado a venerarlas. Al sonido de dos instrumentos, los ángeles, dirigidos por un serafín, comienzan una solemne y graciosa danza. Acabada, se inclinan ante las reliquias y se van. Queda «un simple haciendo un entremés gracioso y a propósito, con que se dio fin al coloquio» (Mariscal Hay 230-232).

Coloquio de México enriquecido por las reliquias (F 934), en el mismo marco, por estudiantes del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, viernes 7 noviembre 1578, con una segunda representación a solicitud de la Real Audiencia de México. Abre el espectáculo una danza de ocho niños, ricamente vestidos. Entran luego dos estudiantes. El argumento retrata a México, colmado de riquezas pero abrumado por el pecado. Convertido, busca consuelo espiritual solicitando reliquias de santos a Roma. México aparece representado por un joven con un atuendo «mezclado de español y de indio» (Mariscal Hay 232-234). La representación, en que se incluyeron «graciosos entremeses», termina con el coro cantando un motivo apropiado.

Coloquio de Interés y Honor (F 93), séptimo día de los festejos, antes de la distribución de premios del certamen poético en loor de los santos, en presencia del virrey, miembros de la Real Audiencia y de ambos Cabildos. Interés y Honor disputan sobre sus respectivos poderes. Un villancico aclara el significado. Vienen luego Poesía, buscando a Interés, y Oratoria (Retórica), a Honor. Religión se quejará a Justicia de que Poesía y Oratoria no utilizan bien sus talentos en alabanza de Dios y sus santos. Justicia dictamina que ambas deben exaltar a Religión. Tras esta conclusión, un heraldo sube al trono para anunciar a quién se han otorgado los premios de los certámenes. De este modo, con gran acierto espectacular, se unifica en un acto total la representación propiamente dramática y teatral con un acto parateatral como es la ceremonia de la concesión de los premios del certamen poético (Mariscal Hay 234-236).

Destacamos por su originalidad, además, que durante la procesión del primer día de los festejos por las reliquias, ante el cuarto de los arcos de triunfo, los estudiantes del Colegio de San Bernardo miman una acción (F 930):

> Detrás de los Sanctos Doctores estaban muchos estudiantes colegiales con sus mantos y becas, puestos de rodillas y los bonetes en las manos, mirando también al sol dicho, como los Doctores, dando a entender que toda la luz e intelligencia que ellos, estudiando, hallaban en los libros de los Sanctos Doctores, procedía de Cristo, sol de justicia (Mariscal Hay 68).

El P. José Acosta había pasado al Perú en 1571, donde permaneció hasta 1586. Entre otras actividades, fue también rector de los colegios de Lima y Arequipa, y Provincial de 1576-1581. Él, que a sus 15 años había compuesto una tragedia de extensión, mantuvo su aprecio del valor educativo del teatro, por lo que en 1589, de paso por Sevilla como Visitador, se le honró con la representación del *Diálogo hecho a la llegada del P. Visitador* del P. Francisco Ximénez (Alonso Asenjo, 1995, vol. 1). Pero lo que a nosotros interesa, más allá de saber de su admiración por la actuación de estudiantes de la doctrina de Juli, sobre el lago Titicaca, en Perú, pese a no entender el texto, recitado en lenguas indígenas (1578; F 1037), es el hecho de haber compuesto un opúsculo suyo que circuló manuscrito titulado: *Orationes y diálogos en latín y romance para que se exercitassen los estudiantes y los representassen al pueblo*, como al parecer sucedió (Pascual Barea 591), aunque no nos consta la extensión de estas piezas (F 910).

Diálogo anónimo de cuatro escolares, A B R C, que llamamos *Mutación feliz* (F 307), al recibimiento en un colegio del Sr. Arzobispo de México, Pedro de Moya Contreras, en el decimotercero aniversario de su llegada a México: 1584, en 404 versos[4]. Se inicia con lamentos por la disciplina y trabajo de la condición estudiantil que a algunos lleva a pensar en la huida. Pero, alertados en sueños, en la intervención del arzobispo reconocerán cambios decisivos en sus vidas («*mutatio felix*»), hallando ahora placer en lo que antes encontraban disgusto. Planteamiento original y marcado artificio de la estructura.

Por los mismos años, de idénticas circunstancias de visitas o recibimiento de personalidades, tenemos dos diálogos del P. Bernardino de Llanos de género eclógico. El primero de ellos, también de 1584 [*Dialogus*] *Pro patris Antonii de Mendoza adventu [factus]*, de 1584 (F 870; 468 versos hexámetros o dísticos). El segundo, del mismo autor, representado en 1589, se titula *Dialogus in adventu inquisitorum factus* (F 871; 366 versos hexámetros o dísticos), texto traducido y editado modernamente por Quiñones Melgoza (87-95). Por su extensión, 1058 vv., que lo constituyen en obra mayor, no integramos aquí el *Colloquio a lo pastoril a la elección del P. Provincial*, de Juan de Cigorondo, Ciudad de México, 1598, recientemente estudiado y publicado su texto (Alonso Asenjo, 2012, 21-120).

Églogas

De los diálogos o coloquios, por su apertura al tratamiento dialogado de cualquier tema, no están lejos, como género, las églogas, como ya se ha visto en los textos recién citados, que bien podrían denominarse también églogas. Incluso en diálogos como la *Mutación feliz,* la alternativa que los estudiantes ven a su azarosa existencia es la vida al menos en contacto y armonía con la naturaleza. La novedad de la égloga es el uso de lo pastoril como alegoría continuada. Pocas son las piezas breves del género de la égloga conservadas en el ámbito virreinal concreto de la Nueva España, en su inmensa mayoría gracias al Ms. 1631 de la Biblioteca Nacional de México, casi todas con previsible representación o recitación en alguna circunstancia, salvo la *Chronidis ecloga*, composición no original y más bien elegía. Cuatro églogas, tres custodiadas en el Ms. 1631 y una recientemente reconocida en un Cartapacio de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, de B. Larios, «*ad Concilium Mexicanum*» III, que se celebró en 1585, por su contenido, debieron recitarse por las fiestas del Corpus de ese año[5]. Son églogas breves de 25 o 26 versos, en que se expone la problemática conciliar con alabanza particular del arzobispo convocante y también virrey. Del P. Llanos tenemos la égloga dedicada al P. Azebedo y socios (*De felicissimo R. P. Azebedi et sociorum martyrio*), martirizados al sur de Canarias, cuando se desplazaban hacia las misiones del Brasil. Luis Peña, de quien poco sabemos, compuso, como poema de recibimiento, la égloga *De adventu Proregis Ludovici de Velasco*, que se leyó en ese acto (Osorio Romero 1979, 60) y en estos años de progreso de los estudios en los colegios de los jesuitas compuso la *Protheus ecloga, Vaticinium de progressu in litteris Mexicanae Iuventutis*, que debió de leerse en una visita de virrey al Colegio. Durante una celebración del Corpus, hacia fines del siglo XVI, hubo de recitarse alternativamente la *Égloga de Amintas* (Daminthas en otra copia) *y Silvano*, vinatero y segador respectivamente, que en sus oficios representan alegóricamente el pan y el vino del Sacramento. Tiene una extensión de 110 versos. Finalmente, hallamos una *Égloga de la Vida de San Ignacio*, 1627, que pudo tener entidad autónoma con tal contenido hagiográfico y posteriormente se representó como prólogo ante la anónima comedia titulada *Vida de San Ignacio* (F 2082), por los años de la canonización del fundador de la Compañía de Jesús, en 1622.

Loas

Las loas eran inicialmente monólogos sobre diferentes temas, liminares de un espectáculo teatral, que evolucionan a piezas dialogadas y amplias y aun independientes o autónomas en el siglo XVII. Así desarrolladas, se cultivaron en los territorios hispánicos de Ultramar especialmente desde fines del siglo XVII (Pasquariello, Irving), aunque posiblemente con menor evolución, ya tenemos varias desde principios de este siglo: Manila, 1601, 1611 y 1676; Quito, 1648.

Su cultivo podría considerarse característica ultramarina, por ser uno de los géneros que está en la raíz

4. Próxima publicación en *Taller de TeatrEsco*.

5. Publicadas por Alonso Asenjo como «Las cuatro églogas al Concilio Mexicano III»: *Taller de TeatrEsco*, 2016.

o inicio de literaturas nacionales, como la argentina[6], filipina y hasta la ecuatoriana, por más que no fuera «a suitable literary vehicle for the national spirit which was to develop in the nineteenth century» (Pasquariello 18), ni siquiera en el Río de la Plata.

La loa arraigó particularmente en Filipinas, integrada en el mismo movimiento. En cualquier lengua, en verso, declamada, pero en muchos casos con intercalaciones musicales o completamente musicada, sus textos se publicaban a menudo, pues servían para propósitos específicos de refuerzo de la lealtad política (Retana 37s; Irving). Las loas filipinas «pronto comenzaron a cundir por el país» y duraron hasta el fin de la dominación española. Por todo ello, hubiéramos querido poner las loas entre las características que distinguían a Ultramar de la metrópoli, que habría de haberlas tenido, ya por su carácter circunstancial (se escribían para una ocasión concreta de celebración)[7], frente a los textos centrales de la representación mayoritariamente venidos de la metrópoli. Parece, por tanto, que podrían normalmente haber reflejado la problemática de los territorios de la colonia. Como es lógico, estas características difícilmente pudieron darse en las loas escolares, muchas de las cuales se ejecutan con ocasión del recibimiento o en honor de personalidades oficiales como obispos (tal sucedió en Quito, 1648, F 2329, y en Potosí en 1716 con dos loas), virreyes (así en México, 1756, F 2220 –ver Luciani 2008–, y en Bogotá en 1773, F. 2541), o para mayor honra de una orden por la celebración propagandística de la santidad de algunos de sus miembros (así en Manila, jesuitas en 1611, F 2211; dominicos en 1676, obra de fray Felipe Pardo, F 1069 y 1070).

Entre las muchas loas producidas en el Ultramar hispánico (sola Sor Juana compone no menos de dieciocho), tenemos datos de quince de ellas con valor dramático pertenecientes al ámbito escolar (las dos primeras en Manila, 1601) y de varias de las cuales conservamos el texto: tres son de Filipinas, dos de Quito[8], tres de Potosí y una de Bogotá, más tres de Nueva España: dos del P. Cigorondo, de fines del s. XVI o primeros años del XVII (Alonso Asenjo, 2002), y la que presenta el *Auto del Mártir del Sacramento* de Sor Juana Inés de la Cruz (*ca*. 1685), que muestra un considerable desarrollo (500 vv.), con temática y representación de Seminario Conciliar (disputa teológica sobre la mayor fineza de Cristo), aunque pensada teniendo como primer objetivo un público muy selecto, como la Corte de Madrid. Estas loas novohispanas, como la de Bastidas, revelan varios rasgos de las representaciones escolares y apenas enmascaran el Prólogo y Argumento de representaciones humanísticas, como reconoce el P. Cigorondo en la loa del segundo de los *Coloquios al SSmo. Sacramento*: «Mas ¿dónde voy, que he trocado / en Prólogo aquesta Loa, / y repito sin provecho / lo que ha de enseñar la historia?» (vv. 33-36, en Alonso Asenjo, 2002). Lo mismo podemos afirmar de la loa de 136 versos del P. Bastidas en Quito (F 2329), que precede a la representación de una comedia (de la que no conocemos el texto), en honor de Nuestra Señora de Guápulo, según leemos en su final: «Reconocidos a aquesta / (no se tenga por lisonja) / una comedia ofrecemos, / corto festejo a tu gloria» (Espinosa Pólit). Y el mismo objetivo tuvo la loa de Peralta Barnuevo (F 2373), que precedió a la representación, en el Seminario de Santo Toribio de Lima, de *Lances de amor* de Calderón en 1744.

Sin embargo, aunque no se haya conservado el texto, en el *Coloquio de la Concepción* representado en Santiago de Chile (1732), en la despedida se anuncia la recitación o canto de una loa en vizcaíno («para alabar a María, aunque con su media lengua», vv. 1974-1975), bien adaptada a las circunstancias de la fiesta (Alonso Asenjo, 2012: 167 y 278)

Pero, pese a las posibilidades de la loa de incidir en la realidad social, solo la de Sor Juana (como otras no escolares suyas)[9] toca un tema importante para los territorios ultramarinos[10], como es el descubrimiento de América, hazaña que, en la perspectiva de

6. La loa supone un hito en la literatura nacional argentina, desde la de Antonio Fuentes del Arco, recogida de una *Carta Annua* de los jesuitas de Santa Fe, considerada la primera pieza dramática de la literatura producida en Argentina, que ha merecido numerosos estudios.
7. Tal es el rasgo fundamental de la loa, que evolucionará hacia un marco particular en el siglo XVIII. Remito a los trabajos de Zugasti (2002, 2006) y Farré Vidal (2003, I: 5-7).
8. Una del P. de Antonio Bastidas (F 2329) y otra que se representó en 1743 a la elección del obispo de Quito, D. Juan Nieto y Polo (F 2341), cada una de estilo distinto, de acuerdo con la evolución cronológica del género.
9. En el marco de una típica disputa escolástica, con recurso a autoridades y silogismos, entre estudiantes, que en alguna representación pudieron ser al mismo tiempo personajes y actores.
10. No lo era menos para la metrópoli y sus cortesanos, cuyo poder sostenían las Indias. De ahí las «¡Albricias, Europa, albricias! / Más mundos hay, más imperios, / que tus armas avasallen / y sujeten tus alientos» (loa para *El mártir del Sacramento*, vv. 254-257).

la autora, corrige la hercúlea del *Non plus ultra*[11]. Sin embargo, en lo demás no se aprecia en las loas escolares de Ultramar diferencia con las metropolitanas, ni en cuanto a la frecuencia de representación, ni por el tipo de las piezas escolares de Órdenes que desarrollaron con plenitud su actividad en la Península especialmente en el siglo XVIII, como son los escolapios. Por tanto, el cultivo de la loa autónoma o en un marco festivo general parece ser producto de la evolución cronológica y en el ámbito escolar la tenemos mejor certificada para unos territorios que para otros.

Encomios

El encomio, aquí, es una composición dramática laudatoria. Puede relacionarse con la loa, que fue adquiriendo también factura dialógica. En nuestro campo, el encomio es una sencilla representación escolar de encarecimiento de personas, valores y virtudes. Del teatro escolar virreinal solo conocemos los ocho *Encomios al felicissimo Nasçimiento de la Virgen en la colocación de l[a] ymagen*, que custodia el *Cartapacio curioso de algunas comedias del P. Juan de Cigorondo* (BNE, Ms. 17286, fol. 124v-168r)[12], cuadros escénicos que suman en conjunto unos 1800 versos (F 858).

Maldonado Macías data la representación en 1595, cuando Cigorondo se traslada a Guadalajara, promovido a Rector del Colegio de Santo Tomás. Será «su primera estancia de dos o tres años» allí (Maldonado Macías 1990, 181). Pero hay que pensar más bien en 1596, cuando ya era profesor de Retórica en ese mismo colegio, curso 1596-1597 (Osorio Romero 1979, 287), en la octava de celebración del nacimiento de María, desde el 8 de setiembre. Así consta en la *Annua* de 1596 del Colegio de Guadalajara, enviada desde México el 1 de marzo de 1597 (*Monumenta Mexicana*, VI, 57, n. 106, p. 214).

Más detalles sobre la representación de estos encomios, en la edición del *Encomio sexto* que va en Apéndice de este mismo estudio.

Decurias

Las decurias, en su origen, eran diálogos a modo de preguntas y respuestas del catecismo, por el estilo de los diálogos de los humanistas, para ejercitación de los estudiantes, organizados en grupos de diez, como práctica para la retórica, declamación y el aprendizaje en la misma clase. Derivaron en piezas teatrales breves y de pocos personajes, para ejercitar la declamación, reforzar la formación y excitar la devoción propia y de la audiencia, que podía ser externa. De 14 de ellas, de entre 1700 y 1740, en el Perú, conservamos el texto, obra de los Padres Buendía, Palomino, Prieto, Vega, jesuitas, y otras anónimas. Mediante estos diálogos se instruía a los niños con preguntas, respuestas, relatos u otras formas, para inculcar de un modo activo, por participativo, en la exposición de conceptos y elementos doctrinales o morales del catolicismo (Vargas Ugarte)[13].

Entremeses

Según su significado más común, entremés es una pieza teatral breve de carácter cómico, que se representaba en el entreacto o los entreactos de una comedia. Y en términos generales así sucede en la época y campo del teatro escolar que nos interesan. Es frecuente que al hablar de comedias (en nuestro caso también de tragicomedias, diálogos o coloquios) no se mencionen los entremeses que las acompañaban, que en el teatro de los jesuitas se llamaban hasta tiempos más recientes «*actiones intercalares*» o «*actiones ioculares*» y también «entreactos» o «entretenimientos». A veces estas acciones intercalares o de diversión, que son auténticos entremeses, aparecen literalmente intercaladas entre las escenas ordinarias; otras veces ocupan el último lugar de las de un acto. Ambas situaciones se dan en la *Tragedia intitulada Oçio* de Cigorondo[14].

Estas escenas o piezas breves a menudo no se copiaban para su conservación o, si acaso, se ponían al final del texto. De ahí que tantos se hayan perdido y solo recientemente se vayan publicando conjuntamente varios de los colegios de jesuitas de la

11. Colón con soldados y Hércules aparecen como personajes de la loa, junto a los estudiantes (3) y los coros. Sobre esta obra de Sor Juana Inés, ver F 2312.
12. Maldonado Macías (1990) ha editado el *Encomio quinto*, que ocupa los fol. 145r-152r. Ver también Maldonado Macías, 1995.
13. En el *CATEH* se aconseja buscar por «decuria» en sección «Título», o en las fichas 921, 959, 960, 2076, 2078, 2350, 2362-2365, 2566, 2568, 2569.
14. Ver Alonso Asenjo, 2006: XC-XCII, con intercalación en forma de coro en III, 2, vv. 2278-2349 (pp. 132-134) y al fin de II, 3, vv. 1768-1940 (pp. 92-99).

Península Ibérica (Menéndez Peláez). Es mejor definirlos como piezas jocosas breves sin atribuirles un solo acto, porque a veces pueden tener incluso tres, aunque se llamen «partes». Como la loa, el entremés fue ganando autonomía y recibiendo otras denominaciones como sainete o farsa, que se representaban sin dependencia de piezas más extensas, o formando parte de un conjunto de actos festivos como danzas, sarao, pasos escénicos, mojigangas... Como unas loas, según una relación, se representó en el marco festivo de 1676 en Manila el *Entremés del envidioso* de fray Felipe Pardo en Manila (F 1068) y con pasos escénicos representaron entremeses escritos por la madre Juana de Herrera y Mendoza (*ca*. 1690-1705, F 954), autora también de endechas religiosas y de loas, para diversión de novicias de las clarisas de Lima (Forgues 96).

Si consideramos estos hechos y que son pocas las piezas extensas de teatro escolar virreinal que conservamos, ya podemos suponer que no son muchos los entremeses conocidos. Dos más, en fin de un Coloquio de los colegios menores que celebraron la llegada de las reliquias a Nueva España de las que nos da razón el P. Morales en su *Carta* de descripción de esta semana de festejos (F 923 y 934). Uno (*Entremés del examen de candidatos a órdenes*) se menciona en el *Coloquio del Santísimo Sacramento* del P. Cigorondo (F 862; Alonso Asenjo, 2002), otro en la *Comedia de San Ignacio de Loyola* del P. Bocanegra (F 874), y uno más en la visita del virrey al Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México (F 2220), junto a otros entretenimientos, como ocurre igualmente en 1611 en Tinagob, hoy Cebú, en Filipinas (F 1054), y «danzas por entremeses» se nos dice que bailaron los niños de la parroquia de San Miguel, junto a Manila (F 1047), durante la representación de un coloquio. Un entremés representado por «indios», con bastante indecencia (añade la fuente), que a duras penas cabe en ámbito de lo escolar, si no es porque se representó en el Colegio de los jesuitas de Asunción, 1637 (F. 2145); y conocemos uno llamado *Farsa del pastelero*, que se representó en Puebla (F 2400) en 1650, y de Santiago de Chile representaciones de «entremeses y sainetes» en 1693 (F 2491).

Probablemente lo más cercano a la práctica antigua del entremés que tenemos en el teatro escolar es el *Entremés* (sin título), representado en Santo Domingo en 1588, que lo fue en la fiesta del Corpus (F 2225), como entreacto en los festejos ciudadanos, por estudiantes del Colegio Gorjón, del cual era profesor el autor, Cristóbal de Llerena**.** El texto se ha conservado debido a la denuncia y proceso penal incoado al autor, en el que se adujo como prueba de las intolerables críticas de la vida pública de la colonia puestas en boca de un monstruo de resonancias clásicas[15].

A este podemos añadir otros dos de los que conservamos el texto. El primero titulado *El galán liberal*, que también debemos a la denuncia que sufrió. Lo representaron, con el auto o comedia *Narciso sacramentado*, los estudiantes del colegio de San José de los jesuitas de Manila en 1754 (F 2399); es de considerable extensión, en dos partes y con 1228 versos.

Otro es el entremés satírico titulado *Láurea crítica*, de Fernando Fernández de Valenzuela, estudiante del colegio de los jesuitas, de trece años, compuesto en Bogotá, 1629, ejercicio literario quizá sin ilusiones de verlo representado. Se trata de un texto que funciona estructuralmente como una visita de locos, entremés satírico de varios tipos en caricatura, con la teatralización de su examen y especialmente de un ceremonial de una graduación de doctor, vejamen e investidura incluidos. Es una breve pieza que imita entre burlas el estilo gongorino, emulando entremeses de autores satíricos de última hora en la corte, que estructuran la secuencia del examen y vejamen para concesión del grado de crítico al caballero don Velialís o Belianís de Lúbricis, cuyo solo nombre evoca escenas típicas de investidura de libros de caballerías adoptadas en el mismo otorgamiento del grado de doctor; al mismo tiempo sigue de cerca la *Fábula de Polifemo y Galatea* del vate cordobés y juegos verbales del *Vejamen* del mismo Góngora[16].

15. Sobre las circunstancias de su representación, proceso judicial consiguiente, descubrimiento, ediciones y estudios, puede verse *CATEH*, F 2225. Debemos el conocimiento del texto a su hallazgo en el Archivo de Indias por Francisco A. Icaza, 1921. Llerena construye su entremés sobre aportaciones de clásicos grecolatinos, como la referencia a un pasaje del *Arte poética* o *Ad Pisones* de Horacio, con cuyos elementos teje el Monstruo y las figuras de Proteo, Edipo, Calcas y Delio, para criticar las torpezas de las autoridades de la colonia en la conducción de los asuntos económicos y sociales. Madrigal destaca en la pieza el «lenguaje del teatro de colegio» (325).

16. Aquí está un «Polifemo» y también «Tenemos un doctorando», «En este de las sciencias fiel protótipo» (v. 383 ss). Y a su vez: «una ves oí, por no ser sordo, / que *doctor*, convertido breve, es *sordo*» (v. 395). Al mismo vejamen, dado en Granada, remite en especial la insistencia en la primera sección sobre el *Orate, fratres* (vv. 290-317).

Parateatro

Se incluyen en esta sección mojigangas parateatrales, danzas y bailes[17]. *Mojigangas parateatrales,* también denominadas no dramáticas o callejeras, y máscaras o mascaradas, paseos o desfiles, triunfos y aun procesiones, que «son la suma de una serie de módulos generalmente duales, en los que solo existe el disfraz y lenguaje escrito en el mote» (Lobato 575). Se distinguen de las teatrales o dramáticas por no representar acciones conjuntas o dialogadas. Los triunfos, además de la monumentalidad de los carros o carrozas, suelen implicar personajes alegóricos y presencia de emblemas y a menudo representaciones teatrales breves o declamaciones sobre ellos o con descenso de los mismos a escenarios efímeros; las procesiones, que no incluyen los tipos de la mojiganga parateatral, remiten a una manifestación religiosa más que figurativa. A esta recurren habitualmente instituciones como ciudades o ayuntamientos, gremios ciudadanos, parroquias, congregaciones e instituciones religiosas, universidades y colegios[18].

Con arranque en la participación de los muchachos en actos públicos multitudinarios y procesiones sobre todo del Corpus[19], los escolares y estudiantes tenían presencia destacada en manifestaciones con ocasión de la llegada de reliquias, mercedes romanas para el culto mariano (concepcionista especialmente en el siglo XVII), festividades del Corpus, recibimientos de obispos y sobre todo de virreyes (México, 1650, F 2507), coronación o casamiento del rey (México, 1724, F 2370 y 2401), toma de posesión de una cátedra (México, 1721, F 2407), etc. Participaban en ellas centenares de estudiantes, luciendo indumentarias o disfraces, a caballo, a pie y en carros triunfales, en lo que compiten ciudades, órdenes religiosas y colegios en suntuoso derroche y fausto espectacular.

En México fueron grandiosos los triunfos organizados por la Universidad para honrar la Concepción desde 1619 (F 2361) y, entre tantas ciudades, destacaron México en 1622 (F 938, 2153) y Puebla en 1623 (F 1031, 1075), porque «no se podía haser más» (dice una *Relación*), cuando se celebró la canonización de Ignacio y Francisco Javier (Alonso Asenjo 2007). Dos máscaras se hicieron en México por la canonización de Francisco de Borja, según fuentes, en 1671 (F 2079), y según otras, otras dos máscaras en 1672, también grave y faceta (F 1024), ejecutadas por los estudiantes, que «salieron más de cuatrocientos enmascarados y muy lucidos carros» (Robles, vol. I, 113)[20]. Una máscara reivindicativa a lo faceto organizaron los estudiantes en Puebla en 1650 (F 2507) y no debemos olvidar un vítor y paseo de campanillas para celebrar la toma de posesión de un catedrático de la Orden de la Merced en 1721 (F 2407). En el año 1611 en Bogotá (F 2326) se recibieron reliquias de San Victorino con saraos y una máscara en el marco de los festejos habituales, «con el aparato que se le pudo dar en la tierra» (Mercado, vol. I, 70). En Manila, celebrando la fiesta de la Concepción en 1620 (F 2321), se organiza una procesión, «que hubiera llamado la atención en la misma corte» (Summers 665[21]).

Danzas y bailes

La primacía de la palabra en el teatro moderno para los muchachos no implica exclusividad. Bailes o danzas, como herencia del teatro medieval y, sobre todo, como elemento indispensable en la formación del cortesano y hombre moderno, se desarrollan en los colegios y universidades al compás de las piezas teatrales o como pieza de festejos. Gran atracción de las representaciones y espectáculos era la maravilla de niños danzantes, que tanto suelen destacar las Relaciones de celebraciones. Danza de lanzas y adargas bailaron escolares en México en 1578 por la llegada de las reliquias (F 929); y también las hubo en Puebla en 1600 al descubrimiento de una imagen mariana (F 1008) y en 1622, en México, entre tanto festejo por la doble canonización de fundador y misionero en la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía, tratárase de danza y baile (F 2153), de una danza morisca (F 2216) o de una danza de

17. Para las obras de los géneros musicales como zarzuelas u oratorios del territorio virreinal, se remite a Alonso Asenjo, 2014.
18. Hay breve referencia a ellas en Alonso Asenjo (2008-2009). Las relaciones de actos de este tipo para el ámbito general hispánico son muy numerosas.
19. Aunque especialmente dedicado a grupos específicos de muchachos, es interesante en este contexto el artículo de García Reidy (2008-2009).
20. A pesar de la propuesta de las fuentes, uno duda de que en tan corto espacio de tiempo y por el mismo motivo se montaran dos festejos tan grandiosos.
21. Mi traducción; la fuente escribe: «remarkable enough to have appeared in Madrid» (Summers 665).

espadas por niños de corta edad «a modo de batallón» (F 2217). Valgan estas como muestra.

También se promueve el canto, si lo abona el medio cultural en que se imparte la doctrina o enseñanza, como por Garcilaso de la Vega el Inca nos consta de los colegios de los jesuitas de Potosí, Cuzco y Lima, que, aprovechando la facilidad de los indígenas para el canto, montaban dramas musicales que «con tanta suavidad» cantaban los indios (Furlong, 146-147); además, F 2088 sobre la celebración del Centenario de la Compañía de Jesús en una reducción del Paraguay; y también en celebraciones como la fiesta del Corpus (F 2316). Y en la *Comedia de san Francisco de Borja* del P. Bocanegra en México, 1640, en la visita del virrey y las restantes autoridades al Colegio (F 874), con el «entremés negro» (en lengua de *preto* o negro, se entiende); diez niños nobles ejecutan dos danzas y por remate de toda la fiesta se bailó «un mitote o tocotín, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios, entre dieciséis agraciados niños, tan vistosamente adornados» (Frost 78).

«Mitote o tocotín» leemos (también «tocontín»), que se nos dan como sinónimos, aunque al parecer no lo eran tanto[22]. El mitote era, como su nombre indica, una danza indígena tradicional: «Especie de danza que usaban los indios en la que entraba gran número de ellos, ataviados vistosamente» (*Diccionario de aztequismos*), sentida como condensación de la identidad: «proper identitary artifact to cart the collective memory... it is a form of resistance performed in the continuous state of a silent nonverbal derivate act, essential for the individual and social behavior» (Serna González 22). Aparte de la mención de mitote como sinónimo de tocotín en la *Comedia de San Francisco de Borja*, se ejecutan mitotes en el teatro escolar virreinal en Puebla, 1623 (F 1031, 1088 y 1089), sin especificar, durante la octava de festejos por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier.

El *tocontín* era también una danza festiva; mejor, una pieza de canto y danza, pues el mensaje cantado revestía especial trascendencia. Dentro del teatro escolar, encontramos un tocontín al final de la *Comedia Primera* de la *Vida de San Ignacio*, compuesta en 1627, que no sabemos si se representó (F 2301 y 950). Las cuartetas hexasílabas se inician con «Tocontín, caciques». Lo estudia con detalle Padilla Zimbrón. También en la ya citada *Comedia de San Francisco de Borja* (F 874), cuyas coplas, encabezadas por «Salí, mexicanos», edita Frost al final del estudio y edición de esa comedia (78-79). Y curiosamente un tocotín se ejecutó también en 1677, en la fiesta del Corpus, cuando en un coloquio 11 niños danzaron «pavanas, canarios y tocotines», es decir, danzas de lo más variado, en el colegio de los jesuitas de Agaña, en la isla de Guaján o Guam, en las Marianas (F 2533).

Juegos

De los juegos de niños se había ocupado Cervantes de Salazar en sus *Dialogos* latinos añadidos a los de Luis Vives, y más tarde y con mayor empeño lo hará Rodrigo Caro en sus *Días geniales y lúdricos.* Son herederos de humanistas como Vittorino da Feltre que, fundador de la «Casa Giocosa» ('casa alegre o casa del juego'), había reivindicado la actividad física y juegos como parte de la educación, de modo que desaparezca o se disimule el sufrimiento y esfuerzo y el alumno se imagine que todo se hace por juego. Por otra parte, en el juego se fomenta la camaradería, la emulación y se desarrollan ingenio y traza. Por ello, junto a la actividad teatral y en ella, aparecen juegos.

Juego de cañas y danza de lanzas y adargas hubo durante la procesión del primer día de los festejos por la llegada de las reliquias, ante el tercero de los arcos de triunfo, frente al Seminario de San Pedro y San Pablo. Se volvió a representar el último día de la octava (19 de noviembre de 1578, F 929). Conservamos una descripción detallada de este juego que tuvo lugar después de varias recitaciones y grandes espectáculos (Mariscal Hay 66).

En las obras dramáticas de Cigorondo es frecuente encontrar juegos de muchachos o muchachos jugando. Más de una lleva este término y tema en el título mismo, como el *Juego entre quatro niños* (F 868) con pares y nones («yo mis nuesecicas tengo», fol. 61v), alfileres y arquilla (fol. 62r), de los oficios (fol. 67v). Ahí está también la *Egloga seu pastorum lusus* (F 864), 1ª parte, fol. 1v, en la que, con «do prueben lo que pueden / a una sortija buena» (vv. 150-151), se habla de correr una sortija, lo que se lleva a cabo en la 2ª parte, fol. 9r, «como hacerse en corte vemos» (v. 1374). En las *Églogas del Engaño*,

22. Sobre mitote y tocotín nos brindan documentación antigua los Padres José Acosta (*Historia Natural y Moral de las Indias.* Barcelona 1591, lib. VI, c. 28) y Francisco Xavier Clavijero (*Historia Antigua de Méjico*. Londres, 1826, vol I: 361). Estudios modernos son los de Pérez de Ribas, Osorio Romero (1975), Partida Tayzan, Padilla Zimbrón y Sainz Bariáin.

el juego de las cañas (fol. 262r ss) y también el trompo (fol. 263v-264r) y el toro de las coces (fol. 264r-266v); el del soplillo en el *Encomio* V publicado por Maldonado Macías; y el torneo también en *Comedia de la Magdalena*, III, Elogio 3º. Además, en la *Égloga pastoril al Nacimiento del Niño Jesús*, los pastores juegan a «fil derecho, / que es juego regoçijado» (fol. 30r), a la braza, etc. La derrota de Amor Profano o Cupido y el hecho de amarrarlo a un poste del tablado (*Comedia Magdalena*, Elogio 3º, fol. 83v., fol. 86r-87r) evocan el apresamiento y las «prisiones» de Ocio en su *Tragedia*. Y en verdad que, con su movimiento, colorido y gracia, estas secciones constituyen auténticas joyas de la burla dramática.

«Juegos de manos» se nombran junto a la representación de comedias, máscaras y fiestas literarias para 1630 en Manila (F 1057), y falta tiempo para espigar las numerosas veces que se trata del juego o se practica en el teatro escolar virreinal.

Vejámenes

En nuestro marco escolar, el vejamen es una reprimenda o reprensión satírica y festiva en la que se dan a conocer y se ponderan los defectos, tanto físicos como morales, de quien va a obtener un grado universitario (Madroñal 31-46). Se le buscó el origen en la imitación de una situación gloriosa, la de un general romano en la celebración de su victoria, a quien, para que no se ensoberbeciese, se le recordaba que era un hombre mortal y no un dios. Se trata de una costumbre antiquísima que fue adquiriendo aceptación literaria desde fines del siglo XVI, pero su pleno desarrollo y vigencia se da conforme avanza el siglo XVII (Carrasco Urgoiti).

Vejámenes se dieron en todas las universidades y centros con facultad de conceder grados, especialmente el de doctor, por lo que su número en territorios virreinales es incontable desde sus comienzos en las universidades de México y de Lima. En la de México, que se inició el 3 de junio de 1553, ya el 31 de agosto de ese año determinó el claustro que Cervantes de Salazar hiciese vejamen al Dr. Pero López[23]. De los muchos que de Nueva España conocemos, son 12 los publicados (no el de Cervantes de Salazar), todos del siglo XVIII: 7 de la Universidad de México, 3 del Seminario de San Luis de Zacatecas y tres en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso de la Compañía de Jesús (*CATEH*, F 1114, 1115 y 1120). Del Perú están publicados diez: seis son de la Universidad de San Marcos de Lima (*CATEH*, F 815-817, 1102, 1104, 2306) y uno en la de Cuzco (F 2307).

Confirma que los vejámenes eran práctica generalizada el vejamen «a lo divino» del *Coloquio del Santísimo Sacramento en metáfora de doctor* de Cigorondo, producido quizá ya a caballo de los siglos XVI y XVII (Alonso Asenjo 2002; Madroñal 492-497). Hacia unos mismos usos en las universidades señala la ya considerada *Láurea crítica* de Fernández de Valenzuela, 1629 (F 2313), compuesta en Bogotá (Rivas Sacconi 66 y ss.; Arrom y Rivas Sacconi), cuya segunda y principal parte sigue el esquema de la ceremonia de graduación de doctor, que consistía en preguntas (por réplicas a la lección del candidato) y aprobación; seguía el ósculo de paz, la entrega de insignias (anillo, libro, borla) y, si no era clérigo, se le ceñía una espada y calzaba espuelas de oro (Jiménez Rueda 15), como en la investidura de los caballeros[24]. Un ritual cuya raíz medieval se había robustecido, tanto para Lima como para México, en la universidad salmantina.

Llaman la atención por su originalidad y frescura los dos vejámenes de P. J. Sánchez de Meza, en Zacatecas, 1788, *Teatro de los dioses* (F 2531, con edición de Omacini, 1983); *República de las aves*, 1791 (F 2537) y un tercero de la alegoría de una *Huerta frutal*, 1797 (F 2538) del bachiller Jacinto Martínez (publicado también por Omacini, 1980). Y conocemos varios geográficamente dispersos. Uno en la Universidad de Córdoba, *ca*. 1722 (F 819); otro de la Universidad de La Habana, de mediados del siglo XVIII (F 1122; Madroñal 105 y 109 s), y otro en la catedral de Caracas, en Venezuela, 1801, según costumbre antigua, examinado y publicado por Madroñal (499. 502-505).

Una forma de vejamen es el «capelo» (por capirote o birrete de doctor), que indica un repaso o regañina en broma y en son de burla con toques de irrisión e irreverencia que se da al Niño Jesús. Es una obrita de 196 versos en cuartetas asonantadas. La compuso el P. Juan de Cigorondo (F 2583), y nos

23. Así consta en el *Libro de claustros*, fol. 87v (Carreño I, 17).

24. A veces el festejo consiguiente, de «vítor» devenía paseo burlesco o grotesco, como el de los bachilleres del Colegio Mayor de Santa María de Todos los Santos, en la Ciudad de México, 1754 (*CATEH*, F 2323; Carrancá, 25).

lo han legado el *Cartapacio curioso*, fol. 356r-361r, y el vol. de la RAH 9-2573, fol. 5r-9r, el cual está publicado modernamente tras el primero de los dos *Coloquios* sacramentales (Alonso Asenjo 2002; Madroñal 32-34).

Y así queda este repaso del teatro breve escolar virreinal hispánico, aunque con el pesar de no haber podido explicitar más sus piezas para el general disfrute del atento lector. Algo así se intenta en el siguiente Apéndice.

APÉNDICE

Juan de Cigorondo
Encomio sexto al Nacimiento de la Virgen
(Guadalajara, México, 1596)

Preludio

Ya sabemos que la carta annua de 1596 del Colegio de la Compañía de Jesús de Guadalajara dio noticia de la celebración de ocho *Encomios al felicísimo nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen*, durante la octava de la festividad. Lo hizo con estas palabras:

> Tienen especial devoción con la imagen de nuestra Señora del Pópulo que se colocó este año, en nuestra iglesia, el día de la Natividad, con la mayor fiesta que se pudo. Halláronse presentes los señores de la audiencia, presidente y oidores, todas las religiones y entrambos cabildos eclesiástico y seglar, con todo el pueblo. Recitaron nuestros estudiantes algunas cosas a propósito de la fiesta, la cual duró por toda la octava (*Monumenta Mexicana*, VI, 57, n. 106, p. 214).

Los estudiantes «recitaron», es decir, representaron, con otros siete, el breve *Encomio sexto*, compuesto por 150 versos de arte menor. Por extensión, queda cercano al octavo o «último», de solo 120, pero muy alejado de otros mucho más extensos (el 5º, con 280 vv.; el 7º, con no menos de 404). Está articulado netamente en dos partes: diálogo (vv. 1-114) y coro (vv. 115-150): el primero, en redondillas hexasílabas, que aporta festividad al panegírico; el coro, en cuartetas octosílabas asonantadas. Los personajes son los mismos, dos «serranas / costureras hacendosas», llamadas Flor de Edad y Sencillez, que en la primera parte hablan y en el coro son actrices de la historia contada y cantada.

Las costureras, vienen, por la tarde (vv. 1-10), a asistir al parto con la «cestilla» (vv. 11. 65), que en otras partes llamamos «canastilla»: 'ropa que se previene para el niño que ha de nacer' (*DRAE*): «pañales», «fajuela», «mantilluela», sobre ellas un corderillo repujado y dijes de azabache para alejar los males, pues presto tendrán «de bien los extremos / en la hija de Ana» (vv. 51-52). En la cesta, materia suavísima, del color del arrebol en el ocaso, cuando revolotean las aves y recrean el aire, invitando a una vida sencilla, que no en vano hablan Flor de Edad y Sencillez. Toda la naturaleza (prado, rosas, azucenas) está «*in expectatione partus*», esperando a una niña cuyos ojuelos serán esmeraldas bellas; su boca, un rubí. E imaginan el regocijo al verla, fajarla y besarla, mecerla y cantarla con una nana (v. 97 s): sublime sencillez la de la hija de Ana, que aliñará la «suerte» de la Humanidad, personificada en unos «chicos» o «sobrinicos (v. 112-113).

Interviene el coro, en la noche entrada en horas, con la luna, plata desgranada en aljófar o perlas (vv. 115-122); las costureras, «aguardando el nacimiento / de una chica y gran señora» (v. 128), hilan y deshilan y guarnecen con joyas, mientras a Ana cuentan las horas y dulces historias que abarcan el sentido del destino de la niña («niña para grandes cosas», v. 130), que será virgen, será desposada y, «sin proveerle padre», le dan un hijo y la coronan: así reciben a la niña y la envuelven y la arrollan. Aplaude el cielo y derrama toda su dulzura (v. 150).

Encomio sexto al felicísimo Nascimiento de la Virgen

Flor de Edad Sencillez

Flor de Edad	Amiga, la tarde	[fol. 152v]
	nos acorta el día;	
	ven, que no querría	
	que amor nos aguarde.	
Sencillez	Anda, que no tarda	5
	lo que llega a tiempo,	
	ni va en vano el tiempo,	
	que Ana nos aguarda.	
Flor de Edad	Sencillez, el fresco	
	desta tardecilla	10
	a esa tu cestilla	
	de oro lo agradesco,	
	que el aire, de vella,	
	muere por tocalla	
	y se ablanda y calla	15
	para no ofendella.	
Sencillez	Flor de Edad, sus faldas	
	pinta el occidente	
	de invidia impaciente	
	desas tus guirnaldas;	20
	diera él de sus perlas	
	las más y mejores,	
	con que esas tus flores	
	pudiera él tenerlas.	
Flor de Edad	Aun las simples aves	25
	que revolotean	
	y el aire recrean	
	con picos suaves	
	sobre la ramilla,	
	al irse a sus nidos	30
	mueven los sentidos	
	a vida sencilla.	
Sencillez	Amiga, este prado,	
	que así se colora,	
	muestra la mejora	35
	que el cielo te ha dado,	
	y la más garrida	
	flor, cuando despunta,	
	los bienes barrunta	
	de la edad florida.	40

Flor de Edad	Amiga, la rosa	[fol. 153r]
	del más rico haber	
	sin tu rosicler	
	fuera pobre cosa.	
	Pues de edad la flor	45
	sin la sencillez	
	no es más que una tez	
	que finge el color.	
Sencillez	Anda, dulce hermana,	
	que presto tendremos	50
	de bien los estremos	
	en la hija de Ana,	
	do, como en vergel,	
	tendrá, tras tus rosas	
	y olas olorosas,	55
	azucenas dél.	
Flor de Edad	Esta diferente	
	guirnalda tejida	
	la llevo ofrecida	
	a su limpia frente,	60
	pues la gravedad	
	de sus dos mejillas	
	darán florecillas	
	que adornen mi edad.	
Sencillez	Mi cestilla rica	65
	va del ajuar	
	que hice labrar	
	para la mi chica.	
	Con recamo de oro	
	labré la fajuela	70
	y la mantilluela	
	me cuesta un tesoro.	
Flor de Edad	Esmeraldas bellas	
	serán sus ojuelos,	
	que, a estar en los cielos,	75
	sirvieran de estrellas.	
	Su boca, un rubí	
	o guinda temprana,	
	páguelos, oh hermana,	
	si no fuere así.	80
Sencillez	Llévole mantillas	
	de telas delgadas,	
	unas deshiladas	
	y otras labradillas,	
	pañales repuja	85
	de mi rueca y huso	
	con lo más que puso	
	mi dedal y aguja.	

v. 85 repuja] *cepuja* en el Ms., por confusión de r y c.

Flor de Edad	Qué hartazga he de darme,	
	si llego a fajarla,	90
	de verla y besarla,	
	para mejorarme;	
	y aun le cantaré,	
	si vengo a mecerla	
	para adormecerla,	95
	un cantar que sé.	
	A ro, niña, y duérmete,	
	venga el ángel y guárdete.	
Sencillez	Traigo un corderillo	
	lindo para el pecho,	100
	todo de ámbar hecho	
	y oro al martillo;	
	dijes de azabache,	
	que, puestos al cuello,	
	puedan defendello	105
	de quien me le tache.	
Flor de Edad	Donde así florece	
	sencillez y edad,	
	su simplicidad	
	esto y más merece.	110
Sencillez	Pues así se aliña,	
	vuestra suerte, chicos,	
	vamos, sobrinicos,	
	veréis a la niña.	

v. 97 A ro, niña] Ms: *Arroniña*: *a ro,* o *a ro ro,* o *a la rorro, niño*, y aquí *niña,* son expresiones de uso común aún hoy en día en villancicos de Navidad y en canciones de cuna. Seguramente estos dos versos formaban parte de una contemporánea.

v. 102 *oro al martillo*: bruñido. Remito al muy conocido soneto de Góngora, de 1582: "Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol [el sol] relumbra en vano" (*Sonetos completos*, p. 230).

v. 106 *le tache*: 'le haga daño'. Siguen en el texto dos estrofas más, que copio aquí: "PERICO.- tías de mi vida / mas que nos lleváis, / desa que alabáis / auerla parida. LOR.- Sí mis tías vamos. / JU.- Vamos tías mías. AN.- No nos dexéis tías / y si no lloramos". Perico, Lor[encico] Ju[anico] y An[tonico] se pusieron aquí sin duda por error desde una copia del texto del *Encomio quinto*, del que son personajes. Pero este fragmento no aparece en la edición de ese *Encomio* por Maldonado Macías.

v. 114 Sigue aquí una estrofa asignada a Lor. (por Lorencico), personaje del *Encomio quinto*. Reza así: LOR.- O coraçoncillo / quando tal pensauas / que esté bien ganaros / jugando al soplillo". Este último verso confirma que esta estrofa pertenecía al *Encomio quinto*, pues en él se menciona este juego del soplillo en los versos 188 y 261, juego muy antiguo, que describe el *Diccionario de Autoridades*.

CHORUS [fol. 154r]

Levantando pardas nubes, 115
que poco antes eran rojas,
ligera tiende las alas
la noche ya entrada en horas,
escarchando sobre pardo
la luna blanca y redonda 120
la plata que desgranada
suele volver en aljófar,
cuando a cumplir sus tareas
se *hallaron a sus solas
juntas no sé qué serranas 125
costureras hacendosas,
aguardando el nacimiento
de una chica y gran señora,
dulcísima hija de Ana,
niña para grandes cosas; 130
unas deshilan la holanda,
otras hilan y otras bordan
y entre el hilado y costura [fol. 154v]
le cuentan a Ana las horas.
Amor demarca los puntos 135
y el temor se los acorta,
y entre si pare o no pare,
le cuentan dulces historias.
Unas en varias apuestas
atraviesan ricas joyas, 140
sobre si naciendo ríe
la niña o, en naciendo, llora;
unas la consagran virgen,
otras virgen la desposan;
otras, sin proveerle padre, 145
le dan hijo y la coronan.
Así reciben la niña
y la envuelven y la arrollan,
y aplaude el cielo y derrama
sobre la cuna el ambrosia. 150

Chorus: con la eliminación de la estrofa que precedía, perteneciente al *Encomio quinto*, podría asaltar la duda de que este Coro sea del *Encomio sexto*. Pero despeja esa duda el reclamo "En", de "Encomio", que sigue al último verso. Además, en la misma línea aparece "Jus", aunque tachado, que remite al personaje de *Justicia*, que figura el primero tras el título *Encomio séptimo* en fol. 155r.
v. 150 *ambrosia*: cultismo o licencia del poeta: por 'ambrosía': alimento de dioses.

Bibliografía

Alonso Asenjo, Julio. *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (*CATEH*). <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm>.

Alonso Asenjo, Julio. *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio.* 2 vols. Valencia: Universidad de Valencia-UNED-Universidad de Sevilla, 1995.

Alonso Asenjo, Julio. «Dos coloquios sacramentales barrocos y un vejamen del *Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo*. Estudio y edición». *TeatrEsco*, 0 (2002). [Revista electrónica: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/2ColSSmo.htm].

Alonso Asenjo, Julio. *«Tragedia intitulada Oçio» de Juan Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI. Estudio, edición crítica y notas*. México: El Colegio de México, 2006.

Alonso Asenjo, Julio. «*No se podía haser más*: Relaciones de las fiestas por la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en México (1622) y Puebla (1623)». *TeatrEsco*, 2 (2007). [Revista electrónica: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista2/Relaciones_de_fiestas_en_Mexico_y_Puebla.pdf].

Alonso Asenjo, Julio. «Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico». *TeatrEsco*, 3 (2008-2009). [Revista electrónica: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista3/Sobre_el_teatro_humanistico-escolar_del_Ultramar_hispanico.pdf].

Alonso Asenjo, Julio. «Über das humanistische Schultheater der spanischen Überseegebiete». Christel Meier y Angelika Kemper (eds.). *Europäische Schauplätze des Frühneuzeitlichen Theaters*. Münster: Rhema, 2011: 335-368.

Alonso Asenjo, Julio. *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile.* Valencia: PUV-Parnaseo, 2012.

Alonso Asenjo, Julio. «Teatro musical en festejos escolares hispánicos de Edad Moderna». *Rilce*, 30.1 (2014): 19-43.

Arrom, José Juan, y José Manuel Rivas Sacconi, «La *Láurea Crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela, primera obra teatral colombiana». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 14 (1959): 161-185.

Carrancá, Raúl. *La Universidad mexicana*. México: FCE, 1969.

Carrasco Urgoiti, María Soledad. «La oralidad del vejamen de Academia». *Edad de Oro*, 7 (1988): 49-57.

Carreño, Alberto María. *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México según sus libros de claustros*. 2 vols. México: UNAM, 1963.

Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554* y *Túmulo Imperial*. Ed. Edmundo O'Gorman. México: Porrúa, 1991.

Espinosa Pólit, Aurelio (S. I.). *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos, siglos XVII y XVIII: Antonio de Bastidas [y] Juan Bautista Aguirre.* Quito, 1960: 219-223. [Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-dos-primeros-poetas-coloniales-ecuatorianos-siglos-xvii-y-xviii-antonio-de-bastidas-y-juan-bautista-aguirre--0/].

Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio: loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2003.

Forgues, Roland. *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina / Femme, creátion et problèmes d'identité en Amérique Latine*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 1999.

Frost, Elsa Cecilia. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, V. *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Furlong, Guillermo (S. J.). *Músicos argentinos durante la dominación española.* Buenos Aires: Huarpes, 1945.

García Reidy, Alejandro. «Una aproximación al teatro de Juan López de Úbeda (Texto y contexto)». *TeatrEsco*, 3 (2008-2009). [Revista electrónica: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista3/Alejandro_Garcia_Reidy-JuanLopezDeUbeda.pdf].

Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaité. Madrid: Castalia, 1980.

Icaza, Francisco A. «Cristóbal de Llerena y los orígenes del teatro en la América española». *Revista de Filología Española*, 8 (1921): 121-130. (Reeditado en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988, vol. I, 344-347. El texto del entremés está accesible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x557).

Irving, David. «Musical politics of empire: the *loa* in 18th-century Manila». *Early Music*, 32, 3 (2004): 384-402.

Jiménez Rueda, Julio. *Historia jurídica de la Universidad de México*. México: Facultad de Filosofía y Letras, 1955.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, 2ª ed.

Lobato, María Luisa. «Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681.1700)». Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.). *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Rodopi, 1989: vol. II, 569-588.

Luciani, Frederick. «Fantasmas en el convento: una *máscara* en San Jerónimo (México, 1756)». Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008: 259-273.

Madrigal, Luis I. (coord.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. *Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1982.

Madroñal, Abraham. *«De grado y de gracias». Vejámenes universitarios del Siglo de Oro.* Madrid: CSIC, 2005.

Maldonado Macías, Humberto. «El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo». *Literatura Mexicana*, 4.1 (1990): 181-194.

Maldonado Macías, Humberto. «Un temprano juguete teatral del padre Juan de Cigorondo escrito en Guadalajara (1595)». *Hombres y Letras del Virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995: 173-189.

Mariscal Hay, Beatriz. *Carta del Padre Pedro de Morales, de la Compañía de Jesús, para el muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano* (...). México: El Colegio de México, 2000.

Menéndez Peláez, Jesús. «Entremeses del teatro jesuítico». *Archivum*, 56 (2006): 495-570.

Mercado, Pedro de. *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1957. [Accesible en http://www.cervantesvirtual.com].

Monumenta Mexicana. VI (1596-1599). Félix Zubillaga (ed.). Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu (Monumenta Historica Societatis Iesu, 114), 1976.

Omacini, Elena. «Un vejamen mexicano inédito del siglo xviii: la *Huerta frutal* del Br. Jacinto Martínez». *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, 16 (1980): 581-617.

Omacini, Elena. «*Teatro de los dioses*, de Pedro José Sánchez Meza. Estudio preliminar, edición y notas». José M. Mariluz Urquijo, Elena Omacini y Daisy Rípodas Ardanaz, *Tres estudios novohispanos. Sociedad. Letras. Artes*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1983: 47-132.

Osorio Romero, Ignacio. «Un tocotín inédito del siglo xvii». *Revista de Bellas Artes*, 21 (1975): 9-16.

Osorio Romero, Ignacio. *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*. México: UNAM, 1979.

Padilla Zimbrón, Edith. «El tocotín como fuente de datos históricos». *Destiempos. Dossier Virreinatos*, 14.3 (2008): 235-249.

Partida Tayzan, Armando. «El Tocotín en la loa para el auto *El Divino Narciso*. ¿Criollismo sorjuanino?» *Cuadernos de Sor Juana*, México: UNAM, 1995: 243-271. [Accesible en http://www.cervantesvirtual.com].

Pascual Barea, Joaquín. «Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America». Jan Bloemendal y Howard B. Norland (eds.). *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe.* Leiden-Boston: Brill, 2013: vol. III, 545-631.

Pasquariello, Anthony M. «The Evolution of the *Loa* in Spanish America»: *Latin American Theatre Review*, 3.2 (1970): 5-19.

Pérez de Ribas, Andrés. *Triunfos de nuestra santa Fe (...)*. 3 vols. México: Layac, 1944.

Quiñones Melgoza, José. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, IV. *Teatro escolar jesuita del siglo xvi. Estudio introductorio, traducción y notas.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Retana, Wenceslao E. *Noticias histórico-bibliográficas del teatro en Filipinas, desde sus orígenes hasta 1898*. Madrid: Victoriano Suárez, 1910.

Rivas Sacconi, José Manuel. *El latín en Colombia. Bosquejo histórico del humanismo colombiano.* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1949.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. 3 vols. México: Porrúa, 1972.

Rubio Mañé, Jorge Ignacio. *El Virreinato IV. Obras públicas y educación universitaria*. México: FCE, 1983.

Sainz Bariáin, Isabel. «El "tocotín" en los fatos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural». Miguel Zugasti (ed.). *Teatro, fiesta y ritual en España y sus virreinatos americanos (siglos xvi-xvii)*. Número monográfico de *Rilce*, 32.3 (2016): 737-757.

Serna González, Francisco Javier. *Social murder. Silent acts. Syncretism, Countersyncretism, Antesyncretism*. Tesis doctoral. New York University: UMI-ProQuest LLC, 2008.

Summers, William J. «The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role of Music in Rite, Ritual, and Spectacle». John W. O'Malley *et alii* (eds.). *The Jesuits II: Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006: 659-679.

Vargas Ugarte, Rubén. *Manuscritos peruanos*. Lima, 1940.

Zugasti, Miguel. «Loa». *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.). Madrid: Castalia, 2002: 198-199.

Zugasti, Miguel. «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca». *E-Humanista. Journal of Iberian Studies*, 6 (2006): 100-113. [Revista electrónica: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume6/Zugasti.pdf].

América sin nombre, n.º 21 (2016): 39-48
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.02
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 22/08/2016
Fecha de aceptación: 15/11/2016

Puede citar este artículo como:
Aracil Varón, Beatriz. «La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo xvi». *Teatro breve virreinal. América Sin Nombre* (Coordinador Miguel Zugasti), 21 (2016): 39-48, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.02
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.02

La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo xvi

The Evangelization Function of the brief theater in New Spain during 16th Century

Beatriz Aracil Varón*
Universidad de Alicante

Resumen

Concebido como instrumento eficaz en la labor de cristianización de la población indígena, el teatro evangelizador fue el primer producto cultural plenamente mestizo de la Nueva España. Para desarrollarlo, los misioneros (en especial franciscanos) adaptaron a menudo al contexto americano formas dramáticas breves de la tradición peninsular, integradas en marcos celebrativos más amplios cuyas características fueron variando a lo largo del siglo xvi de acuerdo, por un lado, a las diversas etapas del proceso evangelizador y, por otro, a las necesidades concretas de las distintas zonas del virreinato. El presente artículo aborda algunas de esas formas de teatro breve a partir de la funcionalidad que estas adquirieron en los distintos tipos de eventos de los que formaron parte a lo largo de ese primer siglo de la colonia.

Palabras clave: teatro de evangelización, Nueva España, formas teatrales breves, *neixcuitilli*.

Abstract

Conceived as an effective instrument for the Christianization of indigenous population, Evangelization Theatre was the first fully mestizo cultural product of New Spain. In its development, missionaries (particularly the Franciscans) tended to adapt brief Spanish dramatic forms to an American context, integrating them into broader celebratory frameworks having a wide range of characteristics across the 16th Century in accordance with, on the one hand, the diverse stages of the evangelization process and, on the other hand, the specific needs of the different areas of the viceroyalty. This article considers some of these brief theatrical forms based on their functionality within the distinct types of events held during the first century of the colony.

Keywords: Evangelization Theatre, New Spain, brief theatrical forms, *neixcuitilli*.

---

* Doctora en Filología Hispánica. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Especialista en teatro hispanoamericano colonial, se ha dedicado asimismo al estudio de la Crónica de Indias y su recuperación en la novela y el teatro latinoamericanos contemporáneos. Entre sus publicaciones afines a la temática del presente monográfico, cabe destacar, además de diversos artículos y capítulos de libros, los siguientes trabajos: *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI* (Roma, Bulzoni, 1999); la coedición del volumen colectivo *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana* (México, UNAM, 2004) y la coedición de *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (*América sin nombre*, 2006).

Abordar la actividad teatral en la América hispana durante el siglo XVI, es «hacer una historia de ausencias»[1]: la escasez de textos dramáticos conservados[2] y lo esporádico de las noticias en torno a representaciones teatrales o a la actividad dramática de determinados autores, en cierta medida compensados por las descripciones de los cronistas sobre algunas puestas en escena que pudieron alcanzar cierta relevancia en su contexto, apenas ayudan a trazar un panorama que refleje en su justa medida la importancia (cuantitativa y cualitativa) del teatro en el marco social, cultural y religioso impuesto por el Imperio español en el territorio americano.

Lo que sí podemos afirmar con cierta seguridad, al menos por lo que respecta en concreto al ámbito novohispano, es que, si a fines del XVI se consolida un teatro destinado a la población española y criolla[3], la primera mitad del siglo está marcada por el desarrollo de un teatro de carácter mestizo, el denominado «teatro evangelizador» o «teatro misionero», concebido como instrumento eficaz en la labor de cristianización de la población indígena, que fue promovido sobre todo por la orden franciscana y que tuvo su máximo esplendor en las décadas inmediatamente posteriores a la llegada de dicha orden a la Nueva España (1530 y 1540)[4].

Inserta en lo que Robert Ricard denominó la «conquista espiritual de México», dicha actividad dramática abarcó –en palabras del propio Ricard– «representaciones teatrales organizadas por los religiosos para los indios exclusivamente, en las cuales eran actores ellos mismos, y que se escribieron en su propia lengua» (304). En su intento de adaptar el cristianismo a un entorno del todo nuevo, los misioneros emprendieron esta especial forma de acercamiento a la nueva fe que, como la música o la pintura, vino a cubrir el triple objetivo de sustituir las fiestas paganas, facilitar la enseñanza de la doctrina cristiana a las masas indígenas y hacer esa enseñanza más interesante a los ojos de los indios. Para desarrollarla, debieron adaptar al nuevo contexto americano el drama religioso popular que, con una finalidad también edificante, llevaba desarrollándose en la península desde la Edad Media, labor para la cual resultó indispensable el conocimiento adquirido desde fechas tempranas sobre la lengua y las costumbres del mundo náhuatl.

Si bien en las décadas de mayor auge de este tipo de teatro tenemos noticias de algunas representaciones con gran aparato escénico y larga duración, como la puesta en escena del «universal juicio» llevada a cabo en la Ciudad de México en 1538 (en la que, según Bartolomé de las Casas, participaron como actores «ochocientos indios», tan bien interpretada «que si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo», I, 214) o la de *La conquista de Jerusalén*, que tuvo lugar en Tlaxcala al año siguiente (ampliamente descrita por fray Toribio Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España*, 202-213), lo habitual en este contexto debió ser –a juzgar por los documentos conservados– la composición de piezas breves integradas en un marco litúrgico-festivo más amplio. Es por ello que, en el presente estudio, se abordarán algunas de esas fórmulas de teatro breve manejadas por los misioneros precisamente a partir de la funcionalidad que estas adquirieron en los distintos tipos de eventos religiosos de los que formaron parte a lo largo de ese primer siglo de la colonia.

La representación teatral como elemento esencial del festejo: autos en la celebración del Corpus y otras fechas destacadas del calendario litúrgico

Al igual que el drama religioso medieval peninsular, el teatro evangelizador novohispano se desarrolló fundamentalmente en torno a las fechas más señaladas del calendario litúrgico, que determinaron a

1. Utilizo esta expresión de Germán Viveros a propósito del teatro profano en Nueva España en el siglo XVI (Viveros 25), que puede hacerse extensible a una parte importante de la actividad teatral en la América colonial, y muy especialmente al período objeto del presente estudio.
2. Los primeros textos dramáticos conservados de la América hispana pertenecen ya a la segunda mitad del XVI (es el caso de las obras de Juan de Cigorondo, Juan Bautista Corvera, Juan Pérez Ramírez, González de Eslava y otros). Contamos, sin embargo, con diversos manuscritos, a menudo anónimos, de autoría y datación incierta o manifiestamente tardía que, por su temática y estilo, podrían considerarse copias o reelaboraciones de obras de las primeras décadas de la colonia. Algunos de estos textos serán citados en las páginas que siguen como ejemplos del teatro misionero novohispano.
3. Desarrollado por compañías profesionales llegadas de la península o, en menor medida, americanas, y también por otros grupos sociales como los alumnos de las élites criollas educados en los colegios jesuitas, cuyas obras de corte humanístico traspasaron el ámbito de las aulas para exponerse al conjunto de la sociedad en festejos políticos o religiosos.
4. Aunque ya existía algún trabajo previo sobre el tema, la bibliografía en torno al teatro evangelizador novohispano ha adquirido cierta relevancia desde los años 70. En orden cronológico, resultan de interés los aportes de Brinckmann, Ravicz, Horcasitas, Arróniz, Partida, Aracil Varón y Sten (2000).

su vez la existencia de diversos ciclos temáticos: el de Pascua y Resurrección, el de Navidad, el ciclo bíblico (con obras basadas sobre todo en el Viejo Testamento), el hagiográfico y el mariano (Aracil Varón 131-132 y 232-250). Por su parte, el ciclo del Corpus Christi, que no había definido plenamente una temática relacionada con el misterio de la Eucaristía en la época que nos ocupa (las representaciones podían ser tanto de carácter bíblico como hagiográfico o mariano)[5], había adquirido ya una gran importancia en la metrópoli que pronto se vio reflejada en la Nueva España y, sobre todo, por lo que atañe a la puesta en escena de las piezas, había convertido en un elemento de la tradición popular la ejecución de las mismas como parte de la procesión del Sacramento, en espacios destacados de su recorrido por las calles.

Un ejemplo del traslado de esta forma de representación al teatro evangelizador novohispano podría ser el festejo que sirvió de pretexto para la citada representación de *La conquista de Jerusalén*: la celebración del Corpus Christi en Tlaxcala en 1539. Tras la puesta en escena de este espectáculo, solo iniciada una vez que hubo «llegado el Santísimo Sacramento a la dicha plaza», la procesión se reanudó avanzando

> entre unas calles hechas todas de tres órdenes de arcos medianos, todos cubiertos de rosas y flores muy bien compuestas y atadas; y estos arcos pasaban de mil y cuatrocientos, sin otros diez arcos triunfales grandes, debajo de los cuales pasaba toda la procesión […]. Había también tres montañas contrahechas muy al natural con sus peñones, en las cuales se representaron tres autos muy buenos […]: la tentación del Señor […], cómo San Francisco predicaba a las aves [y] el sacrificio de Abraham (Motolinía, *Historia* 213-215).

Del mismo modo, según Motolinía (*Historia* 195-196)[6], el año anterior, con motivo de la festividad de San Juan, se organizaron «cuatro autos» que fueron representados en sus correspondientes tablados, ubicados en el recorrido de la procesión. El desarrollo de la fiesta mostró en esta ocasión una especial complejidad en cuanto a la integración en la misma tanto de las piezas dramáticas como de diversos elementos rituales: esta comenzó con la marcha de la comitiva hasta llegar al lugar donde se puso en escena la Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista; la procesión continuó hasta el tablado donde se escenificó la Anunciación de Nuestra Señora y de ahí pasó al lugar de la tercera representación, la Visitación de Nuestra Señora a Santa Elisabet; finalizada ésta, se realizó la ceremonia litúrgica y, «después de misa se representó la Natividad de San Juan, y en lugar de la circuncisión fue bautismo de un niño de ocho días que se llamó Juan». Al acabar el auto, «los parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo, llevaron presentes y comidas de muchas maneras, que puesta la mesa asentáronse a comer que era ya hora». En definitiva, en una misma ceremonia los frailes incorporaron la procesión, tres representaciones teatrales, una misa, una cuarta representación en el transcurso de la cual se celebró un bautizo real, y, por último, el festejo de dicho bautizo con una comida.

Como puede comprobarse en los pasajes citados, Motolinía define todas estas piezas representadas en el recorrido de la procesión como «autos»[7], término frecuente en la tradición teatral peninsular de origen medieval[8] que, como ha explicado Díez Borque, cubría durante el siglo XVI «un área específicamente teatral y, fundamentalmente, de temática religiosa» (19) y que podríamos definir de forma sencilla, según propone Flecniakoska, como «drame dévot en un acte» (448)[9]. Los diversos tipos de autos se identificaron también en la Nueva España con los distintos ciclos temáticos propios de la tradición medieval (Bataillon), según se refleja en estos mismos pasajes y en otros del cronista franciscano como el incluido a propósito del auto sobre «la caída de nuestros primeros padres», representado en Tlaxcala como colofón a la procesión de la octava del último miércoles de Cuaresma de 1539 (*Historia* 200-202),

5. El auto sacramental surgirá en México a partir del último tercio del siglo XVI, como parte del teatro destinado a la población peninsular y criolla.
6. El pasaje es copiado por Las Casas (I, 213).
7. Incluso a propósito de la representación de «moros y cristianos» sobre la conquista de Jerusalén, afirma que «cuantos en este *auto* entraron, todos eran señores y principales» (Motolinía, *Historia* 204-205; la cursiva es mía).
8. Aunque podía ser sustituido por otros, como ocurre en el *Códice de Autos Viejos*, ya que –como nos recuerda Catalina Buezo– en el XVI «los límites entre farsas, autos, coloquios, entremeses y otras piezas no están bien prefigurados» (Buezo y Plaza Carrero 63).
9. A pesar de centrase en un período posterior al que nos interesa, esta obra es fundamental para el estudio de las características y evolución del «auto» hasta Calderón. Otro estudio clásico sobre el desarrollo del auto de 1500 a 1648 (aunque centrado en el auto sacramental) es el de Wardropper.

en el que es posible observar, además, la habitual estructura tripartita de estas piezas[10], con prólogo o introito, el auto propiamente dicho y una canción o villancico que contenía la idea básica de la obra y que, en este caso, fue cantado «por desecha, en canto de órgano»:

> Para qué comió
> la primer casada,
> para qué comió
> la fruta vedada.
> La primer casada,
> ella y su marido,
> a Dios han traído
> en pobre posada
> por haber comido
> la fruta vedada. (Motolinía, *Historia* 202)

Si la mayoría de los títulos de los autos comentados por Motolinía coinciden con los que aparecen documentados en la península (*Adán y Eva*, *El sacrificio de Isaac*, *Las tentaciones de Cristo*…) y sin duda se inscriben –como se ha señalado– en dicha tradición temática, lo más probable es que los textos novohispanos fueran compuestos para la ocasión por los misioneros, que adaptaron su contenido al nuevo contexto americano (Aracil Varón 232-250). Incluso en algunos casos, más allá de posibles concomitancias con temas habituales de la tradición peninsular, sería posible determinar un manejo directo de fuentes bíblicas, como seguramente ocurrió durante las fiestas de San Juan de 1538, para las cuales los franciscanos debieron «sacar en prosa» náhuatl con enorme fidelidad, y en el mismo orden en el que aparecen en el relato, los cuatro episodios del *Evangelio de San Lucas* (1,5-79) que corresponderían a los autos citados por Motolinía (la *Anunciación de la Natividad de San Juan*, la *Anunciación de Nuestra Señora*, la *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* y la *Natividad de San Juan*)[11].

Respecto a la brevedad de los textos dramáticos, esta no siempre tuvo su correlato en la puesta en escena, que podía dilatarse o abreviarse por distintos motivos: fray Toribio señala una duración de una hora para cada una de las dos primeras piezas de esta festividad de San Juan (probablemente debida a la introducción de los cantos)[12], y respecto a la representación del auto de «la caída de nuestros primeros padres» apunta que «tardose en él gran rato, porque antes que Eva comiese ni Adán consintiese, fue y vino Eva, de la serpiente a su marido y de su marido a la serpiente, tres o cuatro veces, siempre Adán resistiendo» (Motolinía 195); en cambio, a propósito del auto del «sacrificio de Abraham» con el que finalizó el Corpus de 1539, el franciscano señala que «por ser corto y ser ya tarde no se dice más de que fue muy bien representado» (215).

Teatro y sermón: la puesta en escena de *exempla* o *neixcuitilli*

Frente a aquellos autos que, como los consignados por Motolinía en su *Historia*, se incorporaron a los solemnes festejos de fechas destacadas del calendario litúrgico durante las décadas de mayor auge de la «conquista espiritual», las fuentes novohispanas parecen reflejar, en las décadas siguientes[13], la presencia de otro tipo de piezas breves de carácter evangelizador, con una puesta en escena menos elaborada, que se vincularían a la celebración litúrgica dominical, y más concretamente al contenido de los sermones pronunciados durante la misma.

No es de extrañar este manejo del teatro como complemento de la oratoria sagrada, dada la estrecha relación entre la representación y el sermón que las órdenes mendicantes (y especialmente los franciscanos) desarrollaron en Europa durante la Edad Media. El propio San Francisco, en su esfuerzo por renovar los métodos de instrucción del pueblo, manejó (y reformó) tanto el discurso persuasivo como la

10. Ver Flecniakoska 269-312. Sobre la estructura, personajes y temas de los autos, ver Díez Borque 19-28.

11. En este caso, además, la composición de los autos se hizo con gran premura, ya que, según Motolinía: «sólo para sacarlos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en sólo dos días que quedaban, que fueron sábado y domingo, lo deprendieron» (*Historia* 195-196).

12. Explica Motolinía que «representaron harto devotamente la anunciación de la Natividad de San Juan Bautista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora, acabando con un gentil motete en canto de órgano. Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora, que fue mucho de ver, que se tardó tanto como en el primero» (*Historia* 196).

13. En las que se produce una decadencia del teatro evangelizador provocada, entre otros motivos, por la pérdida del poder de las órdenes mendicantes en la estructura eclesiástica y por la merma de la población nativa, que va a sufrir a su vez un progresivo desplazamiento en la sociedad novohispana (ver Aracil Varón 532-548).

representación dramática, métodos que combinó en una predicación caracterizada precisamente por una mezcolanza de elementos en el intento de captar al auditorio (Manselli, en *Il francescanesimo* 122), que evolucionaría en los siglos siguientes hacia experiencias híbridas como el «sermón semidramático» (Doglio, en *Il francescanesimo* 19).

Con esa misma actitud ante la predicación, en la Nueva España los misioneros franciscanos habían hecho uso desde sus inicios de todo tipo de recursos persuasivos para transmitir su mensaje, lo cual implicó una estrecha relación entre el discurso retórico y la representación teatral. En este sentido, si algunas de las obras conservadas del teatro evangelizador[14] han sido consideradas por la crítica moderna como «sermones dramatizados»[15], es porque es posible observar en ellas el manejo de técnicas de persuasión propias de la oratoria sagrada (Aracil Varón 396-418) o incluso la incorporación de temas y rasgos estilísticos de la literatura moral náhuatl, transmitida a través de los *huehuetlatolli* o «discursos de ancianos» (Aracil Varón 360-362 y 414-416; Ruiz Bañuls, 2013, 79-122).

A menudo estas obras aparecen consignadas con el término *neixcuitilli*[16], que Rémi Siméon, en su *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, define no en términos teatrales sino retóricos: «*neixcuitilli* s.v. Modelo, ejemplo tomado como base de un discurso o de un sermón» (318). En efecto, es la vinculación con el sermón la que otorga a estos «ejemplos» ese carácter moral[17] destacado por la crítica respecto a algunas piezas, de mayor o menor extensión, que fueron compuestas para su puesta en escena de forma exenta[18], pero también la que explica que las representaciones dramáticas pudieran servir en el contexto novohispano de «ilustración bíblica» de la predicación, de manera similar a lo ocurrido en la tradición medieval europea con la reproducción, a modo de *exempla*, de momentos de la vida de Cristo (Allegri 32).

14. Como ya he advertido, me refiero aquí a manuscritos ya tardíos que, sin embargo, pueden ser considerados copia o reelaboración de piezas dramáticas evangelizadoras del XVI. Una relación de textos de este tipo puede consultarse en Sten, 2000, 401-404. En las últimas décadas, sin embargo, se han localizado algunas piezas que sí podrían haber sido escritas a fines del XVI o comienzos del XVII: me refiero a *Miércoles santo*, dada a conocer en 1996 por Louise M. Burkhart, que pudo ser compuesta hacia 1590 en el colegio franciscano de Santa Cruz de Tlatelolco y, por tanto, constituir la copia más antigua conocida de un drama en náhuatl (Burkhart 3), y dos piezas sobre la Pasión de Cristo localizadas en Tlaxcala por Reyes García, una perteneciente a los archivos fiscales de Atlihuetzia y otra conservada en la fiscalía de San Simón Tlatlauhquitepec, Xaltocan; esta última (incompleta) ha sido publicada por Macuil en 2010 (*La Pasión de Tlatlauhquitepec)*.
15. Es el caso de los manuscritos ya tardíos del *Sacrificio de Isaac* (Ricard 316; Ruiz Bañuls, 2010) o el *Juicio final* (Arróniz 28-29; Betancourt 36-37).
16. Así ocurre en las piezas *Neixcuitilmachiotl motenehua Juicio Final* (Horcasitas I, 703), *Las ánimas y los albaceas*, conservada con el título *Neixcuitilli itechpa tlatohua yn animastin yhuan Avaceasme* (Brinckmann 136), *El mercader*, cuyo título en el manuscrito es *Neixcuitilli yn techpatlantohua yn pochtecatl* (Horcasitas II, 121) o la que Cornyn y McAfee publicaron como *La educación de los hijos*, definida al final por uno de los personajes como *nexcuitilmachiyotl* o «representación ejemplar» (Horcasitas II, 84).
17. Recordemos que este sentido moral es el que le dio al término *exemplum* la Antigüedad clásica (ver Covarrubias fol. 274) y el que todavía en el XVIII le dará el *Diccionario de Autoridades*: «EXEMPLO: caso, suceso u hecho que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo».
18. Además de los títulos de piezas teatrales, tenemos, desde fechas muy tempranas, referencias documentales a representaciones teatrales que se definen con el mismo término. Así ocurre en los *Anales mexicanos*: «1531. xiij Acatl. Nican mochiuch neixcuitilli ycuac netlapacholoc. [1531. 13-caña. Aquí se hizo una representación ejemplar de cuando en la tierra hubo anegamiento con agua (¿Diluvio?)] (I, 25; trad. facilitada por José Rubén Romero); en la memoria del cacique indígena don Toribio de Sandoval Martín Cortés, a propósito de una representación en Cuernavaca a inicios de la década de 1530: «Aquí ponemos que en nuestro entero juicio vimos el primer *neixcuitilli* y exemplo porque un demonio tentaba a los cristianos y entonces lo conjuraron para que no se apoderase de las almas y así habéis de hacer vosotros los que quedáis en el mundo» (trad. en Horcasitas I, 290); o en la *Séptima Relación* de Chimalpahin y la *Historia general* de Bernardino de Sahagún al referirse a la puesta en escena de un *Juicio final* en Tlatelolco en 1533: [Chimalpahin:] «Auh za no ycuac ynin mochiuh y neyxcuitilli yn ompa Santiago Tlatilulco Mexico yehuatl ca ynic tlamiz cemanahuatl; ce[n] ca quimahuizoque yn mizahique yn Mexica [y también fue cuando se hizo una representación teatral allá en Santiago Tlatelolco en México de cómo terminará el mundo; los mexicanos quedaron muy maravillados y espantados]» (Horcasitas I, 696); [Sahagún:] «tlatocati don pablo xochiquen in tenochtitla, in muchiuh tlatilulco uei tlamauizolli uei nexcuitilli inic tlamiz cemanauac [cuando reinaba don Pablo Xochiquen en Tenochtitlan se hizo en Tlatelolco una cosa maravillosa, una representación [teatral] ejemplar de cómo habría de terminar el mundo]» (Horcasitas I, 696).

A este segundo tipo de *neixcuitilli* o ejemplos corresponderían las representaciones de la Pasión instauradas en la capital a fines del XVI por fray Francisco de Gamboa. Sobre ellas explica fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* que, en los tiempos en que Gamboa fue vicario de la capilla de San José de los Naturales,

> se instituyeron unas representaciones de ejemplos, a manera de comedias, los domingos en la tarde, después de haber habido sermón; a los cuales dos actos, de viernes y domingo, es sin número la gente que se junta, así de indios como de españoles (Torquemada VI, 395).

Una actividad en la que el mismo Torquemada habría participado incluso con la composición de los textos dramáticos junto a otro franciscano, el padre fray Juan Bautista:

> Yo […] introduje las representaciones de los ejemplos los domingos, y hice en la lengua mexicana estas dichas comedias o representaciones, que fueron de mucho fruto a estas gentes, y ahora lo son, porque desde entonces ya se acostumbran, por algunos ministros, en muchas partes o haciéndolas ellos de nuevo, o aprovechándose de las muchas que yo tengo hechas y otras que el padre fray Juan Bautista, mi lector de teología, luz de esta santa provincia y de toda la Nueva España, hizo de mucha elegancia y erudición (Torquemada VI, 395).

Por otro lado, el mismo Bautista se refirió en el prólogo a su *Confesionario en lengua mexicana y castellana* (1599) a algunas obras teatrales que había compuesto con esta finalidad (y que, al parecer, finalmente no fueron impresas):

> Tengo larga experiencia que con las comedias que de estos y de otros ejemplos he hecho representar las cuaresmas ha sacado nuestro Señor, por su misericordia, gran fruto, limpiado y renovado conciencias envejecidas en muchos años en ofensas suyas; y por esto, tengo hecho un libro de ellas en esta lengua mexicana, que mediante el divino favor saldrá presto a la luz (en Durán I, 701-702).

Los pasajes citados son interesantes no solo por los datos que aportan sobre estos «ejemplos» representados en torno a la Cuaresma y Semana Santa, sino también por la calidad de sus autores, cuya dedicación a una oratoria sagrada dirigida específicamente a la población indígena fue también muy significativa: Torquemada aclara en este mismo pasaje que fue el primero que predicó en lengua náhuatl los sermones de los viernes en compañía de Bautista (VI, 395), y debemos a este último tanto la publicación de numerosos *huehuetlatolli* prehispánicos[19] (algunos de ellos ya plenamente cristianizados)[20] como de un *Sermonario en lengua mexicana* (1606). La interrelación entre sermón y teatro en la actividad de estos frailes queda de manifiesto, además, en el prólogo a dicho sermonario, cuando, al citar a Agustín de la Fuente como inestimable colaborador del libro, Bautista incluye un comentario al margen en el que hace referencia a esas piezas teatrales, también compuestas junto a este aventajado alumno del Colegio de Tlatelolco, que debían servir a su vez de complemento a la predicación:

> Con su ayuda ha hecho el autor los tres libros de comedias que tiene para imprimir. El primero de la Penitencia y sus partes. El segundo de los principales Artículos de nuestra Santa Fe y Parábolas del Evangelio. El tercero de Vidas de Santos (Bautista, «Prólogo» [5])[21].

En definitiva, parece evidente que este tipo de representaciones estrechamente vinculadas al sermón no solo fueron habituales en el ámbito novohispano de fines del XVI (al menos en la ciudad de México)[22], sino que se consideraron lo suficientemente útiles como para que los textos dramáticos fueran impresos

19. *Huehuetlatolli, que contiene las pláticas que los padres y madres hicieron a sus hijos y a sus hijas, y los señores a sus vasallos, todas llenas de doctrina moral y política* (1600). Edición moderna en León-Portilla y Silva Galeana.
20. Sobre el rescate y manejo de estos discursos para la predicación franciscana, ver Ruiz Bañuls, 2009, 103-233.
21. Facsímil del folio original disponible en https://archive.org/stream/iesuchristosnofr00juan#page/n23/mode/2up
22. Y al menos hasta un siglo después, a juzgar por el testimonio del franciscano Agustín de Vetancourt, sobre el que ya reparó Horcasitas: «Los sermones que en esta iglesia [San José de los Naturales] se predican en el discurso del año son muy continuos en particular en la cuaresma. Todos los domingos hay sermón por la mañana y a la tarde se representa un ejemplo historial que llaman neixcuitiles (…). Esto instituyeron los primeros padres porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes» (*Teatro Mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares* (1698), en Horcasitas I, 527-528).

(aunque el rescate de los mismos haya resultado hasta ahora infructuoso).

Formas híbridas de representación en eventos cívico-religiosos

En fechas cercanas a aquellas en las que Gamboa, Torquemada y Bautista organizaron sus «ejemplos» dramáticos, el también franciscano Alonso Ponce recorría las provincias de su jurisdicción como comisario de la orden en el virreinato. Su llegada se consideró un importante evento en los distintos pueblos visitados, y por ello se organizaron todo tipo de festejos para agasajarlo. Entre 1585 y 1588, Ponce presenció la representación de algunas piezas teatrales breves, como la referida a la «Parábola del rico avariento» en Techalutla (Jalisco), el 4 de marzo de 1587:

> Había muchos arcos y ramadas e infinidad de indios, y acompañado de todos y de una danza llegó a la puerta del patio, donde, brevemente en lengua mexicana, representaron la historia del rico avariento en un tablado que para ello tenían hecho, a cuyo pie tenían un mitote o baile a su modo (Ciudad Real II, p. 152);

y de otras probablemente concebidas como pequeños textos que, sin embargo, se demoraron debido a su puesta en escena, como ocurrió con la *Adoración de los Reyes Magos* de Tlaxomulco (Jalisco), que nuestro fraile registra el 6 de enero de 1587, durante la cual,

> desde lo alto de un cerro, de los que estaban junto al pueblo, vinieron bajando los Reyes a caballo tan despacio y poco a poco, así por la gravedad, como porque el cerro es muy alto y tiene muy áspero el camino, que se tardaron casi dos horas en bajar y llegar al patio (Ciudad Real II, 101).

Pero lo que me interesa destacar en este apartado es la frecuencia con la que el comisario franciscano da cuenta de la integración en el festejo de escenificaciones en las que la danza y/o la mímica tienen un valor fundamental[23]. Algunas de ellas podrían considerarse «cuadros vivientes» o «invenciones», al modo de las «rocas» de la procesión del Corpus española[24]. Es el caso de la representación de San Pedro y San Andrés en Purenchéquaro (Michoacán) el 9 de noviembre 1586):

> [En una ramada] estaba un indio viejo que representaba a San Pedro, con unas grandes llaves en la mano y en la otra una red grande levantada en alto, en la cual había asidos algunos peces; en otra ramada estaba San Pedro y San Andrés, el San Pedro con otras llaves y el San Andrés con otra red, la cual extendió al tiempo que el padre comisario pasaba, y parecieron en ella muchos pececillos de los de aquella laguna (Ciudad Real II, 78);

la de la impresión de las llagas de San Francisco en Tamatzula (Jalisco) el 26 de febrero de 1587:

> A la puerta de la iglesia tenían hecha una ramada, y en lo alto de ella puestos dos indios en hábito de frailes representando a nuestro padre San Francisco, cuando en el monte Alberne recibió las llagas de mano de nuestro Señor en figura de serafín; y hacíanlo tan al vivo, que el que representaba a nuestro Padre estuvo grandísimo rato levantados los brazos, y puestos con las manos de la manera que estaba cuando las recibió, y le suelen pintar, sin menear pie ni mano ni cabeza y sin pestañear ni quitar los ojos de un crucifijo que estaba en lo alto, que cierto provocaba a devoción (Ciudad Real II, p. 147);

o la de la lucha entre el Arcángel San Miguel y Lucifer el 27 de febrero de 1587 en Zapotlán (Jalisco):

> Había muchas ramadas, y en la penúltima dellas estaba en lo alto un indio como ángel, representando a San Miguel, con una espada en la mano, como que hería a Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel (Ciudad Real II, p. 148).

23. La mayor parte de estas escenificaciones fueron reseñadas en Pazos 182-186. Ver asimismo Aracil Varón 208-209.

24. Este tipo de escenificaciones pudo haber formado parte de los métodos evangelizadores en la Nueva España desde fechas muy tempranas. Así, en un fragmento de su *Apologética* (copiado de un texto de Motolinía anterior a la redacción definitiva de la *Historia*), Bartolomé de las Casas explica que, para el Corpus de 1538, los tlaxcaltecas prepararon ciertos decorados naturales: «En la primera destas montañas estaba la representación de Adán y Eva y la serpiente que los engañó. En la segunda, la tentación del Señor. En la tercera, San Jerónimo, y en la cuarta, nuestro padre San Francisco» (Las Casas I, 211). El uso de la expresión «estaba la representación» sugiere la posibilidad de que en aquella ocasión no hubiera desarrollo argumental sino simples «cuadros vivientes».

Otras son más bien «danzas dramatizadas» en las que entrevemos una presencia muy marcada de elementos propiamente indígenas, tanto respecto a la puesta en escena[25] como en lo que atañe a la temática de las mismas. En cuanto a la representación, son frecuentes las referencias a los papeles cómicos de los actores indígenas (fruto de una tradición histriónica ya consignada a propósito de las fiestas prehispánicas en las crónicas misioneras[26]), como vemos en la danza de la muerte ejecutada el 9 de noviembre de 1586 en Purenchéquaro (Michoacán):

> Salió un indio en figura de la muerte, y con él otro en figura y traje de negro diciendo muchas gracias, así a los frailes como a los indios y a la mesma muerte, con la cual fue un rato jugando al quince con unos naipes viejos, y cuando no jugaba tañía una guitarra y decía donaires, hablando como negro bozal (Ciudad Real II, 78);

o la danza del Nombre de Jesús contra los demonios de S. Juan de Tikax (Yucatán), que tuvo lugar el 17 de septiembre de 1588, sobre la cual explica Ponce:

> [Salió una danza] de muchachos en figura de negrillos, representando a los demonios, los cuales, a unas coplas que les cantaban a canto de órgano, en oyendo en ellas el nombre de Jesús, caían todos en tierra y temblaban haciendo mil visajes y meneos en señal de temor y espanto (Ciudad Real II, 363).

Por lo que respecta a la temática, la finalidad evangelizadora se entremezcla con el reflejo de la situación social más inmediata en escenificaciones como las llamadas «danzas de chichimecas»: el indio salvaje del norte, que todavía debe ser cristianizado, asume el papel del infiel en estas representaciones que adaptan al nuevo contexto la tradición europea de «moros y cristianos», reproduciendo la propia situación de guerra de frontera que se estaba viviendo en esas décadas en el virreinato (Aracil Varón 499-501). Así, por ejemplo, en la escenificación ofrecida a Ponce en Patamba (Michoacán) el 18 de noviembre de 1586,

> llegó [un indio] a caballo delante del padre comisario, y en lengua castellana le dijo que fuese bien venido a su tierra, y que porque había allí chichimecas, venía él con sus compañeros a asegurarle el paso y guardarle, y que no tuviese miedo que allí estaba él; luego comenzaron todos a correr a una parte y a otra por entre aquellos pinos, dando voces y diciendo y repitiendo muchas veces 'Santiago, Santiago', y al cabo de un rato salieron de entre las matas de improviso diez o doce indios de a pie, vestidos como chichimecas (Ciudad Real II, 82)[27].

En definitiva, en estas breves representaciones que inician su desarrollo en la segunda mitad del XVI en zonas rurales, con una población todavía autóctona casi en su totalidad y alejadas de los grupos social y culturalmente influyentes de la capital, se observa ya una progresiva apropiación de las propuestas dramáticas misioneras por parte de las comunidades indígenas, lo que favorecerá la pervivencia de las mismas (con sus necesarias variantes) como formas de expresión identitaria hasta la actualidad[28].

Conclusión

Como he intentado demostrar en las páginas precedentes, la necesidad de trasmitir el mensaje evangélico a la población nativa llevó a los misioneros (especialmente franciscanos) a desarrollar con éxito en Nueva España diversas formas de teatro breve que se revelaron eficaces instrumentos catequísticos. Los modelos de estas representaciones deben buscarse en la tradición medieval peninsular (teatral y parateatral), pero los frailes supieron adaptar esta experiencia previa al nuevo contexto americano para lograr la implicación de la población nativa en una actividad dramática con fundamental presencia en las celebraciones religiosas.

Las diversas etapas del proceso evangelizador, por un lado, y las necesidades concretas de las distintas zonas (geográficas y culturales) del virreinato, por

25. Esta presencia indígena en la puesta en escena de las piezas es algo propio del teatro evangelizador desde sus inicios. Dos valoraciones distintas de la misma pueden consultarse en Sten, 1974, 65-76; y Aracil Varón 288-292.

26. Ya fray Toribio Motolinía comentaba sobre la existencia de actores o «representantes» en el México prehispánico que estos eran «como truhanes; andan sobresaliendo, haciendo mil visajes y diciendo mil gracias que hacen reír a cuantos los ven y oyen: unos andan como viejas, otros como bobos» (*Memoriales* 183).

27. Una relación de otras danzas de chichimecas presenciadas por Ponce en esos meses puede consultarse en Aracil Varón 209.

28. Un interesante análisis de las danzas de chichimecas desde el siglo XVII hasta la época contemporánea es el de Bonfiglioni.

otro, exigieron el desarrollo de diversos contextos litúrgico-festivos y, con ello, de fórmulas dramáticas capaces de adaptarse a dichos contextos. La puesta en escena de autos de tradición medieval propios de festividades como el Corpus Christi, la dramatización de *exempla* como complemento al sermón dominical y la incorporación de la mímica y la danza en sencillas escenificaciones destinadas a exaltar el triunfo del cristianismo sobre la idolatría fueron, a juzgar por los testimonios conservados, soluciones válidas para los misioneros cuyo manejo se prolongaría incluso más allá del primer siglo de la colonia[29].

Bibliografía

AA.VV. *Il francescanesimo e il teatro medievale. Atti del Convegno nazionale di studi (San Miniato, 8-10 octubre 1982)*. Florencia: Società Storica della Valdelsa, 1984.

Allegri, Luigi *et alii*. «El teatro medieval». *Ínsula*, 527 (noviembre 1990): 1-3, 11-21 y 31-32.

Alvar, Carlos, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo. *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1991.

Anales Mexicanos. Anónimo en lengua mexicana. México: Vargas Rea, 1948.

Aracil Varón, Beatriz. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzoni, 1999.

Aracil Varón, Beatriz, y Mónica Ruiz Bañuls, (coords.). *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*. Monográfico de *América sin nombre*, 8 (2006).

Arroniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM, 1979.

Bataillon, Marcel. «Ensayo de explicación del auto sacramental». *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964: 183-205.

Bautista, fray Juan (O.F.M.). *Sermonario en lengua mexicana*. México, en casa de Diego López Dávalos, 1606. [Accesible en: https://archive.org/details/iesuchristosnofr00juan].

Betancourt, Helia Gloria. *Teatro franciscano de evangelización en Nueva España*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.

29. En este sentido, cabe admitir, además, la influencia de algunas de estas experiencias dramáticas en el desarrollo de un teatro religioso de carácter popular (con formatos de mayor o menor extensión) que todavía cuenta con una arraigada tradición entre la población indígena de México (sobre este tipo de teatro son de interés, entre otros, los estudios recopilados en Aracil Varón y Ruiz Bañuls, 2006).

Bonfiglioli, Carlo. «Chichimecas contra franceses: de los 'Salvajes' y los Conquistadores». Jesús Jaúregui y Carlo Bonfiglioli (eds.). *Las danzas de conquista, I. México contemporáneo*. México: CONACULTA-FCE, 1996: 91-115.

Brinckmann, Bärbel. *Quellenkritische Untersuchungen zum mexikanischen Missioschauspiel, 1532-1732*. Hamburg: Renner, 1970.

Buezo, Catalina, y Nuria Plaza Carrero. «Tipología de las formas breves». Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008: 63-119.

Burkhart, Louise M. *Holy Wednesday*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1996.

Ciudad Real, fray Antonio de (O.F.M.). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al Padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. 2 vols. Ed. Josefina Quintana y Víctor M. Castillo Ferreras. México: UNAM, 1993.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, por Luis Sánchez, 1611. [Accesible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/].

Díez Borque, José María. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1987.

Durán, Juan Guillermo. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*. 2 vols. Buenos Aires: Facultad de Teología-Pontifica Universidad Católica de Argentina, 1984 y 1990.

Flecniakoska, Jean Louis. *La formation de l'auto réligieux en Espagne avant Calderon (1550 1635)*. Montpellier: Paul Dehan, 1961.

Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna* [1974]. México: UNAM, 2004.

Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl II*. María Sten y Germán Viveros (coords.). México: UNAM, 2004.

Las Casas, Bartolomé de (O.P.). *Apologética historia de las Indias*. 2 vols. Madrid: Atlas (BAE 105-106), 1958.

Motolinía, fray Toribio de Benavente (O.F.M.). *Historia de los indios de Nueva España*. Ed. Georges Baudot. Madrid: Castalia, 1985.

Motolinía, fray Toribio de Benavente (O.F.M.). *Memoriales e Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles 240), 1970.

Partida, Armando. *Teatro de evangelización en náhuatl*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

La Pasión de Tlatlauhquitepec. Obra de teatro tlaxcalteca en náhuatl del siglo XVI. Ed. Raúl Macuil Martínez. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2010.

Pazos, Manuel. «El teatro franciscano en México durante el siglo XVI». *Archivo Ibero-Americano*, 2ª época, 11:42 (1951): 129-189.

Ravic, Marylin Ekdahl. *Early Colonial Religious Drama in Mexico from Tzompantli to Golgotha*. Washington: The Catholic University of America Press, 1970.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Francisco del Hierro (1726-1739). [Accesible en línea a través del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*: http://web.frl.es/DA.html].

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. México: FCE, 1986.

Ruiz Bañuls, Mónica. *El «huehuetlatolli» como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano del siglo XVI*. Roma: Bulzoni, 2009.

Ruiz Bañuls, Mónica. «Cuando el sermón se vuelve teatro: *El sacrificio de Isaac* en el contexto evangelizador novohispano». *Arrabal*, 7-8 (2010): 287-293.

Ruiz Bañuls, Mónica. *Literatura y moral en el México virreinal*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Trad. Josefina Oliva de Coll. México: Siglo XXI, 1988.

Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin Prometeo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1974.

Sten, María (ed.). *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: UNAM-FONCA, 2000.

Viveros, Germán. *Escenario novohispano*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.

Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 49-58
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.03
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 03/06/2016
Fecha de aceptación: 13/10/2016

Puede citar este artículo como:
Cortijo Ocaña, Antonio. «Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana. Tres loas y la *cifra* del mundo». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 49-58, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.03
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.03

Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana. Tres loas y la *cifra* del mundo

Towards a comprehensive interpretation of Sor Juana. Three *loas* and the *cipher* of the world

Antonio Cortijo Ocaña*
University of California Santa Barbara

Resumen

Sor Juana Inés de la Cruz dedica gran parte de su obra al *desciframiento* del aparente laberinto de la realidad. Como intelectual, se imagina a sí misma como una segunda Proba, en sus funciones de *intérprete*, *traductora* y *transmisora* que, como Atanasio Kircher, ha de establecer correspondencias y similitudes. En Sor Juana *América* se convierte en tema de análisis y estudio, como puede apreciarse en particular en su *Neptuno alegórico* y en las loas a sus tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento*.

Palabras clave: Sor Juana, *Neptuno alegórico*, América, loas, *El divino Narciso*, *El cetro de José*, *El mártir del Sacramento*.

Abstract

Sor Juana Inés de la Cruz devotes a great part of her work to *deciphering* the apparent labyrinth of reality. As an intellectual, she envisions herself as a second Proba, an *interpreter*, *translator* and *transmitter* who, just like Athanasius Kircher, must establish similitudes and correspondences. In Sor Juana *America* becomes a topic of study and analysis, as can be seen in her *Neptuno alegórico* and in the *loas* (preludes) to her three sacramental *autos*: *El divino Narciso*, *El cetro de José* and *El mártir del Sacramento*.

Keywords: Sor Juana, *Neptuno alegórico*, America, preludes, *El divino Narciso*, *El cetro de José*, *El mártir del Sacramento*.

Sor Juana afirma en su obra estar dotada de la suficiente legitimidad para hablar. El *mulieres in ecclesia taceant* paulino parece haberse clavado como una espina dolorosa en la mente de la jerónima, que protesta de variadas maneras contra una interpretación misógina de tal *dictum*. De añadidura, interesa a Sor Juana hablar con insistencia de una serie de motivos recurrentes que aparecen en su obra entera. Estos motivos (posibilidad del conocimiento en el *Primero sueño*; reivindicación de la legitimidad cultural de lo

* Antonio Cortijo es catedrático de literatura española medieval y renacentista en la University of California Santa Barbara. Ha escrito 33 libros y ediciones sobre teoría de la historia en el siglo xvi (2000), novela sentimental (2001), Calderón de la Barca (2006), leyenda negra e ideología (2010), humanismo catalán (2011), Lope de Vega (2014), Sor Juana Inés de la Cruz (2015), Juan de Mena (2015), etc. Su ultimo libro se titula *Mesianismo, epifanía y resurrección en el "Quijote". La tolerancia de la contradicción* (2016).

novohispano en su *Neptuno alegórico*; exaltación de la figura mariana en sus villancicos; continuidad entre el Dios de las Semillas y la figura del Cristo crucificado en algunas de sus loas; afirmación de la capacidad intelectual femenina en la *Carta atenagórica*; etc.) no son independientes o autónomos, sino que están vinculados y relacionados entre sí, formando un haz unitario que explora lo que no es sino preocupación recurrente que se manifiesta de variadas maneras. Son, en definitiva, manifestaciones de un único tema que ocupa la obra entera de la jerónima: la posibilidad de conocer o *descifrar* el *problema* del mundo a través del establecimiento de relaciones, similitudes, semejanzas, alegorías. Dentro de esta temática, Sor Juana ofrece apreciaciones originales sobre el concepto de *América* en algunas de las loas a sus autos sacramentales. Estas apreciaciones (basadas en el procedimiento cristiano tipológico-alegórico de la superación de las edades hasta llegar al advemiento de la Ley de Gracia) han sido generalmente interpretadas por la crítica en relación a lo que se ha denominado como *criollismo* incipiente. Pero también se ha alzado alguna voz con un enfoque complementario atendiendo a la teología; como defiende Zugasti

> es una loa [la de *El divino Narciso*] con un argumento muy bien definido, donde las alegorías no son estereotipos, sino que actúan, reflexionan y varían sus puntos de vista. Sor Juana plantea un problema teológico de gran calado, como es presentarnos al nuevo continente en su estado prehispánico, todavía en la fase de la Ley Natural. De ahí el arranque musical con cantos y danzas aborígenes (tocotín), así como la explicación de su religiosidad: son idólatras y practican sacrificios humanos; en este contexto, la loa se centra en una tradición nahua que celebra, en honor del «dios de las semillas» (Huitzilopochtli), la ceremonia del *teocaulo*, o sea, el dios es comido por los indios en rito purificador. Inmersos en este estado natural están Occidente y América hasta su encuentro con Religión y Celo, que ya viven en la era de la Ley de Gracia e intentan convertirlos a la fe católica. Este encuentro es un apretado resumen del proceso de conquista y colonización (133).

Aquí me interesa insertar estas loas en un contexto que las imbrique con el resto de la producción sorjuanina, desde donde alcanzan un significado más completo. En varias ocasiones he recalcado el papel de Sor Juana Inés de la Cruz como *intérprete*, asemejándolo al desempeñado por una figura como la de la centonista Falconia Betitia Proba (*ca*. 306/315 – *ca*. 353/366), muy querida a la monja jerónima, que se había encargado nada menos que de *cristianizar* la *Eneida* virgiliana en el siglo IV (Fassina, Green)[1]. Como en el caso de las reinterpretaciones de la Égloga IV de Virgilio, que se leía en clave cristiana como anunciadora del nacimiento de Cristo en lugar de su significado originario como heraldo del nacimiento del futuro emperador, Proba lee la épica virgiliana como una continuidad entre el mensaje clásico y el cristiano, indicando así que no hay solución de continuidad entre ambos y que existe entre ellos una línea de unión en su sentido más que una cesura o un corte cultural abrupto, basada en unas correspondencias *ocultas* que ella se encarga de dilucidar. En el clima del siglo IV, con la religión nueva convertida en caballo de batalla entre *novatores* y tradicionalistas, entre quienes ven en ella algo ajeno al imaginario romano y quienes la señalan como anclada en esencia en el mismo, el esfuerzo de quienes buscan motivos de contacto más que de separación tajante entre sistemas bucea en nociones como las de hibridez o permeabilidad (Schapp). Como Proba, Sor Juana se imagina a sí misma a modo de bisagra o puente que une los mundos de referencia de la tradición cultural europea y la americana. En su intento por navegar a dos aguas, su *programa* se centrará a lo largo de gran parte de su obra por *descifrar* una realidad oculta y buscar *similitudes* que ayuden a explicar la *cifra* del significado latente: unir, por ende, más que distinguir.

El *Neptuno alegórico* es la obra donde mejor queda expuesta esta perspectiva (ed. Martin). El nuevo virrey, Tomás Antonio de la Cerda, que acude a su puesto para hacerse cargo de las riendas del poder en 1680, es recibido como merece su categoría con ceremonias de bienvenida y arcos triunfales en la Nueva España. El cabildo catedralicio de la Ciudad de México encarga a Sor Juana que redacte un poema celebratorio y encomiástico, como piden las circunstancias, para la recepción de la nueva personalidad por parte de la ciudad. Sor Juana se prepara a conciencia. Rastrea por entre los apellidos del vicemonarca (Laguna, Paredes) y los manuales al uso de mitografía (Conti, Vitoria, etc.). El resultado es

1. La idea del presente artículo parte de una sección del capítulo «Hacia una interpretación comprensiva: *Primero Sueño*, autos y loas», de mi monografía *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad* (Sevilla, Renacimiento, 2015), de donde proceden, modificadas y recontextualizadas, alguna de mis apreciaciones.

una pieza compleja que se construye mediante un abigarrado haz de referencias a motivos y temas sacados del mundo clásico, de preferencia mitológicos. El marqués de la Laguna, uno de sus títulos nobiliarios, es un segundo Neptuno que, con su esposa Anfitrite, ha cruzado el mar para hacerse cargo del gobierno americano. Con la referencia a Neptuno y Atenea/Isis, Sor Juana hace que las dos figuras se den la mano para representar la conjunción de fuerza y sabiduría que habrá de guiar su labor de rección del Imperio en América (Arenal, Bouvier, Català, Grossi, Olivares Zorrilla). Como el Neptuno mitológico, deidad fundacional de la Ilias troyana, el nuevo virrey porta con su cetro la llama civilizadora que se traspasa del mundo europeo al americano en una especie de *translatio imperii*. Eneas, superviviente de la conflagración troyana, escapó de la ciudad en llamas portando consigo a sus dioses penates, a su hijo Ascanio y a su padre Anquises. Con ellos se embarca en un viaje fundacional que acabará, como relata Virgilio en su *Eneida*, con el establecimiento de la *Urbs* por excelencia, Roma, marcando de paso la ilación cultural e ideológica (una especie de viaje ininterrumpido a lo largo del tiempo) entre los mundos culturales griego y romano.

¿Qué quiere resaltar Sor Juana al encomiar al virrey como deidad fundacional del traspaso? Pensamos que es en especial su simbolismo como transmisor y mediador, en su función de representante de sus nuevos *súbditos* americanos, que no son sino continuación en la contigüidad del espacio de los valores representados por la España peninsular. La figura de Eneas también reivindicaba el papel de transmisión o continuación cultural que Roma representaba en el imaginario octaviano y virgiliano con respecto a Grecia. Con ello se legitimizaba el papel cultural de un imperio romano que partía en situación de franca inferioridad con respecto a las consecuciones culturales del mundo griego. No rivalizamos con ellos (los griegos), parece decir Virgilio, sino somos ellos mismos proyectados hacia el futuro en una misma línea de continuidad, aderezada con los aditamentos de nuevos tiempos y nuevas culturas con las que hemos entrado en contacto. Del mismo modo, Sor Juana legitima al sujeto americano como miembro de una comunidad cultural proyectada en el espacio y el tiempo insistiendo en algunas notas que hacen de dicho sujeto elemento novedoso.

Sor Juana recurre para su método comparativo cultural al utilizado por el filósofo y polígrafo Atanasio Kircher, conocido en la época por sus escritos sobre mitología y en especial como interpretador del mundo de los jeroglíficos egipcios: *Prodomus Coptus Aegyptiacus*, *Obeliscus Pamphilius*, *Oedipys Aegyptiacus* (Rivosecchi, Reilly). Al hacer esto le interesa a Kircher practicar lo que puede denominarse como *religión comparada* o estudios de *religión cifrada*. Convencido de la univocidad del mensaje religioso y su multiplicidad de manifestación en los variados ropajes de las distintas religiones, Kircher se apresta de modo pionero a desentrañar el significado oculto de la *cifra* que se oculta ya sea en las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Testamento, ya sea en los jeroglíficos egipcios, en persecución de lo que él imagina como un arquetipo religioso y hasta político[2]. En otra ocasión resaltábamos que

> ser intérprete no conlleva un significado pasivo de simple *transmisor*, sino se constituye en un papel activo como *reinterpretadora*. Para ello Sor Juana se sirve de un autor como Atanasio Kircher. Éste había dedicado su tarea intelectual a la labor de mitógrafo. Pero lejos de seguir en la órbita de Conti o Valeriano, prefiere imaginarse como (re)constructor de símbolos y arquetipos. Para ello, desde su manejo de lenguas y su educación en sistemas de pensamiento diversos busca establecer relaciones simbólico-alegóricas de la realidad, que él concibe como unitaria aunque multiforme. La base enciclopédica del saber de Vitoria se le queda pequeña, pues Kircher descubre en Egipto un arcano de saber que penetra en la realidad escondida y subyacente a las cosas. Esta búsqueda del arquetipo que Kircher se esfuerza en perseguir es la que suele primar en momentos que se pueden caracterizar como de *crisis*, momentos que se sitúan a caballo entre épocas, entre sistemas de pensamiento divergentes, entre posturas heterogéneas de ver la realidad o desde regiones consideradas periféricas o marginales con respecto a un centro de poder (judaísmo/islamismo/cristianismo; época precolombina/época colonial). Es en estos momentos cuando surge una necesidad de simbiosis, de mixtura, de correlación, que permita avanzar de un momento a otro y de un sistema a otro sin establecer una ruptura total. Es en este momento cuando el (re)intérprete alcanza un puesto de privilegio, porque permite realizar dicha transición. Es en este papel como Sor Juana se define en parte a sí misma dentro de su contexto novohispano, del mismo modo que Proba había querido ver una relación entre el cristianismo y Virgilio, de la misma manera que los

2. Remito a sus *Principis Christiani archetypon politicum*.

> padres de la Iglesia habían querido ver en el Antiguo Testamento una prefiguración del Nuevo. Es un lanzar puentes y establecer nexos más que manifestar el deseo de ruptura y disyunción. (Cortijo, 2015, 352)

En esta labor sincrética pueden verse notas de heterodoxia. Entendemos por ello el ejercicio de un *modus operandi* que se sale fuera de la norma, de lo establecido. El contacto de Kircher con un mundo enteramente desconocido (el egipcio) y que no se amoldaba a los patrones de interpretación que el estudioso había adquirido en su preparación clásica (grecorromana) y semítica (estudio de las lenguas hebrea y caldea), obligaron al jesuita (salvo que hubiera querido considerar como falsa la verdad cristiana) a indagar por un método comparativo de *analogías* y *semejanzas*. Sospechamos que Sor Juana llega a la misma conclusión por su acceso *anómalo* a la cultura, desde el margen, amén de por su carácter americano que la obliga a entrar en contacto con una realidad indígena (y precolombina) de cuyo Dios de las Semillas debe dar cuenta como *predecesor americano*. Un margen representado en primer lugar por su condición de mujer que no ha accedido al saber desde el *cursus honorum* prototípico del momento (el universitario y masculino), a través de las academias de estudio y los libros prescritos en la época. Al contrario, su condición de autodidacta le ha permitido espigar textos diversos de diferentes fuentes, coincidiendo a la postre con los gustos *anómalos* de alguien como Kircher, cuya erudición e inquietudes intelectuales le hacen salirse del camino trillado y espigar en textos que se escapan de lo común, del acervo aceptado por una tradición escolar establecida. En segundo lugar, su posición marginal debe asociarse en parte a su condición *colonial*, aunque se le dé a este término un cariz menos reivindicativo de lo que generalmente se acepta (Moraña, Martínez-San Miguel). Desde la colonia, desde el margen (territorial y cultural del Imperio español), la monja se ve ante la tesitura de explicar una realidad que incorpora elementos culturales españoles e indígenas *extraños* y el método sincrético de Kircher le permite un modo de incorporarlos dentro de un imaginario común.

Pero Kircher y su método de interpretación de la *cifra* representan sólo uno de los elementos inspiradores de Sor Juana. Un segundo elemento inspirador radica en el aparato ideológico cristiano que subyace a los autos sacramentales de autores como Calderón de la Barca: el tipológico-alegórico (Cortijo, 2006). En estas obras Calderón usa un esquema intelectual preestablecido sobre el que insiste con asiduidad. La religión nueva, el cristianismo, la Nueva Alianza, supone una Ley de Gracia que supera la Vieja Alianza representada por el Antiguo Testamento, del modo como la última suponía la superación de la Ley Natural. Este viaje de manifestación de Dios en el mundo y en su pueblo queda representado para Calderón y los autores de este género mediante las figuras de la Gentilidad, el Judaísmo y el Cristianismo, o mediante las de la Ley Natural, la Ley Escrita y la Ley de Gracia. Es un viaje que supone un *continuum* en que se avanza por mor del aditamento y la mejora más que por la ruptura tajante y el comienzo de nuevo. La novedad se expresa en términos metafóricos a través del concepto de *conversión* que simboliza san Pablo, el hombre nuevo renacido que se despoja de su ser anterior sin dejar de ser él mismo en virtud de un nuevo modo (caritativo) de entender su humanidad. Y en último término, el referente de su conversión tiene como modelo el renacimiento del Dios de Amor a quien presta su fe, que por el acto de su vencimiento de la muerte señala precisamente su papel de continuador.

Sobre estas dos tradiciones sincréticas, la de la alegoría cristiana y la de la pirámide kircheriana que representa el movimiento dialéctico y de síntesis de interpretación de la realidad, se mueve Sor Juana, émula de Proba. En el *Primero sueño*, obra que ha sido catalogada por la crítica como *opus maximum* de la monja jerónima, el alma, en su acto de conocer,

> semeja realizar un vuelo hacia arriba, parecido al que representa el símbolo-emblema de las pirámides (el alma es pirámide mental, aquéllas son «bárbaros jeroglíficos de ciego error»), signos externos de las dimensiones interiores que son especies intencionales del alma: el alma sube hacia arriba como el fuego, aspirando al Centro, Causa Primera, «al que tienden todas las líneas rectas (toda verdad y justo anhelo), y la Circunferencia infinita que en sí contiene –virtual y eminentemente– todas las esencias» (Méndez Plancarte 609) y en busca del «vuelo intelectual con que ya mide / la cuantidad inmensa de la Esfera»[3]:

3. Olivares Zorrilla indica que «el *Primero sueño*, como sueño de anábasis, nos señala por igual esa cumbre intelectual a la que se dirigen místicos y contemplativos, aunque ese señalamiento sea onírico, una refracción en el espejo del Faro o la fantasía, un poco más abajo. Las proyecciones descritas en el poema, por lo mismo, no son azarosas o erráticas como en cualquier sueño, sino intencionales, pues son una refracción de la luz del intelecto agente. Sueño enigmático u *oneiros*, el *Primero sueño* es, pues, un sueño verdadero visto por la

Las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta
y a la Causa Primera siempre aspira
–céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia–. (Cortijo, 2015, 390)

Desde la altura que supone el punto máximo del vértice superior de la pirámide, el alma quiere avizorar la realidad para comprehenderla en su totalidad. Pero parece condenada al fracaso de esta primera vía intuitiva, pues sólo acierta a vislumbrar «bárbaros jeroglíficos de ciego error» cuyo significado se le escapa. El proceso intelectual se imagina labor de desciframiento, de modo semejante a como Kircher se había tenido que enfrentar a los jeroglíficos indescifrables egipcios, o como la misma Sor Juana debe vérselas ante dos realidades y mundos culturales en apariencia desemejantes: el español y el indígena.

Esta labor de desciframiento del enigma o de interpretación de la *cifra* del mundo no deja de estar presente en gran parte de la literatura barroca del momento. Subyacen a ello los conceptos del *misterio* del *laberinto* del mundo, del *ocultamiento* y la *desilusión*, que provocan actitudes un tanto desengañadas ante una realidad que se muestra velada, misteriosa, oculta, de difícil comprensión. En Sor Juana, no obstante, creemos percibir que la importancia de este tema desborda con creces el espacio de un *topos* de época. Es más, permea su producción en conjunto, que puede leerse como si se tratara de una insistencia reiterada sobre dicha problemática, como hemos defendido en nuestra monografía sobre la monja. Sor Juana busca en sus escritos situarse a sí y al espacio (americano) que ella ocupa dentro de la *cifra* del mundo, es decir, legitimarse como mujer humanista (intelectual) y a lo americano como sujeto cognoscitivo. Dicha *cifra* sólo alcanza sentido para ella si se ve como un proceso dialéctico de manifestación de la historia que avanza de Isis a Osiris a Horus (como insiste Atanasio Kircher), como manifestación de la operación de la inteligencia (asexuada) aplicada al universo de las realidades cognoscibles, como prolongación del Dios de la Semilla indígena en el Dios Cristiano, trasuntos todos de un mismo *enigma*.

Las Loas que preludian tres de los autos sacramentales de Sor Juana (*El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento*) reflejan esta problemática de varias maneras, centrándose de preferencia en el *problema* de América como concepto. En la *Loa* para *El divino Narciso* se reproduce en las tablas una especie de *requerimiento.* Occidente y América aparecen en el escenario a punto de celebrar un sacrificio (cruento) a su Dios de las Semillas (Bénassy-Berling, Jáuregui, Zanelli, Zugasti 132-135). Celo quiere vengarse por lo que considera afrenta malvada y osadía del paganismo. Religión desea convencerles para que abandonen el culto profano, pues reconoce que sólo en el conocimiento puede basarse la verdadera conversión («no hay fuerza ni violencia / que a la voluntad impida / sus libres operaciones», ed. Rivers, 814, vv. 240-242)[4]. Pero lo que es más importante, en su labor de *disuasión* se percata de que la verdad subyacente a ambas religiones es una y la misma, bajo capa de diferentes *cifras*. Así, se dirige a América y Occidente en los siguientes términos:

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué cifras
de nuestras sacras verdades
quieren ser estas mentiras? (814-815, vv. 201-204)

Les refiere al ejemplo de san Pablo (cuando éste predica a los atenienses diciéndoles que 'No hay deidad nueva') y les dice con respecto a su Dios de las Semillas y sus cultos:

Esos milagros que cuentas,
esos prodigios que intimas,
esos visos, esos rasgos
que debajo de cortinas
supersticiosas asoman;
esos portentos que vicias,
atribuyendo su efecto
a tus deidades mentidas,

puerta córnea o translúcida de la que hablan los autores de la Antigüedad. […] En *Pia desideria*, del jesuita Hermann Hugo, encontramos un Faro –Dios en la noche de la existencia– que conduce al alma enamorada de la Divinidad por los meandros de la vida, como Ariadna a Teseo» (83-84).

4. Las citas de la obra de Sor Juana proceden del volumen *Poesía, teatro, pensamiento. Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa* (2004), editado por Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers.

obras del Dios verdadero,
y de su sabiduría
son efectos. (816, vv. 297-307)

Si la Loa es preludio al auto, no hay tampoco una distancia insalvable entre el *Primero sueño* y *El divino Narciso*. El protagonista, Narciso, se lamenta en el mismo (el dolor de que muere no gozando lo que quiere, la ninfa hermosa caída en *pecado*) dejándonos saber que su alma muere de tristeza «buscando mi *semejanza*» (891), idea que se erige en trasunto del auto entero, que se asemeja así al ascenso del alma en el *Primero sueño* (en su sed de conocimiento) en camino a la unión (hipostática) visionaria con su Dios. La búsqueda de la *semejanza* implica asimismo la realidad de la ocultación aparente que hace difícil su resolución. Por todo el auto (y su Loa) abundan imágenes que refieren a la ocultación, el escondimiento, el (re)descubrimiento, todo ello dentro de un esquema tipológico en que se presenta la evolución de la Ley Natural a la Escrita y la de Gracia. La composición entera, basada en el procedimiento de la alegoría, construcción que pasa en juego de espejos de una imagen a sus *reflejos*, se tematiza en el contenido mismo del auto: la muerte de Dios por su *trasunto*, el alma:

Hallo que todo mi estudio
sirvió de ponerle medios
para que su amante orgullo
la mayor fineza obrase,
muriendo por su trasunto. (900, vv. 1691-1695)

Pero puede ahondarse aún más. Podría incluso postularse que el ansia de conocimiento, que resultaba frustrada en el *Primero sueño*, alcanza satisfacción en el auto mediante el uso del verbo *conocer* en el sentido de *reconocer*, basado a su vez en la idea de la *semejanza* entre el Amado y la Amada, metáfora de honda raigambre en la poesía amorosa y mística («Amada en el Amado transformada», como diría San Juan de la Cruz en su *Noche oscura*). Narciso, «archivo de perfección» y «gozando felicidades en la gloria de sí mismo», se siente atraído como *imán* hacia sí mismo (apuntando a la *identidad* o *mismidad* de los mensajes que subyacen a las varias religiones). Así, tanto el Alma que se debate por conocer la realidad última en el *Primero sueño* como Narciso que se autoinmola son, pues, *semejanzas* y *trasuntos* de una *historia cifrada*.

En otras ocasiones la *cifra* en que se oculta la realidad se manifiesta como los dos términos aparentemente disímiles de un debate dialéctico. En la *Loa* de *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo*, dos estudiantes deliberan cuál es la fineza mayor de Cristo (Farré Vidal): dar lo *necesario* o lo *sobrado* (morir o quedarse en el Sacramento eucarístico). Ante la dificultad de razonar sobre el tema con palabras, los estudiantes hacen *visibles los objetos* al entendimiento con *alegóricos entes*, creando así «un auto del divino sacramento alegórico-historial». El Estudiante 3 es el encargado de actuar de juez de la disputa entre los otros dos, lo que se describe como un «mediar / vuestra cólera» (923), remitiendo a la función de intérprete o mediador que la misma Sor Juana ha aprendido de sus modelos intelectuales, Proba o Kircher. Los contendientes tratarán sobre el significado y precedencia cronológica de la Cena y Lavado de pies. Si el lavatorio ocurrió previo a la Cena, dice el Estudiante 3, ello hace al «intento místico» porque «fue *figura* del Sacramento», es decir, de la Penitencia, «para enseñarnos que no / tengamos atrevimiento / de llegarnos al altar / sin lavar antes los yerros» (938). De nuevo estamos ante lo que no es sino un problema *intelectual*, el de la solución de un enigma encerrado u ocultado bajo una velada semejanza. En la Loa aparecen, de modo un tanto enigmático, las figuras de Hércules y Colón. El primero representa con sus trabajos y conquistas el establecimiento del famoso *Non Plus Ultra*; el segundo la superación del mismo con su descubrimiento de América:

No haber más mundo creía
Hércules en su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había.
Así cuando se entendía
que el llegar a padecer
era el sumo poder
la empresa mayor que vieron,
se echó al agua, y conocieron
que quedaba más que hacer. (936-937, vv. 367-376)

Son figuras de los momentos representados por el Lavatorio y la Cena, entre los que cabe una relación de contigüidad pero a la vez de superación dialéctica. Como en el caso del *Neptuno alegórico*, o hasta los de Occidente y América en la loa anterior, Sor Juana no puede permanecer por mucho tiempo ajena a la realidad americana. Colón prorrumpe diciendo que «Más mundos hay, más imperios», y con ello subsume el sentir de Sor Juana ante el virrey marqués de la Laguna: la tierra americana supone el lugar donde opera la *translatio*, donde Sor Juana vislumbra una

transferencia continuada; a desentrañar su sentido parece abocada la inteligencia en su afán por descifrar el sentido del mundo.

En la loa de *El cetro de José* y en el auto de este nombre, el procedimiento de la figuración tipológica y/o alegórica queda personificado en la obra misma, haciendo *tema* del *procedimiento* utilizado. El auto aborda los límites del conocimiento de Inteligencia (aliada de Lucero/Lucifer en la obra) y de Conjetura, su ayudante; si el objeto al que se aplica la misma recibe la gracia, según afirma el personaje Providencia, «donde la luz / se aparece, no han tenido / las tinieblas permanencia» (1117, vv. 1600-1602). La *Loa* nos muestra a la Ley Natural y la de Gracia congratulándose en escena por la conversión «de las Indias conquistadas», que no son sino «el complemento» que la Ley de Gracia había deseado por largo tiempo. Con ello se anuncia el tema de la (pre)figuración que será materia del auto propiamente dicho. Fe, Ley de Gracia y Naturaleza piden en un momento determinado a las «sutiles inteligencias», las «espirituales substancias», las «esencias incircunscriptas» y las «entidades soberanas» de las tres jerarquías y los nueve coros que bajen del Empíreo a ayudar en la labor de conversión de la Idolatría. Como ocurría en la loa de *El divino Narciso*, estos varios personajes se aprestan a mostrar a Idolatría lo *cercana* que está de la salvación cristiana, pues los sacrificios (humanos) no son sino prefiguración del sacrificio cristiano, el más *delicioso* imaginable:

> Pues yo pondré en las aras
> un holocausto tan puro,
> una víctima tan rara,
> una ofrenda tan suprema,
> que no solamente humana,
> mas también divina sea. (1045, vv. 394-399)

Desde el momento que el hombre hace su aparición en la tierra cae en pecado. A partir de aquí se redime 'subsecuentemente'. Las diferentes edades históricas, según dice Sor Juana en el auto, ofrecen ejemplos de figuras que son misterios o enigmas de dicha redención, a poco que el hombre aplique su Inteligencia para saberlos desentrañar, siempre moderada por la Profecía (divina). El procedimiento se describe con exactitud en los versos iniciales del auto. Dios *concede* al hombre *varias apelaciones* que van *trascendiendo* de siglo en siglo; al hombre debe aplicar su inteligencia, junto a su fantasía e imaginación, para inferir su significado. La misma inteligencia humana, que le condenó al pecado al transgredir el mandato divino, ahora, bien aplicada, es capaz de liberarle de su condena: «Discúrralo, si puedes, tu conciencia, / pues es punto que toca a Inteligencia» (1057, vv. 182-183).

Cuando al fin del auto se produce la *reconciliación* entre José y sus doce hermanos, Sor Juana se demora en la explicación de la equivalencia entre el alimento de la cena egipcia y el del pan/Pan de salvación/vida de Cristo. La dificultad del *misterio* se anota de nuevo en términos cognoscitivos, que sólo producen *asombro* y *confusión*, tinieblas crueles que «ofuscan la perspicaz luz de mi angélica mente»:

> Y ¿quién duda que es así,
> pues Dios, como y cuando quiere,
> me turba el conocimiento
> o el discurso me entorpece? (1102, vv. 1239-1242)

El auto concluye con la *conversión* de la vara de Jacob en portadora del pan eucarístico, maná rehecho, figura de un Cristo

> no sólo a mi carne unido
> con hipostática unión,
> mas en el velo escondido
> de esa insignia que, en tu cetro,
> de tu providencia indicio
> ha sido. (1115, vv. 1552-1557)

La vara coronada con «una torta de pan en la punta» es un «jeroglífico esculpido» que declara las hazañas del héroe Jesús. El viaje de búsqueda especulativo, que parecía condenado a un *fracaso* relativo en el *Primero sueño*, llega ahora a su cenit o esplendor máximo con la ayuda divina en el auto de Sor Juana. Por ello, y una vez más expresado con terminología mistérica y ocultista, Profecía prorrumpe al final del mismo en un epinicio que significa una celebración de la Luz sobre las Tinieblas, la inteligencia sobre la ignorancia, casi punto por punto del modo opuesto (o si se quiere la solución complementaria) a como culmina el viaje nocturno de la mente en el *Primero sueño*:

> ¡Idos, que donde la luz
> se aparece, no han tenido
> las tinieblas permanencia! (1117, vv. 1600-1602)

*****

Las tres *Loas* analizadas guardan una imbricación especial entre sí desde un punto de vista del contenido. En ellas, igualmente, se presta particular

atención al *concepto* de América y al de la Inteligencia que es capaz de desentrañar el significado oculto por medio de figuraciones de lo enigmático. La loa de *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* proclama que hay una continuación histórica entre Alcides y Colón, como la hay entre la monarquía hispánica europea y la americana, o como se produce en la superación de la Ley Natural por la de Gracia. Sor Juana hace, así, uno de los dos temas de la relación tipológica entre Antiguo y Nuevo testamentos y la legitimación cultural americana o colonial por mor de haberse operado una *translatio imperii* en suelo americano. En el Antiguo Testamento se cifra el Nuevo; América es el desciframiento del devenir histórico de un pueblo y una cultura, iniciados en la Península Ibérica. La tipología bíblica y la especulación política (que era inherente al *Neptuno alegórico*) no están desvinculados, sino atados por una especie de destino político-cultural. Idolatría lo expresa con rotundidad en la loa a *El cetro de José*, dirigiéndose a la Fe:

> Soy, por más que tú me ultrajas,
> la que sabrá defender
> fueros de edades tan largas,
> pues alegórica idea,
> consideración abstracta
> soy, que colectivamente
> casi todo el reino abraza. (1040, vv. 264-270)

Se proclama plenipotenciaria de los indios, «que a un solo Dios adoran». Su yerro, avanza, no estaba en el *sacrificio*, sino en el *objeto*. La Fe se apresta a mostrarle «un auto sacramental / y alegórico» en que su amor hará visibles las profecías que hablan de un gran misterio «de pan y trigo», semejanza del tributo sacrificado del maíz. La misma idea se repite machaconamente en la loa de *El divino Narciso*. En ella Celo y Religión discuten para oponer respectivamente la fuerza de la conversión a la convicción:

> … porque vencerla por fuerza
> te tocó; mas el rendirla
> con razón, me toca a mí,
> con suavidad persuasiva. (812-813, vv. 214-217)

Esta *rendición por persuasión* nos permite dar un paso más y vincular las loas y el *Neptuno alegórico* al *Primero sueño*, donde la Inteligencia asciende por la pirámide del sueño en busca de su semejanza. La aventura de Isis (Inteligencia) no es diferente de la de Neptuno (Celo), que busca extender su dominio entre iguales (semejantes) haciéndoles partícipes de los arcanos de la sabiduría. Dominio y Prudencia eran los dos atributos del mando y la rección política de naciones que más se elogiaban en el *Neptuno alegórico* y en el virrey. Dominio y Prudencia/Inteligencia son los calificativos que aúnan a Celo y Religión en las tres loas comentadas. A la figura de la Religión persuasiva se añaden las de Alcides/Hércules y Colón. Se trata en esencia de bucear entre un imaginario gnoseológico y político que en último término es trasunto del afán de dominio de la realidad por captación de su sentido último. Este sentido final, significado último de las cosas, permanece cerrado y hermético, *cifrado*, velado. Este solapamiento e ininteligibilidad aparentes semejan los jeroglíficos que Kircher se afanara por interpretar. Son un lenguaje cifrado que sólo espera la clave que posibilite su intelección.

Sor Juana se lanza en su obra tomada en todo su conjunto a una aventura intelectual de desciframiento. Conquista (territorial, intelectual, espiritual) es para ella *apertura*, pasando de la contigüidad en el espacio y el tiempo a un descubrimiento de sentido. Las loas son preludio de sus autos y son canto de alabanza del misterio eucarístico. Son, por extensión, superación del *Non Plus Ultra* representado por Alcides/Hércules de la *Loa* de *El divino Narciso* con que se cerraba toda posibilidad de intelección y de expansión. Como es frecuente en los grandes escritores, los temas, modos y motivos de la obra sorjuanina se muestran recurrentes, dando así idea de la concepción global de la misma por parte de la jerónima, reflejo de sus preocupaciones por el *misterio* enigmático de la comprensión inteligente del universo.

Proba hizo mucho más que *traducir* la *Eneida* en clave cristiana. Conocedora y enamorada de la obra de Virgilio, que era para ella modelo de literatura latina y del ethos romano, sostén y portaestandarte de una tradición cultural, se le hacía imposible que sus valores y contenido estuvieran en disonancia con los del mundo cristiano al que se había convertido. Su afán fue el de encontrar semejanzas, continuaciones, contigüidades, puntos de contacto que revelaran entre los mundos pagano y cristiano una línea de transmisión más que de ruptura. Suponían, en suma, un modo de ver el mundo. No muy alejado de dicha metodología (la de la concomitancia) se muestra Atanasio Kircher, para quien el mundo entero es una *cifra* que esconde identidades expresadas en lenguajes disímiles. Todo su afán como estudioso consiste en enfocarse no en las líneas de la pirámide que ascienden sin encontrarse en su base, sino en el punto del

vértice superior en el que por fin se encuentran y reúnen. A la Trinidad cristiana se superpone la tríada Isis-Osiris-Horus, manifestación trina de una realidad que avanza de manera dialéctica hacia su superación en una síntesis mayor que el producto de sus partes. Sor Juana, que opera como Proba y Kircher, vive en una realidad barroca y americana. Dentro de ella, amén de en cuanto a su condición de mujer (intelectual americana autodidacta), se plantea su labor como la de una transmisora que asegura que no se interrumpa el movimiento del saber heredado de la tradición. Así lo plantea en la casi totalidad de su obra, que se construye alrededor de una serie de temas recurrentes que giran en torno a la posibilidad de conocimiento. Así se lo dice el marqués de la Laguna (instándole a que entienda su *dominium* de la misma manera), pidiéndole que vea en sus súbditos sujetos legitimados a los que transmitir (como Eneas) los dioses penates del solar ibérico. Así se lo dice a los espectadores de sus autos y loas, a quienes insta a ver en el mundo precolombino una prefiguración (válida) hispánica y por ende a su semejante. Así lo reclama de su propia Inteligencia, a quien en el *Primero sueño* pide que ascienda como en pirámide hacia la comprensión de su semejanza, de sí misma («a la mental pirámide elevada / donde, sin saber cómo, colocada / el Alma se miró» (447, vv. 424-426):

> Las Pirámides fueron materiales
> tipos sólo, señales exteriores
> de las que, dimensiones interiores,
> especies son del alma intencionales,
> que como sube en piramidal punta
> al cielo la ambiciosa llama ardiente,
> así la humana mente
> su figura trasunta
> y a la Causa Primera siempre aspira,
> céntrico punto donde recta tira
> la línea, si ya no circunferencia,
> que contiene, infinita, toda esencia. (447, vv. 400-411)

Las «tinieblas de ignorancia» hacen que las perfecciones de la Ley Natural queden como «apagadas» (Loa para *El cetro de José*, 1030, vv. 18 y 20) y sólo la Ley de Gracia pueda esmaltar los preceptos y perfeccionar el ser de dicha Ley Natural. Se trata, en esencia, de conjuntar a Neptuno e Isis (su madre), elementos masculino y femenino (superados en un concepto de la inteligencia asexuado, por así decir) que representan en último término el consejo, la sabiduría, el conocimiento, la capacidad racional: ímpetu y reflexión. Pero las *tinieblas de ignorancia* no implican una imposibilidad de conocer, sino la afirmación de la apariencia cifrada de la realidad y la *ocultación* aparente del objeto de conocimiento. Kircher fue el primero que introdujo en su reflexión sobre el mensaje cristiano todo el mundo egipcio de referencia para relacionarlo con el esquema de la tradición judeocristiana. Sor Juana es quien primero introduce América como concepto (problema, enigma) en dicha tradición, problematizándolo en particular en las loas a sus autos *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento*, y dando de resultas a lo americano una legitimidad como sujeto y objeto de conocimiento. Y lo hace desde un ejercicio de inteligencia que bucea por entre las tinieblas para encontrar formas transferibles, esencias traducibles que posibiliten la continuidad de la transmisión cultural (no somos sino enanos aupados a hombros de gigantes, como quería Bernardo de Chartres) más que coartarla.

Bibliografía

Arenal, Electa. «Enigmas emblemáticos: el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz». Carmen Beatriz López Portillo (ed.). *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1998: 85-94.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1983.

Bouvier, Virginia M. «La construcción de poder en *Neptuno alegórico* y *Ejercicios de la Encarnación*». Sandra Lorenzano (ed.). *Aproximaciones a Sor Juana*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 2005: 43-54.

Català, Rafael Enrique. «El *Neptuno alegórico* de Sor Juana: ontogenia de América». *Plural*, 13.7, 151 (1984): 17-27.

Conti, Natale. *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*. Coloniae Allobrogum: s.i., 1536. [Venecia: Aldo Manutio, 1551].

Cortijo Ocaña, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2015.

Cortijo Ocaña, Antonio. «Estudio introductorio». Calderón de la Barca. *El sacro Pernaso*. Kassel: Reichenberger, 2006.

Farré Vidal, Judith. «Las loas de sor Juana, razones son finezas». Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña (eds.). *Sor Juana Inés de la Cruz. La construcción de*

lo femenino en su obra menor. Los mundos cortesano y festivo de loas y villancicos. Número monográfico de *Anthropos*, 243 (2016): 49-68.

Fassina, Alessia. *Una patrizia romana al servizio della fede: il centone cristiano di Faltonia Betitia Proba*. Tesis doctoral inédita. Venezia: Università Ca' Foscari, 2004.

Green, Roger. P. H. «Proba's *Cento:* Its Date, Purpose and Reception». *Classical Quarterly*, 45 (1995): 551-563.

Green, Roger. P. H. «Proba's Introduction to her *Cento*». *Classical Quarterly*, 47 (1997): 548-559.

Grossi, Verónica. «Figuras políticas y epistemológicas en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Romance Quarterly*, 51.3 (2004): 183-192.

Jáuregui, Carlos A. «*El plato más sabroso*: eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal». *Colonial Latin American Review*, 12.2 (2003): 199-231.

Jáuregui, Carlos A. «Cannibalism, the Eucharist, and Criollo Subjects». Ralph Bauer y José A. Mazzotti (eds.). *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*. Chapel Hill: Omohundro Institute of Early American History and Culture-The University of North Carolina Press, 2009: 61-100.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Poesía, teatro, pensamiento. Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa*. Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers (eds.). Madrid: Espasa, 2004.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte (vols. I-III) y Alberto G. Salceda (vol. IV). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. Ed. Vincent Martin. Introd. Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009.

Kircheri, Athanassi. *Prodomus Coptus Aegyptiacus*. Roma: Typis Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1656.

Kircheri, Athanassi. *Obeliscus Pamphilius, hoc est Interpretatio nova & hucusque intentata Obelisci Hieroglyphici*. Romae: Typis Ludovici Grignani, 1650.

Kircheri, Athanassi. *Oedipus Aegyptiacus*. Roma: Typis Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1652-1654. 3 vols.

Kircheri, Athanassi. *Obelisci Aegyptiaci…interpretatio hieroglyphica*. Romae: Ex Typographia Varesii, 1666.

Kircheri, Athanassi. *Principis Christiani archetypon politicum*. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium a Waesberge, 1772 [1669].

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana.* Pittsburg: Universidad de Pittsburgh-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999.

Moraña, Mabel. «Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz». Mabel Moraña. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco.* México: UNAM, 1998: 199-215. [Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco--0/html/e5b96feb-bf21-4bd2-be1c-9389af0cb0ba_52.html#I_0_]

Olivares Zorrilla, Rocío. «Avances en la anotación del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz». *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 7 (2011): 64-86.

Reilly, Conor. *Athanasius Kircher: A Master of a Hundred Arts, 1602-1680*. Wiesbaden: Edizioni del Mondo, 1974.

Rivosecchi, Valerio. *Esotismo in Roma Barocca: Studi sul Padre Kircher*. Roma: Bulzoni, 1982.

Vitoria, Baltasar de. *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Imprenta Real, 1657. 3 vols.

Vitoria, Baltasar de. *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Juan de Aritzia, 1737. 3 vols.

Schnapp, Jeffrey. «Reading Lessons: Augustine, Proba, and the Christian *detournement* of Antiquity». *Stanford Literature Review*, 9.2 (1992): 99-123.

Zanelli, Carmela. «La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana». José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.). *Literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: UNAM, 1994: 183-200.

Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 59-71
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.04
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831

Fecha de recepción: 10/09/2016
Fecha de aceptación: 04/11/2016

Puede citar este artículo como:
Hernández Araico, Susana. «Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 59-71, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.04

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.04

Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana

The Monarchy in the Staging of Sor Juana's *Loas*

Susana Hernández Araico*

California State Polytechnic University, Pomona
Profesora Emérita

Resumen

La alabanza de la monarquía resalta de modo significativo en la trayectoria literaria de Sor Juana desde su primer poema publicado preconventualmente hasta un texto mencionado (aún no encontrado) en la *Fama póstuma*. El doble montaje de sus siete loas a los monarcas –escenificación virreinal y publicación en España– está estrechamente vinculado a la ubicación de los virreyes dentro de la política de la corte madrileña.

Palabras clave: Sor Juana, loas, monarquía, política, virreyes, escenificación, publicación.

Abstract

In Sor Juana's literary career, from her first published pre-convent poem up to a text mentioned (not yet found) in the *Fama póstuma*, praise for the monarchy plays a significant role. The double presentation of her seven preludes in honor of the monarch –the staging in New Spain and the publication in Spain– is closely linked to the position of the viceroys within the politics of the royal court in Madrid.

Keywords: Sor Juana, preludes, monarchy, politics, viceroys, staging, publication.

Las loas de fiestas reales a fines del xvii culminan en las de Sor Juana de homenaje a Carlos II, su reina consorte francesa y la reina madre, como introductorias piezas de teatro breve palaciego con sofisticadas alegorías mitológicas y música cantada del más alto nivel (Hernández Araico 1992, 2012, 2014), si bien sus acotaciones se limitan a los recursos de teatro comercial (Hernández Araico 2015, 66-67; 2009, 150-151), sin escenario de perspectiva, telón de boca, ni bastidores como en el Coliseo del Buen

* Originaria de Ensenada, Baja California, México; doctorado de la Universidad de California en Los Ángeles; especialista en teatro, principalmente de Calderón y de Sor Juana; Profesora Emérita de California State Polytechnic University, Pomona; profesora visitante en universidades de EE.UU., Canadá y España. Ha sido presidente de la Modern Language Association del Pacífico, directora del Instituto de Verano de Lengua y Cultura Hispánicas de la Universidad de California en Santa Bárbara, y vicepresidente en Norteamérica de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Ha publicado numerosos ensayos y reseñas en revistas prestigiosas y dictado comunicaciones y conferencias en congresos y universidades de Canadá, Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Participa en consejos editoriales de revistas importantes y en mesas directivas de organizaciones culturales de la ciudad de Los Angeles, California.

Retiro[1]. Entre la producción artística de Sor Juana, sus loas por mucho tiempo pasaron casi desapercibidas, como bien lamentaba Méndez Plancarte (LXIII), contraponiéndose a los comentarios despectivos de Cotarelo y Mori sobre la producción de loas en los virreinatos (XL y XLIV). Pero en la década de 1980 importantes críticos (Paz, Daniel, Sabat de Rivers[2]) empiezan a llamar la atención sobre varios aspectos del teatro breve de la monja jerónima con distintos juicios valorativos. A medida que las loas de Sor Juana comienzan a cobrar su merecida atención crítica, las sacramentales que preceden a sus tres autos son objeto de mayor estudio (Bravo Arriaga, Sabat de Rivers 1992, Hernández Araico 1994, 1996a) que las llamadas «sueltas»[3] (Méndez Plancarte LXXXV). Paralelamente, crece también el interés por las dos profanas de homenaje a virreyes publicadas con sus comedias, pues para *Los empeños de una casa*, desde 1725 por fin se incluye la loa en las ediciones de Salceda, García Valdés y Hernández Araico, y lo mismo cabe decir para *Amor es más laberinto* en las ediciones de Salceda y García Valdés. Pero esta que «parece precedió a la comedia que se le sigue» (Sor Juana, *Segundo volumen*, 378), llama la atención por dudarse de que efectivamente hubiera precedido a la segunda comedia de Sor Juana, y por la presencia de uno de los dos virreyes destinatarios –el Conde de la Monclova– en cuyo honor también en el mismo año se compuso otra loa para su entrada a Lima (Hernández Araico 1996b; 2001; 2005, 138-139, 145; Zugasti 2014, 139-140).

De las doce loas «sueltas» profanas estudiadas por Rivera Krakowska –excluyendo, pues, la religiosa a la *Concepción*–, las cinco de homenaje virreinal suscitan variados enfoques (Bravo Arriaga; Hernández Araico 1992; Poot Herrera 1995, 2007; Velazco), mientras que poca crítica se concentra en las siete restantes de homenaje monárquico (Castro López; Daniel 1989; García Valdés). La composición de las doce loas profanas «sueltas» se da junto con otras obras literarias de Sor Juana en unos prolíficos quince años (1675-1690)[4], e incluye las mencionadas siete a la monarquía, cinco al rey Carlos II y dos más a sendas reinas del momento: la primera consorte María Luisa de Orleans y la reina madre Mariana de Austria. No obstante el desaire absoluto de Cotarelo, estas siete loas de Sor Juana a la monarquía forman parte culminante del desarrollo de «loas de fiestas reales» impulsado en la segunda mitad del siglo XVII por dramaturgos como Solís, Moreto, Calderón, Salazar y Torres y Bances Candamo (Cotarelo y Mori XXXII-XL)[5]. Por eso el análisis de las loas monárquicas de la jerónima se debe abordar dentro de su intertextualidad con la estilística alegórica-mitológica-musical impuesta por tales dramaturgos en la corte madrileña. Las de Sor Juana no tienen nada que ver con los largos monólogos en verso llamados «loas» y recitadas por un(a) farsante o comediante para la explicación de un arco o incluso por una dama para festejar el Sacramento (María y Campos 83, 89, 91-92; Méndez Plancarte XI)[6], ni con las que «repetidas veces se alude... a arengas en fiestas públicas» en la Nueva España (Schilling 146). Que las loas para teatro comercial y sacramental fueran acomodaticias, con final fácilmente adaptable para prologar cualquier comedia o auto o para presentar una compañía en distintas ciudades –y en ese sentido independientes por intercambiables, como

1. Véase el montaje de sendas loas de Calderón para *Andrómeda y Perseo* (Varey) y para *Fieras afemina amor* (Neumeister 237-244).
2. Aunque Sabat de Rivers señala entonces que «los personajes [de las loas de Sor Juana] son los mismos que se venían usando desde Calderón: mitológicos y de alegorías muy variadas», al destacar su intertextualidad con Salazar y Torres erróneamente refuerza el estereotipo de restrictiva religiosidad calderoniana: «En Sor Juana priva, en las loas también lo intelectual, más cerca de Calderón que de Salazar y Torres, sin estar, como aquél, atada a lo religioso» (52). Aparte de autos sacramentales y comedias de tema «religioso», el gran repertorio calderoniano de teatro profano incluye loas para fiestas reales que serían modélicas para dramaturgos contemporáneos, incluso para Sor Juana.
3. En todos estos trabajos se incluye extensa bibliografía sobre la *Loa* a *El divino Narciso* que sigue creciendo aun después de culminar en la edición de auto y loa de Robin Ann Rice (2005).
4. Las fechas de las loas sorjuaninas provienen de la edición de Méndez Plancarte.
5. «Se encuentran en casi todas las numerosas listas consultadas [de embarque de libros para las Indias]... los autos sacramentales de Calderón, con sus comedias, y las de Lope de Vega, Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Francisco de Rojas y Juan Pérez de Montalván» (Torre Revello 11). Asimismo, las comedias de Salazar y Torres se representan en el coliseo en 1677-1679 (María y Campos 95 y 98). Como nos consta también que Bances Candamo leyó el *Segundo volumen* de la monja jerónima (94; 132, n. 86), habría que examinar sus loas posteriores a 1692 para cualquier rastro sorjuanino.
6. Toussaint tildó de «loa» el poema ekfrástico «Explicación sucinta del arco triunfal... en la feliz entrada del... Marqués de la Laguna... que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz», texto que en realidad «se recitó o leyó ante el arco durante el espectáculo» (Arenal 45).

«verdaderos comodines» (Rull 1989)– no significa que estas loas se concibieran para representación autónoma.

De la tesis doctoral de Meredith de treinta años atrás[7], Méndez Plancarte (LII) parece tomar la observación de que, con Agustín de Rojas, «la loa recibe plena autonomía, no solo como pieza separada de la mayor, sino como dotada ya de asunto propio y distinto», opinion que repiten Sabat de Rivers (1982, 49), Daniel (1977, 144-46; 1983, 21, 33)[8] y García Valdés (122). Sin definir con precision el calificativo «sueltas» que aplica a las «otras» trece loas de Sor Juana publicadas sin acompañar auto o comedia, Méndez Plancarte incluso llega a llamarlas «autónomas» (X), a pesar de que en tres casos comenta el documentado acompañamiento de una comedia: por referencia histórica como en la primera loa para el cumpleaños del rey o como en la segunda «Al mismo asunto» (*Inundación castálida* fols. 100-108; ed. Méndez Plancarte, vv. 485-505) y en la escrita «al año [...] del primogénito» (ed. Méndez Plancarte, vv.420-428), por imbricación con la comedia a seguir hacia el final de la loa misma. El insigne editor sorjuanista no reconoce que las *Otras Loas* «son 'sueltas' solo en cuanto se desconozca la comedia que introducen y que en principio, no se las puede concebir 'autónomas' por su función teatral de prólogo» (Hernández Araico 1992, 141), aunque no expresen vínculo alguno con la comedia o celebración que introducen. Por ejemplo, la «Loa para los años del emperador de Alemania», de Moreto de 1653, Lobato no la llama «suelta» ni «independiente», y observa «que precedió a una comedia, sin que sea posible determinar su título» (2003, I, 125). Los cumpleaños monárquicos se celebran teatralmente con mucho más, pues, que una pieza breve de alabanza.

De manera que tampoco puede contemplarse que las loas de Sor Juana para tales ocasiones «en muchos casos debieron constituir el núcleo del espectáculo» (García Valdés 122) por el hecho de referirse a un «pequeño festejo». Tal expresión de modestia no puede interpretarse como referencia a su pieza breve como celebración teatral completa. Así como al referirse al senado y a las damas del auditorio en el remate de varias loas, Sor Juana acude a convenciones establecidas[9], al aludir a, o incluso pedir perdón por, la «cortedad» de varias de sus loas[10], igualmente recurre a una convención teatral, la clásica expresión de *captatio benevolentiae*. Señala «la cortedad» de sus piezas breves rebajándose modestamente ante los homenajeados reales lejanos, así como ante los virreyes y toda la corte virreinal presente, con el fin de ensalzar aún más la grandeza de todo su público palaciego[11]. Como loas para fiestas reales de dramaturgos españoles contemporáneos, las loas monárquicas de Sor Juana tampoco constituyen un festejo teatral completo en sí. Y aunque pueda haber raras excepciones para celebraciones callejeras o *al'aperto* para público masivo[12], acertadamente afirma Rivera Krakowska (128) que, como «en las representaciones

7. Después de citar del *Al lector* del *Viaje entretenido* de Rojas, Meredith (134) concluye en su tesis doctoral: «The *loa* had attained not only literary but economic independence».

8. Este mismo autor, en otro trabajo suyo (1989, 78) insiste en la independencia de la mayoría de las loas sin comedia identificada a continuación y en la contribución de Sor Juana a este género breve precisamente por el desarrollo de su independencia: «Seguramente algunas de las loas independientes de Sor Juana se montaron como comedias de un solo acto («one act plays»).

9. Algo así como «perdonad, noble senado, sus muchas faltas» es la consabida frase hecha al final de comedias para congraciarse el dramaturgo y «autor» (director de compañía) con su público en general; al final de las loas de Sor Juana, «senado» no se refiere, pues, a la Audiencia de México (Méndez Plancarte III: 698, n. a vv. 659-62; Castro López 115-116), aunque probablemente sus miembros presenciaran el espectáculo. En la «Loa para *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*», de Salazar y Torres, el personaje Febrero aclara la convención de saludar a las damas de palacio al final de una loa: «Tengan, que falta también / según uso palaciego, / pedir la venia a las damas» (vv. 227-229).

10. Véanse las Loas al rey I: vv. 367-68 y 379; III: vv. 386-87; y la IV: v. 589; además la loa a la reina consorte: «perdonad la cortedad» (v. 254) y la loa a la reina madre: «corto obsequio» (v. 243).

11. La relatividad de grandeza en el homenajeado y pequeñez del modesto homenaje sorjuanino (que crece en manos de las damas de la Condesa) se aclara en la loa al virrey, donde Sor Juana le ofrece a la virreina el obsequio de la loa que «como vuestro, / solo podrá ser digno / de vuestro excelso esposo. / [...] Vuestras Damas os lo ofrecen / con tan rendido afecto, / que pareciera grande / al no excederlo el Dueño» (vv. 504-513).

12. Zugasti (2002, 198) aclara: «A finales del XVII, y de forma muy excepcional, hay algunos casos donde la loa se convierte en la parte central y casi única del espectáculo, sin más aditamentos dramáticos: *Festivo aparato* (México, 1672) para celebrar la canonización de S. Francisco de Borja; *Festejo y loa* (Madrid, 1690) en regocijo por el feliz arribo de la reina Mariana [de Neoburgo] a España». Otro ejemplo quizá sería la pieza editada por el mismo Zugasti (2014, 141-152): «Loa a la entrada del virrey Conde de la Monclova en Puebla de Los Ángeles (1686)», pues de hecho no se hizo ninguna comedia a continuación.

cortesanas, tan del gusto de Felipe IV y Carlos II [...], la loa precedía invariablemente al festejo»; es decir, en principio para público de nobles, dentro de sitios reales o recintos virreinales, incluso jardines.

Si bien el montaje de los breves encomios teatrales de Sor Juana a los reyes carecía en el palacio virreinal de los últimos recursos escénicos que Fontana, Lotti y Baccio del Bianco despliegan en las fiestas del Buen Retiro, la poesía dramática de la jerónima acota movimientos y gesticulación para los actores-criados de la corte que, con ayuda de vistosos trajes, iluminación y hermosa música cantada, habrá producido gran impacto visual. No se trata de la imaginería poética, aunque de gran logro[13], sino de teatro, del movimiento de bajadas y subidas, así como salidas paralelas con el énfasis kinésico-actoral de los parlamentos donde Sor Juana otorga fuerza dramática a cada personaje. Pero aparte del montaje escénico de los homenajes teatrales de Sor Juana a los reyes, amerita examinar las implicaciones publicitarias de su producción novohispana así como de su montaje impreso español. De las siete loas sorjuaninas de celebraciones reales, solo cuatro de las cinco dedicadas al rey y la de homenaje a la reina francesa aparecen en *Inundación castálida* (1689), mientras que las dos restantes –la tercera dedicada al rey y la de homenaje a la reina madre– se publican en el *Segundo volumen* (1692). Incumbe preguntarse ¿por qué incluir en *Inundación castálida* la loa de cumpleaños a María Luisa de Orleans (escrita en 1681, 1682 o 1683)[14], si la reina francesa había muerto en febrero, meses antes de las licencias de esa publicación en agosto y septiembre, cuando además ya se ha llevado a cabo por poderes el segundo matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo? ¿Y por qué dejar fuera una de las loas a Carlos II, la tercera, que se imbrica en posible fecha de composición y montaje con la segunda de 1681-1682? Queda reservada para el *Segundo volumen* de 1692, donde también figura la loa a los años de la reina madre, Mariana de Austria, y donde brillaría por su ausencia homenaje alguno de Sor Juana y de sus virreyes a la segunda reina consorte, tocaya de la madre del rey. Pues obviamente no se le comisionó nada para Mariana de Neoburgo, si bien bajo el Conde de Galve Sor Juana por fin había compuesto dicha loa de homenaje a la reina madre entre 1688-1690[15].

La celebración en la corte virreinal de los cumpleaños de Carlos II, de su primera consorte francesa y de la reina madre que se conmemora en las loas de Sor Juana, está estrechamente ligada a la política de la metrópoli y la postura de los virreyes en ese enjambre de intrigas en torno al manipulable rey minusválido, el medio hermano (bastardo reconocido) don Juan José de Austria, la madre austríaca de la familia imperial, la reina francesa (sobrina de Luis XIV) y la generalmente detestada alemana del Palatinado[16]. Los virreyes Marqués de la Laguna y Condesa de Paredes –casados en palacio unos días después de adquirir su mayoría y el trono el endeble Carlos II– mantienen relación complicada con la corona; pues la Condesa había sido menina de la Infanta Teresa (reina consorte de Luis XIV desde 1660) y después dama de la reina madre Mariana, mientras que el hermano del Marqués, el Duque de Medinaceli, no favorecía la continuación del poderío de esta, una vez lograda la mayoría del rey en 1675. En medio de la cuestión más candente de Europa, la sucesión al trono de España (tema aludido en las loas de Sor Juana a Carlos II y a la reina consorte), Medinaceli apoya a don Juan José en la selección de esposa francesa en vez de austríaca y, durante el gobierno del hijo bastardo de Felipe IV (1677-1679), llega a incorporarse a su círculo más íntimo de tal manera que lo sucede como ministro. El nombramiento de su hermano como virrey de la Nueva España puede haber sido un acuerdo político con la reina de alejarlo, dada la falta de compromiso con ella por parte del Marqués, a pesar de la cariñosa relación de la Condesa de Paredes con la reina madre. Pero cuando los virreyes vuelven a España, las loas de Sor Juana al rey incluidas en *Inundación castálida* constituyen no solo prueba impresa de su indudable lealtad a la corona, sino de gratitud al rey por el otorgamiento de la grandeza de España al Marqués de la Laguna en 1687, celebrado precisamente en junio de 1689. La tercera *Loa* de Sor Juana al rey que no incluye homenaje a la reina madre –como la segunda, cuarta y quinta–, se deja conspicuamente fuera quizá por

13. Para García Valdés (121), en contraposición al teatro «sobresaturado de efectos escénicos» en la metrópoli, «Sor Juana mantiene el poder evocador de la palabra y el canto que recrean una escenografía verbal».

14. Para montajes cortesanos madrileños durante el reinado de María Luisa de Orleans, véase Lobato, 2007.

15. El Conde de Galve había asistido en la preparación de festejos cortesanos al ministro de Mariana, Valenzuela, el «duende», cuyo exilio concluye en México bajo la protección del virrey.

16. Las observaciones sobre política en las siguientes secciones están basadas en Maura y Gamazo, Paz, Ortuño, Ruiz Rodríguez, Sabat de Rivers (1998) y Sicard.

su ambivalente imaginería solar; la falta de alusión a la reina madre en la primera loa que encabeza la serie de cuatro en *Inundación* se justificaría por celebrar la mayoría de edad del rey. La *Loa* a los años de la reina María Luisa de Orleans en su montaje escénico en la Nueva España manifestaría la política del Duque de Medinaceli y de su hermano el virrey, inclinada hacia Francia, en oposición a las maniobras de la reina madre para la sucesión austríaca[17], si bien la loa no deja de homenajear tanto a Mariana como al rey. En su publicación, los últimos tres meses de 1689 –casado ya el rey por poderes en segundas nupcias con Mariana de Neoburgo–, ¿funcionaría la loa a la reina francesa muerta como advertencia de la oposición a ambas reinas Marianas por parte del sucesor de Medinaceli, el Conde de Oropesa y su partido? ¿O pretendería hostigar solo a la joven consorte que pronto rivalizaría la política austríaca de la reina madre?[18] Por otro lado, el nombramiento del Marqués de la Laguna como mayordomo de la reina de Neoburgo en 1689, ¿le serviría al nuevo valido Oropesa para aparentar congraciarse con ella y a la vez ejercer mayor control sobre sus maniobras en la corte?

En cuanto al *Segundo volumen* de 1692, con licencias de julio de ese año, las dos loas monárquicas de Sor Juana servirían a la Condesa de Paredes para resolidificar su posición en la corte una vez que el otorgamiento de grandeza de España a ella, en el mes de abril del mismo año que muere el Marqués, le permite tornar al seno palaciego de la reina madre. En la *Loa* tercera se reafirma su homenaje al rey, mientras que, una vez fallecido el Marqués, su personificación como Sol en esa loa serviría de veneración fúnebre sin restar nada a la luminosidad regia del monarca. La inclusión de la tercera *Loa* a los años del rey que no menciona a la reina madre, aunque sí muy especialmente aún a la reina francesa, se compensa con la loa dedicada especialmente a aquélla. Aunque no comisionada por la Condesa pero obviamente incluida en el *Segundo volumen* por decision suya, esta loa constituye una muestra no solo de afecto por la reina madre, sino también de agradecimiento por reincorporarla a su círculo cortesano. Dos años después, en 1694, la reina solicita a la Condesa, quien años atrás había sido su dama, como camarera mayor.

Sor Juana misma no tiene nada que ver personalmente con todas estas intrigas de la corte madrileña y su política europea –de la cuales quizá estaría bastante enterada–; pero la publicación de sus loas monárquicas en 1689 y 1692[19] –su montaje impreso–, funciona a manera de ofrenda de piezas que los ex-virreyes utilizan como obsequios de agradecimiento al rey y a la reina madre[20]. La comisión de las loas monárquicas de Sor Juana, su montaje escénico para celebración palaciega virreinal, así como su publicitario montaje impreso en España, se vinculan inextricablemente a la ubicación política de sus patrocinadores virreinales en los enmarañados sucesos de la corte madrileña y el candente asunto de la sucesión española que aflora en las loas. Las dos publicaciones de 1689 y 1692 cumplen entonces propósitos personales-políticos de la Condesa de Paredes y su marido que habrían de caer en el olvido, mientras que documentan y difunden perdurablemente por todo y *plus ultra* del imperio español los admirables logros literarios-poéticos-dramáticos de Sor Juana. En sus loas de homenaje al rey y a las dos reinas se ve entonces la manifestación teatral del encomio monárquico sorjuanino que figura de manera muy significativa a través del progresivo ascenso de la Fénix mexicana a la cúspide de su reconocimiento.

El homenaje a la monarquía por parte de Sor Juana data desde «su primera poesía fechable» (Méndez Plancarte I: 539), el soneto «A la muerte del señor rey Felipe IV» de 1666, poco después de llegar en mayo a la Nueva España la noticia de haber muerto el rey en septiembre del año anterior. Este «público lucimiento de la precoz escritora» sin duda encariñaría aun más a la adolescente Juana con la

17. Castro López considera la política europea en torno a esta loa a la reina consorte francesa.

18. Muestra de afecto para la reina Mariana, dada su consabida práctica devota, habrá sido la inclusión del soneto de homenaje a la devoción eucarística de Carlos II (Méndez Plancarte I: 303, 543), dentro de la tradición imperial austríaca; de 1685 o 1686, había quedado fuera del «opúsculo» de *Sonetos de ingenios de esta corte* (evidentemente reservado para compilación posterior de la Condesa de Paredes); sobre el mismo asunto de las mismas fechas sería el texto que Castorena cita como inédito en su «Prólogo a quien leyere» de la *Fama y obras póstumas*: «Glosa en décimas a la ínclita religiosa acción de nuestro católico monarca (que Dios guarde) en haber cedido el trono a la Divina Majestad Sacramentada».

19. *Inundación castalida* se repite como *Primer tomo* en 1691.

20. En este sentido también deben considerarse las loas sacramentales de Sor Juana para *El divino Narciso* y *El mártir del Sacramento* que rematan en homenaje monárquico (Hernández Araico 1998, 258-259) y ejemplifican lo que Rull (1994) llama «la función teológica-política de la loa» en algunos autos calderonianos.

virreina Mancera que «con orgullo la exhibiría como poeta de la corte durante el pésame de las autoridades civiles y religiosas» en junio, así como durante la alegre ceremonia de la jura de Carlos II y la otra «luctuosa... ante el impresionante túmulo construido en la catedral» en julio. El talento poético de la preconventual joven Sor Juana empieza entonces a suscitar el desagrado de su muy próximo director espiritual por iniciar su fama dentro del ámbito cortesano (Martínez López 142-143), concretamente con un homenaje a la monarquía.

Casi una década después, para otra ocasión cortesana sobresaliente, la jerónima retoma el encomio del soberano en su primera *Loa en celebración de los años del rey nuestro señor*, con la cual incursiona en la arena pública-oficial-cortesana con temática profana, estrenando la dramaturgia de loas en boga, alegórica-musical-mitológica[21]. Alatorre (2010, 270) ha observado que «hasta 1680 Sor Juana no había sido conocida sino por los villancicos». Pero además, antes del *Neptuno alegórico*, Sor Juana exhibe su talento en la *Loa de la Concepción* que Méndez Plancarte (III: 651) fecha entre 1670-1675 y que probablemente precede a la primera *Loa en celebración de los años del rey nuestro señor*, fechada entre 1674-1678 por Salceda (344), pero más específicamente por Méndez Plancarte en 1675 (III: 653). Pues hacia fines de la *Loa*, Sor Juana interrumpe su homenaje al rey con un apóstrofe a fray Payo[22] para agradecer la prorrogación de su virreinato, una vez anulados con gran alegría (Robles I: 182) dos avisos anteriores de nuevo virrey a fines de agosto y principios de septiembre de 1675 (Robles I: 180-181). A la vez Sor Juana alaba a su protector obispal: «con las dichas de serviros / las glorias de poseeros. / Gocémoslas; y aunque el mar / surquen más alados leños, /nunca nos traigan más nueva / que de gozaros de nuevo» (vv. 360-365)[23]. Sin sospechar el provechoso futuro que se le esperaba bajo el anunciado pero postergado «Conde de Paredes» (Robles I: 180), Sor Juana aprovecha celebrar la retención de fray Payo como virrey dentro de su *Loa* para ocasión monárquica grandiosa.

Si bien esta primera *Loa* para el cumpleaños de Carlos II Méndez Plancarte la fecha más específicamente que Salceda por celebrar a la vez la prorrogación del virreinato de fray Payo en 1675, no se ha reconocido que Sor Juana la habrá compuesto por la enorme resonancia de este cumpleaños real en particular. Pues en ese año Carlos II llega a su mayoría, la edad de catorce años que el testamento de Felipe IV estipulaba para que gobernara. No se ha hecho la conexión entre esos dos datos, es decir, que la primera *Loa* al rey, evidentemente de 1675 por mencionar la prorrogación virreinal de fray Payo, Sor Juana debió componerla con motivo de la mayoría de edad del rey, comisionada e impulsada por su protector mismo, el obispo virrey, primo no solo del venidero virrey sino también del Duque de Medinaceli, partidario de don Juan José de Austria en intentar librar al rey del control de la reina madre regente y el odiado ministro Nithard. La ocasión exigía grandiosa celebración a través del imperio español por la mayoría de edad de Carlos II. La nobleza española en particular celebraba que se redujera el poder de la controvertida camarilla austríaca de la reina Mariana.

Así pues, para el cumpleaños de la reina madre en diciembre de 1675, atestigua Robles (I: 189) que «Domingo 22, no hubo años de la reina, porque hay cédula para que solo se celebren los del rey». En contraste, para el 6 de noviembre, Robles (I: 185) destaca la larga duración de la celebración palaciega como algo excepcional bajo el gobierno del virrey-obispo: «Se celebraron los años del rey, y hubo comedia en palacio; duró hasta las doce de la noche». La comedia quizá sería de uno de los dramaturgos españoles aclamados posteriormente por Sor Juana misma en su *Sainete segundo* (Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto) o incluso de Salazar y Torres (Hernández Araico, en prensa), de quienes empieza a seguir la pauta al iniciar su dramaturgia en loas. Esta primera de Sor Juana, incluida entre las «sueltas» por Méndez Plancarte, evidentemente precede dicha indocumentada comedia que el sorjuanista mismo señala (III: 652), deshaciendo así la propuesta errónea de que las loas profanas de Sor Juana se montaran como espectáculo dramático independiente.

Fray Payo confiaría en que solamente la jerónima podría componer un preludio que se aproximara al nivel artístico de lo que exigía la grandiosa ocasión de la mayoría de edad de Carlos II. Esta primera *Loa* al rey de 1675 precede, pues, la composición de sus primeros villancicos de 1676 (Tenorio 53, 56). Se puede afirmar que especialmente esta primera *Loa* a

21. Véase Hernández Araico, 2012 y 2014.
22. Llamada por Méndez Plancarte (III: 292) «Alocución al Arzobispo Virrey», pero sin tal encabezado divisivo en *Inundación castálida* (fols. 91v-92).
23. Todas las citas de loas, indicadas por versos, provienen de la edición del vol. III de Méndez Plancarte; se indicarán divergencias con su publicación en *Inundación castálida* o en el *Segundo volumen*.

Carlos II serviría de antecedente para las comisiones de sus villancicos[24], ya que en esta breve pieza teatral Sor Juana comprueba su capacidad de composición lírica para alternancias corales y sonoros ecos a base de ovillejos. También la primera *Loa* al rey promovería después la comisión del *Neptuno alegórico*, pues la jerónima exhibe aquí por primera vez su talento en manejar alusiones mitológicas y alegorías profanas[25]. Resaltarán las de los cuatro elementos[26], sobresalientes ya como coros en la loa de 1657 de Calderón para *El golfo de las sirenas* (vv. 54-80, 220-235) y como parlamentos entre otras personificaciones cuatrimembres en la de 1664 de Salazar y Torres para *Elegir al enemigo* (vv. 280-284, 382-413)[27].

En esta primera *Loa* al rey estrena Sor Juana la representación alegórica de los elementos que explotará a través de su trayectoria teatral. En la *Loa* IV al rey (1683), tres de los elementos se representan entre los dioses mitológicos Eolo, Siringa, Flora y Pan junto con su correspondiente coro de música. Dos de los elementos se deifican en Flora y Céfiro en la *Loa en las huertas* para la virreina (1680-1683), así como en Neptuno y Ceres en la *Loa... a la reina madre* (1688-1690). En otra de las loas finales de Sor Juana (*Loa a... los años del Conde de Galve*, de1689) reaparecerán los cuatro elementos personificados al lado de otros cuartetos alegóricos (igual que en la *Loa* de Salazar y Torres para *Elegir al enemigo*); de modo que la representación dramática de los elementos que Sor Juana estrena en la primera *Loa* al rey abarca una larga trayectoria teatral.

Además de comenzar a manejar teatralmente la alegoría de los cuatro elementos en esa primera *Loa* a Carlos II, Sor Juana empieza a practicar la imaginería póetica-mitológica en torno particularmente al agua, la cual desplegará con maestría en el arco de entrada de 1680, tanto para alabar al nuevo virrey de afortunado título, Marqués de la Laguna, como para pedirle en el «Argumento del segundo lienzo» (125-126) su atención a obras de desagüe que redujeran la constante amenaza de inundacion del Valle de México. En la primera *Loa* al rey, el coro musical en *off* (ya no bifurcado como al principio) introduce una alabanza del poderío real marítimo: «El mar se le rinda; / pues da su potencia, / a imperios de plata, / leyes de madera» (vv. 192-195). El personaje Agua explaya así la imagen ambivalente del mar resplandeciente como plata y a la vez medio de transporte de esa riqueza americana bajo el dominio de barcos españoles. La imagen marítima se desarrolla como vínculo del continente monárquico con el virreinal, culminando con referencia al dios mitológico del mar que predominará en el arco triunfal cinco años más tarde:

> El mar os venere amante,
> y con nunca visto estilo,
> no solo os sirva tranquilo,
> pero os asista constante,
> porque en Dos Mundos espante
> ver que no cabéis en uno;
> y dándoos paso oportuno,
> huellen, con plantas suaves,
> las quillas de vuestras naves
> las coronas de Neptuno. (vv. 196-205)

Aquí, Neptuno personifica el mar que la voz poética desea dé lugar al cruce trasatlántico del regio poderío naval. El manejo de la imaginería poética en torno al dios acuático-marítimo en esta primera *Loa* al rey apunta de manera embriónica a la del *Neptuno*

24. El «permiso del mismo Núñez» (Tenorio 53) podría deberse al intento de su confesor de atajar el éxito sorjuanino en homenajes monárquicos de alcance transatlántico hacia el centro del poder imperial.
25. La *Loa de la Concepción* con la cual Méndez Plancarte inicia el apartado de «Otras Loas» que también llama «sueltas», fechándola entre 1670-1675, se muestra casi tímida en empleo de alegorías y mitología, además que su despliegue musical no es tan frondoso como en la primera *Loa* al rey de 1675.
26. Su descripción, según Amor, como «principio de todo lo criado» (v.129) y el siguiente comentario también de Amor «que la poderosa mano / de Dios a todos nos puso, / cuando nos sacó del caos» (vv. 139-141), serían la única concesión acaso religiosa en la *Loa*. Véase la dedicatoria o justificación de jeroglíficos y alegorías en la carta introductoria al *Neptuno alegórico* (firmada por la «Iglesia metropolitana de México»), en particular (66) sobre los cuatro elementos y dioses representativos.
27. Sobre los cuatro elementos corales en la loa de diciembre de 1674 del mismo dramaturgo (para *El mérito es la corona*, fols. 40-47), podrían haber alcanzado a llegar noticias a Sor Juana antes de componer su loa para el 6 de noviembre de 1675, quizá por la misma flota que en septiembre trae aviso de la prorrogación virreinal de fray Payo. *El golfo de las sirenas* de Calderón aparece primero en la *Cuarta parte* de comedias de Calderón de 1672 (la supuestamente corregida por Calderón es de 1674), donde se incluye además *Eco y Narciso* que influye sobre el auto de Sor Juana; la *Tercera parte* de 1664 que incluye *En esta vida todo es verdad y todo mentira* prologada por Sor Juana con la *Loa* II al rey (1681-1682), incluye además con respectivas loas empalmadas la zarzuela *El laurel de Apolo* (1658) y la ópera *La púrpura de la rosa* (1660), las cuales servirán de inspiración para las loas monárquicas y virreinales de la jerónima.

alegórico y a la de su intervención como personaje en dos loas posteriores: la *Loa al... primogénito* (1684) y la *Loa a... la reina madre* (1688-1690).

Más adelante, en la misma primera «Loa» al rey, junto con «de la Música los ecos» (v. 144), Sor Juana estrena[28] una serie de ovillejos con los cuatro elementos al estilo de Calderón y de su «más brillante continuador», Salazar y Torres (Alatorre 1990, 656)[29]. La intervención del personaje Agua, alternando con ecos musicales, destaca otra vez el dominio de Carlos II sobre el mar, de nuevo identificado con el dios mitológico icónico del arco triunfal de 1680 y el personaje de las mencionadas loas cortesanas posteriores:

Agua	Las que a Venus mullidas fueron plumas…
Música	… y espumas,
Agua	… os da el mar, y en las venas que desata…
Música	… plata,
Agua	... con que argenta y guarnece tantas veces,
Música	… peces,
Agua	y en fugitivos cándidos raudales,
Música	… cristales,
Agua	para que vuestras fuerzas sin iguales los términos excedan del deseo, pues Neptuno os tributa por trofeo…
Música	… espumas, plata, peces y cristales. (vv. 274-283)

Los ecos musicales cantados por Música con los cuatro elementos en esta primera *Loa* al rey, en este intercambio con Agua, se dan como bi / tri-sílabos recogidos en el último verso que forma el cuarteto final de endecasílabos iniciado por el personaje-elemento. García Valdés (116-117) observa el «gran efectismo sonoro» que Sor Juana logra con «los ecos de pie quebrado y el endecasílabo final donde se recogen en bello contraste de dispersión y recolección»[30]. Pero el efecto sonoro no es solo de versificación recitada, sino de toda la produccción musical sobre los oyentes de los versos cantados, tanto dentro como fuera de la *Loa* –personajes y auditorio. Desde esta primera *Loa* al rey, pues, donde Sor Juana empieza a lucir la dimensión cosustancial de la música en su teatro, cada uno de los cuatro elementos alegorizados ha salido al escenario declarando el impacto que le ha suscitado la musica coral (vv. 41-59). Es evidente entonces desde este momento termprano Sor Juana se suscribe a la imperante teoría musical de los efectos no solo propuesta por Kircher (Paz 317) sino practicada por los principales dramaturgos que la jerónima emula (Hernández Araico 2012 y 2014).

En cuanto a la versificación contribuyente al efecto musical del eco, Octavio Paz vislumbra que «uno de los temas que desvelaron a Sor Juana fue el eco» (320), y considera que las loas de Sor Juana «no solo son un completo repertorio de los metros prevalescientes al finalizar el siglo xvii, sino que incluyen muchos que se usaban poco» (443), pero no menciona el verso llamado ovillejo de origen cervantino con que Sor Juana produce los ecos cantados en esta y otras loas monárquicas; ni reconoce la deuda de la jerónima con Calderón «el gran descubridor de las potencialidades dramáticas del esquema cervantino» (Alatorre 1990, 653), evidente en varios autos y además en varias de sus comedias mitológicas, como *El golfo de las sirenas*, *La púrpura de la rosa* y *Eco y Narciso* (Trambaioli).

A García Valdés (117), este esquema métrico del ovillejo –que solamente observa en la primera *Loa* al rey y en la quinta–, en esta le parece de un efectismo «apagado» por carecer de «los referentes luminosos» que destaca en varias de las otras loas al rey. Así como para la importancia de la música en estas loas monárquicas y en todo el teatro de Sor Juana no basta considerar antecedentes cortesanos de los 1620-1630, tampoco para «la obsesión por los efectos de luz» en la poesía de sus loas monárquicas basta referirse a Lope alabando a Marino y a Rubens para destacar la síntesis barroca de las artes (García Valdés 111-112, 114). Respecto a luminosidad y colorido en poesía lírica o dramática, no se puede nunca dejar de mencionar el predominio que Góngora ejercerá; en teatro, Calderón lo impondrá y, pasando por otros dramaturgos como Salazar y Torres, llega a

28. García Valdés (116) opina que Sor Juana emplea «original esquema» para la estrofa de «ovillejo en eco». Alatorre (1990, 659) observa que «En una composición casi seguramente anterior, la *Loa de la Concepción*, Sor Juana está más cerca del modelo cervantino».

29. Alatorre da el ejemplo del *Baile de los elementos* que «incrustó en su comedia *Los juegos olímpicos*» (1990, 656, n. 22), la cual no se publica hasta 1681 en la *Cítara de Apolo*, pero se estrena en 1673 en la corte madrileña (O'Connor 1979, 75), y ya que se documenta su montaje en el Coliseo de la Ciudad de México en 1678 (María y Campos 98), alguna copia o alguna de las ediciones sin fecha que O'Connor identifica (1975, 160) podrían haber llegado unos años antes a la Nueva España.

30. Es la misma «correlación» del teatro calderoniano explicada años atrás por Dámaso Alonso.

Sor Juana. Respecto al símbolo del sol que García Valdés (113) y Rivera Krakowska (130) notan como sobresaliente para referirse a los monarcas en sus loas, sin duda no se origina en Sor Juana; de hecho su función –que años atrás estudió Valbuena Briones en Calderón– también sobresale en otros dramaturgos como Salazar y Torres (Farré Vidal I: 267-276). Por otro lado, toda luminosidad al nivel retórico en las loas de Sor Juana, no hay que olvidar correspondería, así como en toda fiesta cortesana, a la impresionante iluminación en el escenario, como bien se confirma en las listas de gastos de cera y bujías para representaciones palaciegas en la corte madrileña (Shergold y Varey, 59-62). Aunque la sala de comedias dentro del palacio virreinal novohispano de ninguna manera permitiera el nivel de espectacularidad del coliseo del Buen Retiro, la iluminación sí sería comparable; sin límite alguno, contribuiría grandiosamente al colorido de los trajes y maquillaje de los actores, así como al juego de luces de sus movimientos con ayuda de tramoyas, por limitadas que estas fueran.

Las loas de Sor Juana de homenaje a los reyes Carlos II, María Luisa de Orleans y Mariana de Austria constituyen, dentro de toda su obra, un corpus muy especial de teatro breve para suntuosas celebraciones de cumpleaños de la monarquía en el palacio virreinal novohispano. Consumado ejemplo del género de loas para fiestas reales, cada una marca la ocasión como día de superlativa importancia al estilo teatral de la época, equiparando monarcas a dioses mitológicos, con emotiva música cantada para un sonoro-luminoso aluvión laudatorio. La primera loa de Sor Juana a Carlos II por su importantísimo cumpleaños de mayoría en 1675 sería el *première* profano de la jerónima bajo el virreinato de fray Payo, cuyo éxito evidentemente la lanza a la comisión del *Neptuno alegórico* y numerosas obras sucesivas de encargo palaciego que incluirán las restantes loas monárquicas. En su montaje virreinal, estas funcionan como introducción a un extenso festejo teatral que –a semejanza del compendio teatral armado editorialmente en el *Segundo volumen*, si no celebrado tal cual, en torno a la comedia *Los empeños de una casa*– incluiría comedia, con su «fin de fiesta», precedido por intermedios de sainetes, incluso quizá canciones y posiblemente de Sor Juana misma, como las dos composiciones de coplas de / para música «al celebrar los años de su majestad» o «en festín de cumplimiento de años de su majestad» (Méndez Plancarte I: 94-95; 407-408).

La celebración de un natalicio real auspiciado por el Marqués de la Laguna y la Condesa de Paredes (los virreyes novohispanos de más alta nobleza y mayor proximidad al poder monárquico que ningunos anteriores) no podía ser menos que toda una fiesta grandiosa, si bien solo excepcionalmente se documenta la comedia que la loa monárquica de Sor Juana preludia. Bien se podría asumir que en medio de desastrosas guerras de creciente costo en Europa, el presupuesto virreinal no habrá bastado para continuar festejos reales anualmente; pues de los siete años y medio del virreinato del Marqués de la Laguna, solamente los primeros cuatro (1681-1684) se le comisiona a Sor Juana una loa para los años del rey y, antes de nacer el primogénito (1683), otra para la reina francesa María Luisa. Pero el ceso de comisiones de tales loas coincide con la dimisión del poderoso puesto de valido del hermano del virrey, el Duque de Medinaceli, en abril de1685, por no enfrentarse más con la oposición de la reina madre. Sería coincidental también que la única loa en homenaje a esta se le comisiona a Sor Juana bajo el Conde de Galve, quien, favorecido por Mariana de Austria, había colaborado en producciones teatrales con su advenedizo privado Fernando Valenzuela. Así pues, como el montaje escénico de las loas monárquicas de Sor Juana para la regia ocasión que cada una especifica se entreteje con las relaciones que los respectivos virreyes-patrocinadores sostienen en la corte madrileña, paralelamente su montaje editorial por parte de la Condesa de Paredes en *Inundación castálida* y en el *Segundo volumen*, se vincularía a la compleja posición de su marido –y de ella misma– respecto a la corona, como intento de demostrar su apoyo tanto al rey como a la reina madre. La publicación de las obras de Sor Juana muy afortunadamente las salva de posible destrucción y, reafirmando su fama, logra preservarlas para la posteridad. Su alto nivel estético contribuye a prestigiar el período virreinal novohispano del Marqués de la Laguna y la Condesa de Paredes como patrocinadores de excepcional sofisticación artística y refinamiento literario comparables al de los más reconocidos poetas-dramaturgos de España. Tanto en su montaje escénico en la Nueva España como en su montaje editorial en España, las loas monárquicas configuran de manera muy privilegiada la aureola del talento lírico-teatral de Sor Juana en los círculos del más alto poder. El homenaje a la monarquía manifiesto desde su primer poema publicado resultará motivo provechoso tanto para las relaciones cortesanas de sus patrocinadores virreinales como para la fama póstuma y perdurable de la Fénix de México.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. «Perduración del ovillejo cervantino». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2 (1990): 643-674.

Alatorre, Antonio. «En torno al *Neptuno alegórico* de Sor Juana». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58.1 (2010): 269-278.

Alonso, Dámaso. «La correlación en la estructura del teatro calderoniano». *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1951: 115-182.

Arenal, Electa. «Introducción» a Sor Juana, *Neptuno alegórico*. Vincent Martin (ed.). Madrid: Cátedra, 2009: 9-62.

Bances Candamo, Francisco Antonio de. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos.* Ed. Duncan Moir. Londres: Tamesis, 1970.

Bravo Arriaga, María Dolores. «Las loas de los autos sacramentales de Sor Juana. Conciencia criolla y sentido de la composición». Serafín González y Lillian von der Walde (eds.). *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. México: UNAM-FCE, 1997: 250-259.

Calderón de la Barca, Pedro. *Tercera parte de comedias (1664)*. Edición facsímil. Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.). London: Gregg International and Tamesis, 1973.

Calderón de la Barca, Pedro. *Cuarta parte de comedias (1672)* y *(1674)*. Edición facsímil. Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.). London: Gregg International and Tamesis, 1973.

Calderón de la Barca, Pedro. *El golfo de las sirenas*. Sandra L. Nielsen (ed.). Kassel: Reichenberger, 1989.

Calderón de la Barca, Pedro. *Andrómeda y Perseo*. Rafael Maestre (ed.). Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de. «Prólogo a quien leyere». *Fama y obras póstumas. Tomo tercero del Fénix de México y Décima Musa, poetisa de la América, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México* [1700]. Barcelona: Raphael Figuerò, 1701. [https://books.google.com/books?id=G3peAAAAcAAJ&dq=prologo+Castorena+Ursua+F].

Castro López, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: UNAM-Universidad Veracruzana, 1998.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. Madrid: NBAE, 1911.

Daniel, Lee A. «The Loa». «A *Terra Incognita*: Sor Juana's Theatre». Diss. Texas Tech University, 1977: 129-193.

Daniel, Lee A. «The *Loa*: One Aspect of the Sorjuanian Mask». *Latin American Theatre Review*, 16.2 (1983): 43-50.

Daniel, Lee A. «The *Loas* of Sor Juana Inés de la Cruz». *Letras femeninas*, 11 (1985): 42-48.

Daniel, Lee A. «Sor Juana's Pentad of Carlosian *Loas*». Luis Cortest (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*. Asunción, Paraguay: Colección de Estudios Humanísticos y Sociales, 1989: 78-87.

Daniel, Lee A. *The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz*. Fredericton, Canada: York Press, 1994.

Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín Salazar y Torres*. 2 vols: I. Estudio; II. Edición. Kassel: Reichenberger, 2003.

García Valdés, Celsa Carmen. «Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana». Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.). *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004: 107-127.

Hernández Araico, Susana. «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana: la primera ópera americana, ¿en la Nueva España?» Ysla Campbell (coord.). *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992: 137-151.

Hernández Araico, Susana. «El código festivo renacentista-barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: Des/re/construcción del mundo europeo». Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la AITENSO*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994: 75-87.

Hernández Araico, Susana. «La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *¡Plus ultra!*». *Rilce*, 12.2 (1996a): 281-300.

Hernández Araico, Susana. «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Llamosas: una aproximación crítica». José Pascual Buxó (ed.). *La cultura literaria en la América virreinal*. México: UNAM, 1996b: 317-326.

Hernández Araico, Susana. «El montaje de *El mártir del sacramento*: Sor Juana y san Hermenegildo, entre jesuitas y sevillanos». Carmen Beatriz López Portillo (coord.). *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-FCE, 1998: 254-262.

Hernández Araico, Susana. «Reivindicación de la *Loa* a *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas, una joya teatral virreinal». José Pascual Buxó (ed.). *La producción simbólica en la América colonial.* México: UNAM, 2001: 333-356.

Hernández Araico, Susana. «*Amor es más laberinto*: producción palaciega, ¿zarzuela parchada?» Sandra

Lorenzano (ed.). *Aproximaciones a Sor Juana*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-FCE, 2005: 133-149.

Hernández Araico, Susana. «El teatro palaciego en la época de Sor Juana: simbiosis de espacios diversos». María Águeda Méndez (ed.). *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. México: El Colegio de México, 2009: 139-156.

Hernández Araico, Susana. «Música en el teatro de Sor Juana: mímesis, *mudanzas* y malabarismo escénico». *Iberoromania*, 75-76 (2012): 205-219.

Hernández Araico, Susana. «Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y propósito —materia de diálogo intertextual». Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y María Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014: 9-35.

Hernández Araico, Susana. «Máscaras para el manejo del espacio escénico en las comedias de Sor Juana». Sara Poot Herrera (ed.). *Phoenix*. 2 vols. *Unidiversidad, Revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP*, 5.19 (2015): II, 64-69.

Hernández Araico, Susana. «Sor Juana y sus graciosos, III: *Amor es más laberinto* y el contexto novohispano de los personajes risibles en el teatro sorjuanino». *Actas del XVII Congreso de AITENSO: El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. En prensa.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *El divino Narciso*. Robin Ann Rice (ed.). Pamplona: EUNSA, 2005.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Juan García Infanzón, 1689. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_lopez_velarde/obra/inundacion-castalida-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomas-y-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/].

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. III. Autos y Loas*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.). México: Fondo de Cultura Económica [1955, 1ª reimpresión], 1976.

Juana Inés de la Cruz, Sor. «Loa [para *Los empeños de una casa*]» y «Loa a los años del excelentísimo Señor Conde de Galve». *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Cátedra, 2010: 109-128 y 302-328.

Juana Inés de la Cruz, Sor. «Loa [para *Los empeños de una casa*]» y «Loa a los años del excelentísimo Señor Conde de Galve». *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*. Alberto G. Salceda (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1957: 3-25 y 184-207.

Juana Inés de la Cruz, Sor. «Loa [para *Los empeños de una casa*] / Prologue [for *Pawns of a House*]». *Los empeños de una casa / Pawns of a House*. Susana Hernández Araico (ed.). Michael McGaha (trad.). Tempe: Bilingual Press, 2007: 2-32.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. Vincent Martin (ed.). Madrid: Cátedra, 2009.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. [Sevilla: Tomás López de Haro, 1692]. Edición facsímil. Prol. Margo Glantz. México: UNAM, 1995.

Lobato, María Luisa. «Calderón, cisne del Manzanares. Loas cortesanas y conciencia artística». *Bulletin of Hispanic Studies (Glasgow)*, 77 (2000): 229-262.

Lobato, María Luisa. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2003.

Lobato, María Luisa. «Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)». Judith Farré Vidal (ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana, 2007: 13-44.

María y Campos, Armando de. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. México: Costa-Amic, 1959.

Martínez López, Enrique. «El padre Antonio Núñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio: reflexiones sobre su colaboración en *Honorario túmulo* de 1667 por la muerte de Felipe IV». *Prolija memoria*, 4.1-2 (2008-2009): 131-164.

Maura y Gamazo, Duque de. *Vida y reinado de Carlos II*. 3 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

Méndez Plancarte, Alfonso. «Estudio preliminar, VI. Las restantes: 'Loas sueltas' de Sor Juana». *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. III Autos y Loas*. México: FCE, 1976: LXXXV-LVII.

Meredith, Joseph A. «*Introito* and *Loa* in the Spanish Drama of the Sixteenth Century». Diss. University of Pennsylvania, 1928.

Neumeister, Sebastian. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.

O'Connor, Thomas A. «Don Agustín de Salazar y Torres: A Bibliography of Primary Sources». *Bulletin of Bibliography*, 4 (1975): 158-161, 167, 180.

O'Connor, Thomas A. «On Dating the *comedias* of Agustín de Salazar y Torres: A Provisional Study». *Hispanófila*, 67 (1979): 73-81.

Ortuño, Manuel. «Cerda y Aragón, Tomás Antonio de la (1638-1692)». www.mcnbiografías.com

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Poot Herrera, Sara. «La reina se divierte: 'Loa en las huertas' de Sor Juana a la Condesa de Paredes». Judith Farré Vidal (ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana, 2007: 237-255.

Poot Herrera, Sara. «Voces, ecos y caricias en las loas de Sor Juana». *Los empeños: ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1995: 167-182.

Rivera Krakowska, Octavio. «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz». *Anales de Literatura Española*, 13 (1999): 127-41. [Accesible en cervantesvirtual.com].

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703).* Antonio Castro Leal (ed.). 3 vols. [1946]. México: Porrúa, 1972, 2ª ed.

Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2007.

Rull, Enrique. «La teología política del barroco en una loa sacramental». *Estudios sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*. Francisco Mundi Pedret (ed.). Barcelona: PPU, 1989: 97-107.

Rull, Enrique. «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la *loa* en el Siglo de Oro». Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos (eds.). *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*. Kassel: Reichenberger, 1994: 25-35.

Sabat de Rivers, Georgina. «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana». *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico), 19 (1992): 267-291.

Sabat de Rivers, Georgina. «Introducción biográfica y crítica» a Sor Juana, *Inundación castálida*. Madrid: Castalia, 1982: 9-86.

Sabat de Rivers, Georgina. «Mujeres nobles del entorno de Sor Juana». *En Busca de Sor Juana*. México: UNAM, 1998: 99-130.

Salazar y Torres, Agustín de. «Loa para *Elegir al enemigo*». *Elegir al enemigo*. Thomas A. O'Connor (ed.). Binghamton, N.Y.: Studies on Spanish Classical Literature, 2002: 1-20.

Salazar y Torres, Agustín. «Loa para la comedia de *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*». Judith Farré Vidal (ed.). *Loas completas de Agustín Salazar y Torres*. Kassel, Reichenberger, 2003: II, 380-391.

Salazar y Torres, Agustín. «Loa para la comedia del *Amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*». Judith Farré Vidal (ed.). *Loas completas de Agustín Salazar y Torres*. Kassel, Reichenberger, 2003: II, 321-452.

Salceda, Alberto G. «Cronología del teatro de Sor Juana». *Ábside*, 17.3 (1953): 333-358.

Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México: UNAM, 1958.

Shergold, Norman D. y John E. Varey. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1982.

Sicard, Frédérique. «Condesas de Paredes: Señoras de su casa y camareras de la reina». *Revista de Estudios Filológicos*, 26 (2014). [Acceso en línea: http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-25-condesas_de_paredes.htm#_ftn94].

Tenorio, Marta Lilia. *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.

Torre Revello, José. *Un catálogo impreso de libros para vender en las Indias Occidentales en el siglo XVII*. Madrid: Francisco Beltrán Librería, 1930.

Toussaint, Manuel. *Estudio. Loa con la descripción poética del arco que la catedral de México erigió para honrar al Virrey, Conde de Paredes.* México: UNAM, 1952.

Trambaioli, Marcela. «Valores poéticos y funciones escénicas del eco en las fábulas mitológicas de Calderón». *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*. Manfred Tietz (ed.). Stuttgart: Franz Steiner, 2001: 181-200.

Valbuena Briones, Ángel. «La palabra *sol* en los textos calderonianos». *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Rialp, 1965: 54-69.

Varey, John E. «*Andrómeda y Perseo*: comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico-literarias y políticas». *Revista de Musicología*, 10 (1987): 529-545.

Velazco, Salvador. «Una loa a su majestad». *Mester*, 18.2 (1989): 105-113.

Zugasti, Miguel. «Loa». *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.). Madrid: Castalia, 2002: 198-199.

Zugasti, Miguel. «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca». *E-Humanista. Journal of Iberian Studies*, 6 (2006): 100-113. [Revista electrónica: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume6/Zugasti.pdf].

Zugasti, Miguel. «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)». Miguel Zugasti,

Ester Abreu y M. Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014: 115-167.

Zugasti, Miguel, Ester Abreu Vieira de Oliveira y María Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 73-87
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.05
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 26/10/2016
Fecha de aceptación: 10/11/2016

Puede citar este artículo como:
Hernández Reyes, Dalia. «Las posibilidades de la loa novohispana dieciochesca a través de la *Relación peregrina del agua*». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 73-87, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.05
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.05

Las posibilidades de la loa novohispana dieciochesca a través de la *Relación peregrina del agua*

The possibilities of the eighteenth century Novohispanic loa through the *Relación peregrina del agua*

Dalia Hernández Reyes*
Seminario de Cultura Literaria Novohispana
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Resumen

Este artículo estudia un conjunto de seis loas representadas en carros triunfales como parte de la fiesta llevada a cabo en Querétaro en 1738, con motivo de la inauguración de su acueducto. Aunque la historiografía y la crítica de la literatura novohispana no suelen considerar este tipo de textos, se pretende demostrar que las loas escritas para carro triunfal constituyen una de las modalidades del género dramático breve loa, cercano por sus características formales y escénicas a la loa cortesana, pero con una marcada función ecfrástico-explicativa del aparato efímero que le sirve al mismo tiempo de referente alegórico y de marco físico de representación. Por otra parte, por la notable presencia de la música, el canto y el estilo recitativo, representan una muestra del proceso de musicalización al modo italiano de este género en la praxis novohispana.

Palabras clave: Loa para carro triunfal. Nueva España. Siglo XVIII. Géneros dramáticos breves. Arquitectura efímera. Ecfrasis. Emblemática. Influencia musical italiana.

Abstract

This article consists in the analysis of six *loas* represented in triumphal carts as part of the inaugural celebrations of the aqueduct in Querétaro in 1738. Although the historiography and the Novohispanic literature critic do not consider this type of documents, this study aims to demonstrate that the *loa* elaborated for triumphal carts correspond to one of the categories of the short dramatic genre of the *loa*, which is close to the representations done for the court for its formal characteristics, but with a distinctive ekphrasis-explanatory function of the ephemeral apparatus that is at the same time

* Dalia Hernández Reyes es académica del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, adscrita al Seminario de Cultura Literaria Novohispana del citado Instituto. Asimismo, es profesora de literatura novohispana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha presentado y publicado en diversos foros académicos nacionales e internacionales trabajos sobre el teatro novohispano, las relaciones entre teatro y fiesta, la escenografía y la puesta en escena, la censura teatral, la recepción del teatro español barroco y de la preceptiva teatral neoclásica en el siglo XVIII novohispano. Actualmente tiene en prensa el libro *De corte y colegio: la «Comedia de San Francisco de Borja» y el teatro jesuita novohispano del siglo XVII* (UNAM). En marzo de 2016 recibió el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz (UNAM) por su trayectoria académica.

an allegoric referent as well as a physical representation frame. Besides, by the notable presence of music, chants and the recitative style, it represents an example as that of an Italian musicality process in the Novohispanic praxis.

Keywords: Loa for triumphal cart. New Spain. Eighteenth century. Short dramatic genres. Ephemeral architecture. Ekphrasis. Emblems. Italian musical influence.

I

En 1680, Carlos de Sigüenza y Góngora cantaba las *Glorias de Querétaro* en ocasión de la dedicación de la iglesia de la Congregación de la Virgen de Guadalupe, y en el primer capítulo, en apretada síntesis, explicaba «algunas de las grandezas de las materiales y formales con que se ennoblece Querétaro» (1)[1], en virtud de las cuales bien se justificaba el lugar preeminente que la provincia y ciudad de Querétaro habían alcanzado hacia finales del siglo XVII. Ciertamente, la ciudad era considerada ya la tercera en importancia de la Nueva España, por su productiva economía sustentada en la ganadería, la agricultura, el comercio y los obrajes textiles; además, por su estratégica ubicación geográfica, era la entrada y camino obligado –el llamado camino de *tierra adentro*– hacia el territorio del norte, de la zona minera y de las misiones tanto de colonización como de evangelización (Super 1986, García Ugarte 94-100). La riqueza de la provincia se veía reflejada particularmente en las construcciones de carácter religioso de su ciudad, Santiago de Querétaro, pero sin duda será a lo largo del siglo XVIII cuando la ciudad adquiera su característica fisonomía con notables y costosas edificaciones de señoriales casonas y de nuevos templos y conventos, así como de numerosas remodelaciones de los ya existentes[2].

La fundación y dedicación de dichas obras arquitectónicas daría lugar a diversas celebraciones, de las cuales quedó el indicio de algún sermón impreso[3]. Sin embargo, de todas estas fiestas, ninguna alcanzó el realce y trascendencia de las que se llevaron a cabo durante quince días en Santiago de Querétaro en 1738 con motivo de la culminación de los trabajos para la construcción del acueducto que permitió la introducción de agua potable a la ciudad, gracias a la generosidad de Juan Antonio de Urrutia y Arana, marqués de la Villa del Villar del Águila, promotor y costeador de dicha obra. Las motivaciones de la construcción hidráulica oscilan entre la realidad y la leyenda, que implica un amor verdadero y casto pero imposible entre el marqués y sor Marcela, una monja capuchina, quien al parecer era además su sobrina política[4]. No obstante, la historia oficial

1. Regularizo la ortografía y la puntuación, aunque respeto las vacilaciones vocálicas, de todas las citas de textos antiguos.
2. En las segundas *Glorias de Querétaro* de 1803, Zelaá apuntaba: «No es de menor lustre para la ciudad de Querétaro la magnificencia y esplendor que se emplea en el culto divino: omito el referirlo por ser tan notorias sus fiestas anuales, sus procesiones penitentes, sus cofradías devotas, sus capellanías perpetuas y memorias piadosas. Siete eran las iglesias con que se adornaba esta hermosísima ciudad cuando se fabricó la de nuestra Congregación [de Guadalupe]; mas en el día pasan ya de catorce las que tiene» (32-33). Entre las construcciones más notables, construidas o remozadas entre 1680 y 1750, se cuentan: el Colegio de Propaganda Fide, los colegios e iglesia de la Compañía de Jesús, los conventos e iglesias de San Francisco, de Santo Domingo, de San Agustín, los femeninos del Carmen, de San José de Gracia, los beaterios de Santa Rosa de Viterbo y el de San José, así como el Hospicio de la Merced. Este mismo autor ofrece un pormenorizado recuento de las diversas etapas constructivas de los edificios religiosos desde la fundación de la ciudad y hasta 1803, año en que publica su obra (33-72). Puede consultarse también Ramírez Montes (1997), quien edita un informe presentado por el regidor de Querétaro Esteban Gómez Acosta acerca del estado que guardaba la provincia y la ciudad hacia 1743.
3. A manera de ejemplo, véanse: *Sermón que en el d*ía primero de su celebridad, en *la muy plausible fiesta de la ampliación del crucero y reedificación del Templo de la milagrosa santísima cruz de piedra de la ciudad de Que*rétaro, predicó… *Josef de Castro, predicador apostólico en el Colegio de la Santa Cruz de dicha ciudad*… México: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702 (Medina, III, 333); *Exaltación gloriosa del m*ás pequeño, sermón pan*egíri*co *de… San Francisco, discurrido y predicado por… Juan de Estrada… con las circunstancias de la dedicación del nuevo mayor retablo de su iglesia*… México: Josef Bernardo de Hogal, 1730 (Medina, IV, 287-288); *Sermón panegírico en la solemne, plausible dedicación del nuevo admirable retablo que… en la iglesia de… San Francisco de la ciudad de Querétaro … [predicó] el día 13 de junio de este año de 1732… Juan de Montañés*… México: Josef Bernardo de Hogal (Medina, IV, 349).
4. Entre el grupo de monjas que fundaría el Convento de San José de Gracia en Santiago de Querétaro (que por cierto fueron encomendadas a los marqueses en su viaje de la Ciudad de México a Querétaro), se contaban dos jóvenes que ingresarían como novicias; una de ellas era Francisca de Moctezuma y Guerrero, sobrina de la marquesa del Villar del Águila, doña

atribuye la acción del marqués a su generosidad y caridad[5]:

> Pretende la ciudad de Querétaro, como agradecida, que sepan todos lo que su ilustrísimo bienhechor, el señor don Juan Antonio de Urrutia y Arana, caballero del Orden de Alcántara y marqués de la Villa del Villar de el Águila, ha hecho por ella en la introducción del agua, y lo que la mesma ciudad ha ejecutado en las fiestas que acaba de hacer en agradecimiento de tan peregrino beneficio. El señor marqués hace, pero no dice; ésta es máxima de hombres grandes, porque quien es para poco dice mucho, y quien hace mucho habla poco. Por eso esta ciudad, ya que el señor marqués hace, pero no dice, pretende, como agradecida, que sepan todos lo que calla quien tanto ha hecho; que si al bienhechor toca ocultar el beneficio, al que le recibe pertenece publicarlo por muestra de su agradecimiento (Navarrete 1-2)[6].

La celebración tuvo lugar desde el 17 de octubre y hasta el 1 de noviembre de 1738, e incluyó, además de la consabida misa, la bendición de todas las cajas y pilas de agua desde las cuales se distribuía el líquido a la ciudad, artificios de pirotecnia, corridas de toros, peleas de gallos y de perros, baile de la maroma (juegos de malabares) y palo encebado, un paseo de indios y un desfile de carros triunfales –repartido en cinco días– con la representación de sus respectivas loas, así como cuatro comedias –también con sus loas– escenificadas en un teatro efímero creado especialmente para la ocasión[7].

II

El relato de la fiesta estuvo a cargo del jesuita Francisco Antonio Navarrete[8] y se imprimió con el título de:

Relación peregrina de la agua corriente que para beber y vivir goza la muy noble, leal y florida ciudad de Santiago de Querétaro. Compuesta por el muy reverendo padre maestro Francisco Antonio Navarrete, profeso de la sagrada Compañía de Jesús. Descríbense las plausibles fiestas que dicha nobilísima ciudad, como agradecida, hizo al ver logrado tan peregrino y perenne beneficio. Y dedica este cristalino monumento de su gratitud a la ilustre señora doña María Paula Guerrero Dávila, marquesa de la Villa del Villar del Águila. Impresa en México con licencia, por Josef Bernardo

María Josefa Paula Guerrero Dávila Moctezuma. A esta joven se atribuye en la mayor parte de las versiones de la leyenda el nombre religioso de sor Marcela, quien como prueba de amor pidió al marqués que llevará agua a su convento.

5. Cabe señalar que si bien es cierto que Juan Antonio de Urrutia realizó la obra como un empeño personal, también se trató de una encomienda de carácter oficial, pues «el marqués participó activamente en el seguimiento de los trabajos, ejerciendo como superintendente de las obras 'en virtud de un despacho superior del excelentísimo señor marqués de Casafuerte', virrey de Nueva España» (Gordo Peláez 624).
6. Todas las citas proceden de la primera edición de 1739.
7. Las comedias que se pusieron en escena por una compañía profesional de cómicos se repartieron en las tardes de cuatro días, y aunque el relator calla los nombres de los autores son fácilmente identificables. La primera, *El conde Partinuplés* de Ana María Caro, tuvo lugar el 19 de octubre; *Las armas de la hermosura* de Pedro Calderón de la Barca, el sábado 25; *Darlo todo y no dar nada* también de Calderón, el día 26, y finalmente *El robo de Helena* atribuida a Cristóbal Monroy y Silva, el martes 28 (Urzáiz Tortajada, I, 181, 184, 227; II, 458). Quizá por ser un hecho inusitado, la relación ofrece una prolija descripción del teatro efímero erigido en la Plaza Mayor de Querétaro: «Y porque lo pomposo de las fiestas, el decoro de una tan noble ciudad y el concurso de tan ilustres y discretos oyentes pedían que no se representase a cielo raso, porque el sol y el aire encenderían el desabrimiento para la mormuración, tenían prevenido los tres comisarios, ya nombrados en esta relación, un hermoso y capaz coliseo con aquel esmero y primor que supo idear la arte y el buen gusto, para que los oyentes defendidos de aire y del sol lograsen una divertida comodidad. El teatro o fachada principal del coliseo se componía de bastidores y bofetones, tan bien pintados, que su vistosa variedad salió al temple de los corazones, llenos de gusto al ver en Querétaro tan bien fingido un teatro, que pudiera dar celos a los mayores que veneró la Antigüedad y que hoy lucen en las cortes de Europa con asombro de la arte y de la magnificencia. A los dos lados, de donde como de repisas arrancaba un majestuoso arco que hacía resaltar con mayor belleza lo primoroso del teatro, se veían, al lado derecho, pintadas las armas reales y, al izquierdo, las de esta nobilísima ciudad, y como haciendo guarda a unas armas, que ellas por sí causan respecto, miedo y veneración, se dejaban ver dos alabarderos, tan bien imitados, que aunque por lo común son desalmados, tenían mil almas por la singular viveza del pincel» (Navarrete 121-122). En el centro del arco de la embocadura del escenario, se «pintó un majestuoso carro triunfal y en él, triunfando de esta América, nuestro católico monarca Felipe V, con tanta belleza y majestad, que los cuatros caballos del carro del sol, que lo tiraban, no quisieron después subir al cielo» (122).
8. «'Navarrete (P. Francisco Antonio). –Nació en la ciudad de Baeza a 21 de Octubre de 1684, y habiendo pasado joven a la N. E., profesó en el instituto de S. Ignacio en Topozotlán [*sic*] de México a 31 de Julio de 1710. Falleció en el Colegio de Querétaro año de 1749'. – Beristáin» (citado por Medina, IV, 486).

de Hogal, ministro e impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada. Año de 1739[9].

Casi la mitad del texto se destina a la narración festiva, la descripción de los carros triunfales y los textos de las loas, a cuyo estudio están dedicadas estas páginas. Comprende además como parte de los preliminares literarios varias composiciones poéticas (sonetos, romances, décimas y una carta latina).

Dada la importancia que esta obra hidráulica tuvo para la ciudad y su actual valor histórico, el impreso no es desconocido, y de hecho cuenta con cinco ediciones modernas: la primera de 1944[10] y la última de 2013, que se anuncia como *edición revisada*, *actualizada y anotada*. No obstante, en las escuetas notas, introducciones o presentaciones que preceden al texto, poco o nada se menciona acerca de los textos dramáticos que acompañan la relación. Sólo Francisco Monterde –experto conocedor de las fuentes documentales para la historia del teatro novohispano– hace un breve llamado de atención acerca de este testimonio en su «Preámbulo» a la edición de Bibliófilos Mexicanos: «otros indicios del reposado vivir están en las muestras de poesía dramática; en esos embriones de teatro –sembrados de reminiscencias mitológicas– que se deben relacionar con las moralidades, por las entelequias […] Para quienes sigan la evolución del teatro serán útiles, además, los informes que proporciona, con los títulos de las comedias [y] la mención de diversas loas» (10)[11]. Varias décadas después de este crítico, Ortiz realizó un interesante acercamiento a la *Relación peregrina*, algunos aspectos de la fiesta y de las loas (105-117)[12].

El impreso ha sido también registrado en los principales repertorios bibliográficos, como en la *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, de Nicolás León, quien describe la portada, menciona los preliminares legales y literarios (372, núm. 893), pero de las loas no ofrece información. Por su parte, José Toribio Medina –en el tomo IV de *La imprenta en México*– consigna el volumen, y en su descripción añade: «en las pp. 81-89 hay una loa en verso del Gremio de los Indios» y «otra loa en las pp. 144-149» (486)[13].

Ciertamente, en las páginas indicadas se encuentran unas loas, pues el teatro –ya en los géneros dramáticos breves, ya en los extensos– resultaba consustancial a la fiesta novohispana, aunque pocas veces se recogían los textos en la correspondiente relación. Sin embargo, tal parece que el bibliógrafo chileno no prestó la atención acostumbrada a este libro, pues la *Relación peregrina* incorpora no dos sino seis loas; por otra parte, la que considera primera constituye en realidad el texto de dos loas. Aunque en defensa de este bibliógrafo, hay que señalar que los textos de las loas –a golpe de vista– no siempre son fácilmente distinguibles del cuerpo principal de la *Relación peregrina*, pues no todas se encabezan con el paratexto correspondiente, esto es, con el titulillo que indique su adscripción genérica o, por lo menos, que se trata de un texto independiente.

III

La elaboración y costo de los carros triunfales estuvieron a cargo de los gremios[14] de la ciudad, no así el diseño de su programa alegórico –que conjunta en algunos casos lo popular y lo culto– y la composición de las loas, en los cuales se evidencia la participación de autores con una más cuidada formación intelectual. En este aspecto de la autoría, Monterde considera que varias de las loas proceden de la mano del jesuita Navarrete. Sin embargo, no habiendo más testimonios de la labor poética del jesuita que el romance jocoserio que inaugura los preliminares literarios de la *Relación peregrina*, no es posible establecer de modo determinante este tipo de filiaciones. Aunque no hay que pasar por alto que el padre Francisco Antonio Navarrete estaría familiarizado con los diversos géneros del teatro, pues

9. Cito por el ejemplar resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, clasificación: RSM 1739 M4NAV.
10. No he podido revisar ningún ejemplar de esta edición, pero la cita Ayala (178, núm. 701 bis).
11. Aunque seguramente Monterde no conoció la *Relación peregrina* antes de 1961, pues no la cita en su *Bibliografía del teatro en México* de 1933.
12. Moreno Pérez menciona la celebración por la puesta en marcha del acueducto, y en particular llama su atención el teatro efímero construido para la representación de las comedias (47-49), pero no menciona ni un detalle de las loas también escenificadas con tal motivo.
13. La *Relación peregrina…* también ha sido consignada por Ayala (176, núm. 701).
14. Por *gremio* debe entenderse, en este contexto, no sólo la «corporación formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio, regida por ordenanzas o estatutos especiales», sino también en su acepción de «conjunto de personas que tienen un mismo […] estado social» (DRAE). Sólo así puede entenderse la consideración de la población indígena de la zona como *gremio de los indios*.

era una práctica común en los colegios jesuitas, y quizá en algún momento él mismo haya promovido u organizado alguna función teatral en su desempeño como rector del Colegio de San Ignacio de Querétaro (1733-1735, y al parecer también en 1739).

El desfile se organizó en torno a cinco carros acompañados de diversas cuadrillas acordes al tema simbólico de cada una de tales arquitecturas efímeras móviles, más un denominado *paseo de los indios*. Cada uno de estos carros –en distintos días– siguió un trayecto previamente establecido por las calles de la ciudad, cuyas principales estaciones o paradas fueron las Casas Reales en la plaza principal y la casa del marqués de la Villa del Villar del Águila, aledaña al convento de las capuchinas[15]. En cada uno de estos sitios se detenía la comitiva y sobre el espacio físico del mismo carro triunfal –a modo de tablado móvil– se escenificaba la correspondiente loa, a excepción de la loa de los indios, cuya representación fue a ras de suelo.

Desde el punto de vista formal, el contexto, las estrategias de elaboración, los recursos poéticos y las características de representación, estas seis loas se vinculan a las denominadas –en la pionera clasificación de Cotalero y Mori– *loas de casas o fiestas particulares*, aquellas que se hacían para acompañar las comedias en honor de renombrados señores o familias, «con música o sin ella, con ocasión de bodas y bautizos, promoción de destinos, cumpleaños y fiestas onomásticas y hasta en las profesiones religiosas» (XLI), y de cualquier otra situación digna de conmemorarse. Por estos mismos rasgos, el propio Cotarelo consiente en que «casi adquieren el valor» y, por tanto, análoga caracterización de las *loas cortesanas o de fiestas reales*. De hecho, en su aproximación al género, Spang enfatiza que debe «figurar igualmente en este lugar –es decir, dentro de la modalidad cortesana– la *loa para casas particulares* […] dado que la diferencia entre la loa palaciega y la de casas particulares es más bien de cantidad y no de calidad, es decir, tanto el contenido como la forma y la escenificación guardan las mismas características básicas que la loa palaciega, sólo que se adaptan a las posibilidades técnicas y pecuniarias del particular que las encargaba» (18).

A pesar de su abundancia en el panorama textual novohispano[16], las loas no han recibido suficiente atención crítica, y, más aún, las loas para carro triunfal y sus congéneres, las loas para arco triunfal, no suelen considerarse como parte del género dramático[17]. Quizá una de las principales razones para este olvido radique en que no necesariamente se anuncian como loas; los principales paratextos –títulos– con los cuales se introducen y encabezan son *explicación* y *descripción* o *romance* y *canción*, que remiten, por una parte, a una de sus funciones en relación con la arquitectura efímera, y, por otra, a las formas poéticas en las cuales se expresan, aunque también se emplea el término *loa*[18].

15. Como curiosidad, merece indicarse el hecho de que el marqués, luego de su llegada a Querétaro, mandó construir una casa –distinta de la conyugal– junto al Convento de San José Gracia, pues «atraído del divino hechizo de las religiosas capuchinas, que acababan de hacer del todo feliz a esta ciudad, dejó su cristiano y piadoso genio las asistencias de su casa y de su ilustre esposa, por gozar de más cerca las delicias espirituales que enciende en las almas devotas su santa y siempre provechosa conversación. Y para que de más cerca le calentase el fuego de tan santa comunidad, labró una casa junto al convento, que por lo magnífico y costoso de su obra […] dio a entender al mundo […] el amor que a las reverendas madres capuchinas tenía» (Navarrete 30). El episodio por supuesto ha abonado a la leyenda tejida alrededor de Juan Antonio de Urrutia y sor Marcela, pues se ha interpretado como uno más de los indicios del supuesto amor entre ellos.

16. A pesar de que la mayor parte del repertorio dramático representado en Nueva España era de procedencia peninsular, los dramaturgos locales tuvieron oportunidad de ensayar en los géneros breves que complementaban la puesta en escena, y particularmente en el de la loa. Basta revisar los considerables ejemplos que proporciona Monterde en su *Bibliografía del teatro* y los *corpora* editados del carmelita Juan de la Anunciación (1985; García Gómez) o de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero (1976).

17. Si bien contamos con algunos avances (Pasquariello, Maldonado, García Gómez), no existe hasta el momento un estudio integral del desarrollo de la loa y sus diversas modalidades en la Nueva España. Aunque parece que el tipo de loas que aquí se trata comienza a suscitar algún interés. En un reciente artículo, Zugasti (2014) estudia y edita una loa de arco triunfal en honor del virrey conde de la Monclova en su paso por la ciudad de Puebla en Nueva España, y ya con anterioridad (2008) había centrado su atención en una loa de arco y en otra de carro triunfal representadas en 1716 en la villa del Potosí en el virreinato de la Nueva Castilla, con motivo de la llegada del virrey Diego Morcillo.

18. Es de resaltar que para el siglo XVIII novohispano hay algunos textos que agregan a los títulos de loas de arco, tal vez para enfatizar su carácter dramático y su primigenia función laudatoria, los términos de *representación panegírica*. Es el caso, por ejemplo, del *Métrico indicio y representación panegírica del triunfal arco que al recibimiento y feliz ingreso del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Augustín, Conde de Fuenclara…, le erigió su capital, nobilísima imperial Ciudad de México*. Año de 1740, o de la *Representación panegírica y métrica*

Sin embargo, si se analizan detenidamente, se podrá advertir que mantienen desde el nivel *supragenérico*, es decir, un primer nivel en el cual opera –en palabras de Spang– «una sistematización de los rasgos que encontramos en todo tipo de loa y a partir del cual se pueden rastrear las variantes y diversificaciones» (9), los elementos básicos para ser adscritas al género dramático loa. En efecto, como rasgos caracterizadores esenciales se pueden enunciar: su finalidad laudatoria (ya sea de personas, de lugares o de la situación específica que la propicia), su brevedad (que las reduce a un solo acto), generalmente representada por un solo personaje y por ende monologada, mínima intriga y en consecuencia escasa dramaticidad.

Comparten con la especie cortesana y particular un lenguaje más sofisticado que se funda en la tópica panegírica cuyos paradigmas fundamentales pueden ser astrológico, mitológico, bíblico e histórico; sus recursos escenotécnicos suelen ser más elaborados y casi siempre constituyen un valor o sentido alegórico; asimismo se encuentran diversos ejemplos con música y canto, no sólo como acompañamiento sino como elementos integrados al discurso verbal, siguiendo la tendencia que desde mediados del siglo XVII podía observarse en la loa cortesana y en la sacramental.

Por otra parte, hay que mencionar dos rasgos que alejan –desde el punto de vista supragenérico– las loas de carro de otras modalidades, incluyendo las cortesanas y particulares, con las cuales guardan más semejanza. En primer lugar, su independencia funcional: se trata de piezas dramáticas autónomas que no anteceden ni guardan relación con una obra mayor. Ya Méndez Plancarte, al abocarse a las loas de Sor Juana, recordaba que «la loa recibe plena autonomía, no sólo como pieza separada de la mayor, sino como dotada de asunto propio y distinto» (LII); por ello mismo en su edición de la obra sorjuanina, designa a las loas que no acompañan una comedia o auto sacramental como «loas sueltas», ya sean de tema religioso o profano. En este mismo sentido, ha apuntado Zugasti que «no todas las loas se escribieron como antesala o umbral de una escenificación más larga, pues bien avanzado en siglo XVII empiezan a aflorar casos donde la loa se convierte en la parte central del espectáculo, sin más aditamentos dramáticos» (2014, 116). El otro aspecto diferenciador innegable es su función ecfrástica y explicativa: las loas de carro triunfal –al igual que las de arco– cumplen (además de la *laudatio*) con la función de describir y descifrar los elementos mitológicos, religiosos o icónico-verbales, esto es, emblemáticos[19], dispuestos en el carro y que sirven de decorado escénico a la misma representación de la loa. La mayor parte de loas de carro o arco triunfal «ha[n] de ser por fuerza más sencilla[s] y estática[s], pues en el fondo toda[s] ella[s son] una demorada explicación de los elementos decorativos del arco. En este [tipo de textos] hay más écfrasis que teatro, más poesía ecfrástica que dramaticidad, lo cual no evita en absoluto que sea una loa al uso propia de entradas regias y arcos triunfales» (Zugasti 2014, 140). Esta característica produce una interdependencia entre el texto de las loas y la descripción del aparato efímero (el carro o el arco), pues ambos entran en simbiosis para la creación y comprensión del sentido global de la puesta en escena.

Hechas estas consideraciones, veamos de qué manera se manifiestan estos rasgos en las loas de esta fiesta queretana.

IV

Todas las loas –como es lógico suponer– están determinadas por la situación comunicativa en la cual se insertan: la celebración de la llegada de agua gracias a la construcción del acueducto debida a la generosidad del marqués de la Villa del Villar del Águila. Por ello, como telón de fondo, tanto en el programa simbólico de los carros como en los textos de las loas, se encuentra el motivo del agua, elemento sobre el cual –sea en clave mitológica, bíblica o incluso sacramental– se construirá una ficción de mínima acción dramática, que desarrollará la alabanza en dos claras direcciones: hacia la ciudad, transmutada siempre en espacio dramático paradisíaco, y hacia el marqués y sus virtudes como benefactor.

Las loas de menor complejidad son las monologadas con intervención ocasional de la música. Se trata

descripción del triunfal arco que en la solemne entrada [de] Juan Francisco Güemez de Horcasitas… virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España, erigió la sacra, imperial, metropolitana iglesia de esta corte de México… (Colofón:) Impreso por la Viuda de D. Josef Bernardo de Hogal. Año de 1746 (Medina, IV, 525; V, 39).

19. Debo aclarar que el programa alegórico de los carros no siempre se vale expresamente del emblema, aunque en su construcción se recurre a las estrategias de la emblemática aplicada.

de las nombradas en la *Relación peregrina* como *Loa del carro de Manuel de Portugal* (un sastre pobre) y *Loa del gremio de los indios*[20]. La primera se representó sobre la superficie de un carro que figuraba un barco con «sus remeros por banda en figura de tritones, moviendo los remos con movimiento tan airoso, que al azotar las olas que rodeaban al bien fingido bajel parecía que se deshacían en lágrimas, sin faltar a las olas el ceño de las encrespadas espumas, que hacían más bien vistos los aciertos de las imitación» (Navarrete 73); en la popa iba Neptuno, sentado en un suntuoso trono, y por acompañamiento, su corte marina: nereidas, sirenas y tritones montados en caballos, cuyos jaeces trataban de imitar «las olas del océano». El acompañamiento musical se compuso de violines tocados por las sirenas. Un «Monstruo marino que iba sentado a los pies del dios Neptuno, dijo la loa» (75) con muy viva expresión. El texto inicia con una intervención cantada por la Música y a continuación un estribillo, a cargo al parecer de un coro, que pudo haber estado constituido por las mismas nereidas, sirenas y tritones. Ambos –parlamento cantado y estribillo– funcionan a modo de introducción en que se explicita, por una parte, la elección del paradigma mitológico en que se funda la loa y el decorado alegórico del carro, y, por otra, el destinatario de la *laudatio*, simbolizado, en este caso, en el dios Neptuno.

El cuerpo de la loa se encarga –en estilo jocoserio– de descifrar el sentido alegórico del carro y de presentar la alegría y fortuna de la ciudad por tener su acueducto, que la transforma de jardín en paraíso, gracias a la liberalidad del marqués: «La cañada a voces dice / que su madre es una peña, / su padre un charco lodoso / convertido ya en alberca. / Y con ser de ruines padres, / tal de la plata es la fuerza, / que se ve ya maravilla, / la que flor de berro era» (78). Concluye la loa con una petición –también cantada– de parabienes al sujeto del encomio: «Y si el obrar bien merece / por premio la vida eterna, / pues tan bien ha obrado, ¡viva, / triunfe, reine, mande, venza» (79).

La *Loa del gremio de los indios* es la única que no se representó en un carro triunfal y, por lo tanto, no contó con el apoyo visual de una escenografía. Su acompañamiento se conformó por escuadrones militares de indios otomíes y chichimecas vestidos a la usanza indígena combinada con la romana. El asunto se basa en el sacramento del bautismo, cuya agua salvífica «a los indios se la dieron, / para que vivieran limpios / de crueldades y torpezas, / de inmundicias y de hechizos» (82). Junto al reconocimiento de su pasado religioso errado, se observa un dejo de reclamo hacia el español, a la vez que de reivindicación indígena: «Los indios siembran los campos, / los indios cogen los trigos, / los indios hacen el pan / y todo lo hacen los indios. / Y es cierto que si faltaran / indios en estos dominios, / faltara todo, porque ellos / son el quinto elemento» (82). Y en términos un tanto satíricos –pues fueron los indios los constructores del acueducto–, manifiestan al español: «Y hoy los indios se la vuelven [el agua], / porque tengan entendido / que si es pura, es porque vivan / los españoles sin vicios» (82). La ciudad también es presentada como un «hermoso paraíso», donde se verán «Las azucenas, las rosas, / los jazmines y los lirios, / convertidos ya en estrellas» (82).

Los otros cuatro textos: *Loa del carro de los cirujanos y barberos*, *Loa del carro de los panaderos y trapicheros*, *Loa del carro de los sastres* y *Loa de los carpinteros y herreros*, resultan más interesantes en cuanto a la integración de la música y el canto en el discurso verbal (particularmente la primera y la tercera loas), así como presentan un mayor movimiento escénico, pues se trata de loas dialogadas, con la intervención desde dos y hasta siete personajes[21], que desarrollan el elogio de la ciudad y del marqués, dos de ellas –primera y tercera loas– siguiendo un esquema de debate, si bien no siempre logrado; además de que el programa simbólico de los tres últimos carros es más elaborado, con la presencia no sólo de figuras de bulto y al «vivo», es decir, actores, que conforman especie de apariencias mixtas –parte estáticas y parte en movimiento–, sino también de diversos emblemas y poemas sueltos que serán asimismo explicados en el desarrollo de las loas[22].

20. Ambas se escenificaron el primer día de la fiesta (17 de octubre), una por la mañana y la otra por la tarde.

21. Es el caso de la *Loa de la loa del carro de los sastres*. En la nómina de personajes, se enlistan sólo seis, pero en el texto tiene una brevísima intervención Tritón: apenas tres versos acompañados de música de clarín, tocado por el mismo personaje, que formaba a la vez parte del decorado simbólico de este carro triunfal.

22. A este respecto, vale la pena citar un fragmento sobre la *Loa de los panaderos y trapicheros*: «La loa la trazó el ingenio con tal discreción, que ella fue dando a entender por menor cuanto contenía el carro, así en las partes todas de su estructura, como en las poesía que lo adornaban; circunstancia que le acarreó aquellos elogios que suele dar hasta la

Para la *Loa del carro de los cirujanos y barberos* (escenificada el 18 de octubre), el carro recreaba el monte Helicón, y en «lo más elevado de su cumbre, se registraba el caballo Pegaso, batiendo unas grandes alas de blancas plumas, como para volar a tomar asiento entre las estrellas; con un pie hería la cumbre de aquel monte Helicón, y se veía brotar la fuente Hipocrene, que mormurando por verse precipitada de la altura, serenaba el cristalino ceño al besar las plantas del dios Apolo y las nueve musas» (Navarrete 83-84). Esta composición estática del monte y las figuradas musas, se complementaba con la presencia de un actor que hacía el papel de Apolo, caracterizado de acuerdo con su tradición iconográfica: «tenía el cabello rubio como los rayos del sol; ceñía la cabeza con una corona de laurel; en la mano tenía una cítara, y el vestido era de tela de oro para imitar los resplandores de que se viste cuando sale de gala por el oriente para visitar y alumbrar al mundo» (84). El acompañamiento estaba conformado por «la clase de cirugía y flobotomía[23] o de los cirujanos y barberos, que montados en briosos caballos aumentaban la majestad del paseo con sus bien compasados movimientos» (84).

La loa estuvo a cargo de cuatro personajes en debate: Apolo, la Cirugía, la Flebotomía y la Música, y su principal cualidad es que su texto alterna no sólo fragmentos de cantado con representado, sino se especifican en las acotaciones segmentos en estilo recitativo o *rappresentativo*, procedente de la tradición operística italiana: «Flobotomía canta recitado», «Cantando Flobotomía», «Canta Apolo», «Recita [Apolo]» (86), «Canta Cirugía», «Recita Cirugía» (87). Por otro lado, es la única que tiene una acotación que implica la aparición elevada de dos personajes: «Aparece en lo alto del monte Helicón la Cirugía y la Flobotomía en traje de ninfas» (86), para después marcar –en didascalia implícita– su desplazamiento hacia lo bajo del escenario: dice Cirugía: «Yo de su monte a la sombra», y luego Flebotomía: «Yo de su fuente a la orilla». Se sobreentiende que mientras descienden «cantan recitando», esto es, en estilo recitativo.

En la modalidad cortesana es frecuente encontrar loas en las cuales «el asunto dramático se funda en un debate simbólico que enfrenta a dos o tres personajes alegóricos que se disputan el mecenazgo de la fiesta» (Farré 122); la situación se resuelve con la mediación de otro personaje que asume la función de juez. En esta *Loa de los cirujanos y barberos*, el debate, sin embargo, no queda del todo bien estructurado. Al inicio, la Música –oculta– y Apolo convocan sucesivamente a la Musas –figuras estáticas que integran la composición alegórica del carro– para que, por una parte, solemnicen la llegada del agua, y, por otra, funjan como jueces del enfrentamiento entre Flebotomía y Cirugía por la primacía del festejo. Ambas solicitan primero el favor inspirador de Apolo para luego discurrir a cuál de los elementos presentados por ellas mismas, agua o fuego, se debe el líquido puro que la ciudad goza. Abruptamente el intento de disputa –pues no llega en realidad a más que la presentación– es interrumpido por Apolo, que introduce el aire y la tierra y completa así la serie de los cuatro elementos, otorgándoles igual mérito en el suceso celebrado, pues, por una parte, son causa de la llegada del agua[24], y, por otra, símbolo de las virtudes del marqués[25]. De este modo, Apolo es a la vez participante en el debate y voz de las figuradas musas-jueces que resuelve la confrontación en elogio de Juan de Urrutia y reiteración del motivo celebrado.

El carro de los panaderos y trapicheros –con escuadrón a caballo y acompañamiento de timbales y clarines por delante– tenía notas más populares y locales, empezando por la «fachada principal que tenía la figura de una jarra, que, al paso que divertía los ojos, hacía agudo reclamo al entendimiento para que conociera la propriedad de lo alusivo» (Navarrete 127); su decorado alegórico reproducía fielmente una de las pilas de agua localizada en la llamada Plaza de la Cruz con su Virgen del Pilar y debajo de ella un león que arrojaba agua por la boca. En un nivel más bajo se «miraba el señor marqués, sentado sobre la blanca espalda de una parda y hermosa águila» (128) y a los lados de ésta Neptuno, que otorgaba tridente por cetro y corona de laurel, y su esposa

ignorancia cuando percibe con claridad lo que con impaciencia desea entender» (Navarrete 136).

23. *Flobotomía*, esto es, flebotomía, el «Arte de sangrar o la misma sangría. Es voz griega que vale sección de venas» (*Autoridades*). Mantengo la forma *flobotomía* en todas las citas.

24. «Y aun por esto esta agua goza (aunque el hipérbole asista) de los elementos cuatro, / pues su especiosa arquería / de la tierra se levanta, / y tan alta la sublima, / que, habitadora del aire, / pasa al fuego y lo visita. / Y para que no se dude / que viene de tan arriba, / trae de la ardiente región / algún calor por noticia» (Navarrete 88).

25. «Porque es el señor marqués / del Villar, que siempre viva, / mar y fuego que la vierte, / tierra y aire que la envía» (Navarrete 87).

Anfitrite, que ofrecía a Juan de Urrutia el título de duque en un terceto. En los laterales del carro se imitaron –cuatro por lado– los arcos del acueducto, y sobre ellos se colocaron ocho ninfas, cada una con poemas laudatorios al marqués.

La correspondiente loa tuvo lugar el 24 de octubre y se ejecutó entre «Glauco, dios del mar, que representaba, y Flora, diosa de los huertos, que cantaba» (136). Glauco se encarga fundamentalmente de explicar los componentes y el sentido del programa alegórico del carro, en tanto Flora cumple una función de acompañamiento reiterativo, pues se limita a repetir, a manera de eco, las palabras finales de algunos versos, y, como estribillo, los últimos pies de las décimas que declama Glauco.

El carro de los sastres tuvo por acompañamiento un «lucido escuadrón que al sonoro ruido de cajas y clarines marchaba con tan garboso y regular movimiento» (Navarrete 140) sobre caballos ricamente adornados. Ostentaba la fachada principal más elevada de todas (14 varas y media de altura, esto es, más de 12 m) y su programa alegórico combinaba elementos religiosos (la Trinidad en un trono franqueado por seis ángeles, todo sobre un sol resplandeciente al cual se acercaba un águila), humanos (un retrato del marqués quien recibía directamente de Dios Padre un «raudal bien fingido de agua» [142], para distribuirlo sobre la ciudad de Querétaro, también plasmada en el lienzo) y mitológicos (Neptuno con sus atributos, un Tritón que tocaba un clarín, Eolo con un abanico y una Ninfa con corona de flores y ramo de espigas y frutas; además otros personajes mitológicos con referente astrológico: la Luna y Acuario).

Su correspondiente texto, *Loa del carro de los sastres* (representada el 25 de octubre), es el que con mayor mérito logra la estructura de debate entre personajes que se pelean la primacía sobre el suceso festejado. En esta loa serán la Música (que aboga por al Sol), Neptuno, la Luna, Acuario y Eolo, quienes disputen entre sí el mérito de haber llevado el agua a la ciudad. El papel de juez lo desempeña la Ninfa, quien al final otorga el triunfo al verdadero héroe del acontecimiento festivo: el marqués. Cada uno de los personajes expondrá sus razones a manera de *disputatio* académica: Neptuno, como señor de los mares, explica que «con esta llave de mano, / abriendo puertas y cauces, / tanto caudal habré dado»; la Luna reclama que «soy el nocturno farol / cuyo imperio, cuyo mando / sobre cristales se asienta, / cuando a mi influjo los astros / en estaciones vierten / o más o menos los vasos, / que en menguantes o crecientes / abro o cierro los erarios»; mientras que Acuario sentencia que «… sólo se debe / tanto favor a un Acuario, / pues inunda liberal / los valles y montes altos», a lo cual replica Eolo, «En vano fuera el intento, / si de los vientos al rapto / no concurrieran» Favonio, Aquilón, Céfiro y Euro[26]. Finalmente la Música reclama el homenaje para «El Sol, de vivientes padre», pues «es el que mueve los astros / y como causa luciente / todos le ofrezcan el lauro» (Navarrete 145). A continuación, la Ninfa da por concluida la presentación de pruebas y a su vez compendia las cualidades del vencedor a través de una serie de enigmas que posteriormente, a solicitud de los contendientes, ella misma explica. El resultado es claro: el merecedor del homenaje es el marqués; la argumentación de los personajes alegóricos y mitológicos constituye sólo distintas perspectivas del encomio a las bondades y virtudes de Juan de Urrutia. El debate se resuelve en forma conciliadora: los participantes de la disputa supeditan sus potestades ante el marqués para posibilitar la construcción del acueducto y la introducción del agua. Otro aspecto a destacar en esta loa es la especializada ejecución de los parlamentos de la Ninfa. En sucesivas acotaciones se especifica: «Canta la Ninfa», «Recita –entiéndase en estilo recitativo– la Ninfa», «Representa la Ninfa» (Navarrete 147). No obstante, la proporción de cantado y recitativo no alcanza el porcentaje que ofrece la *Loa del carro de los cirujanos y barberos*.

El 1 de noviembre cerró el desfile y la fiesta el carro y su *Loa de los carpinteros y herreros*. «Iban todos en fogosos caballos, arrojando chispas, como si cada herradura fuera una encendida fragua», símbolo de los herreros, y «marchaban al agradable sonido de cajas y clarines, imitando los roncos golpes del mazo y el mormollo agudo de la asierra, para así avisar al concurso que allí marchaban los carpinteros» (Navarrete 152). La composición alegórica del carro tenía por elemento central a Moisés –simbolizando al marqués del Villar del Águila–, quien con su vara hacía brotar una fuente de agua de una piedra; las nueve musas rodeaban la fuente y «gustosas y alegres tributaban agradecimientos y veneraciones al caudillo hebreo, como autor de prodigio tan raro» (153); a los lados de Moisés se veían cuatro ángeles; en la parte más elevada del

26. Nótese la confusión del desconocido autor de esta loa, que olvida mencionar entre los vientos a Noto (el latino Auster o Austro, viento del Sur) y repite a Céfiro (viento del oeste) y su análogo latino Favonio.

aparato efímero, se colocó un águila real con las alas desplegadas, y sobre ella la Fama con su clarín. Completaban el significado del programa varios poemas dispersos en el carro.

En el texto de la *Loa del carro de los carpinteros y herreros* se advierten dos tipos de ejecución verbal: cantado y representado o declamación teatral, pero no queda claro si se trata de uno o de dos personajes. En el cuerpo de la loa únicamente se nombra a Música como posible personaje, pero sus intervenciones, que no son pocas, se limitan la mayoría a un verso, y tan sólo hay una acotación que pide: «Representa» (157); se sobreentiende –por la secuencia textual– que se refiere a la Música, pues antes había cantado. El resto del texto no presenta marcas de personaje. Todo parece indicar que se trata de una loa –como la de Juan de Portugal y la del paseo de los indios– monologada con dos posibilidades de realización: que el personaje Música actúe y cante el texto, y en este caso las marcas de «Música» signifiquen no el turno del personaje sino la acotación que exige el canto del verso: «Música: Que vino por la corriente», «Música: El marqués vino por agua», «Música: A Moisés que lo hizo bueno» (157, 158); la otra opción es que sólo represente Música y que todos los fragmentos de canto, identificados con el término «Música», sean ejecutados por un acompañamiento de músicos ocultos, aunque queda un segmento de canto que exige –en esta solución– la participación del personaje Música, pues no se explicaría de otro modo la acotación –ya señalada– que indica el cambio de cantado a representado:

> Música ¿Quién es el héroe bizarro
> que quitar tus faltas sabe?
> ¿El que es digno que se alabe,
> y se figura en el carro? […]
> *Representa*
> Es quien allí se figura
> en Moisés hasta en el nombre,
> Y es como Moisés un hombre,
> Como dirá la Escriptura. (Navarrete 157)

Cabe por último mencionar que los versos cantados suelen reiterar una virtud del marqués-Moisés.

VI

El estado actual de los estudios en torno a la loa novohispana es fragmentario: sólo unos cuantos autores como Fernán González de Eslava (1998), Sor Juana Inés de la Cruz[27], Juan de la Anunciación (Yhmoff Cabrera 1985, García Gómez 2010), Lorenzo del Santísimo Sacramento (Pascual Buxó 2000) o Cayetano Cabrera y Quintero (Parodi 1976) han merecido acercamientos críticos y la edición –no siempre completa– de su producción panegírico-dramática breve; por otro lado, hay que señalar también que no contamos todavía con el puntual registro bibliográfico que dé cuenta de la totalidad representada y conservada de este género, ni con las suficientes ediciones que permitan establecer todas sus modalidades y reconstruir su proceso evolutivo. Parte de estas dificultades se advierte en el tipo de loa que he tratado en estas páginas: la loa para carro triunfal, que bien podría englobarse en el membrete *loa para aparato efímero*, pues en esta categoría debería asimismo considerarse la de arco triunfal y aun otras más esporádicas, pero de las que es posible rastrear si no textos sí documentación de su efectiva representación, como las llevadas a cabo para retablos o altares y otras construcciones similares de naturaleza perecedera o efímera.

En el caso específico de las loas para carro –y para arco triunfal, quizá la variante más cercana–, a pesar de tener testimonios documentales fehacientes de su escenificación desde principios del siglo XVII[28] y hasta el siglo XVIII, los textos conservados no han sido –en términos generales– considerados parte del género dramático. Dos razones principales, en mi opinión, han determinado este hecho: la escasa introducción

27. De Sor Juana son copiosos los trabajos críticos sobre sus loas y me limito a referir, por ser uno de los pioneros y al cual se sigue recurriendo, la sección correspondiente del «Estudio liminar» de Méndez Plancarte al vol. III de las *Obras completas* de la monja (1994 [1a. ed.: 1954]).

28. Por ejemplo, las realizadas por la Compañía de Jesús para los cinco carros triunfales que desfilaron en 1610 por las calles de la ciudad de México con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola. De manera parecida a la que he descrito para la fiesta queretana, los personajes de las loas formaban parte del decorado alegórico de los carros y luego representaban su respectiva loa –llamada *triunfo*, aunque enfatizada su brevedad–, pero con la salvedad de que el escenario no fue la efímera construcción móvil, sino tablados erigidos a intervalos en el trayecto de la procesión y adornados con profusión de papeles con emblemas y jeroglíficos que –se reitera enfáticamente– aludían al programa simbólico de cada carro (véase Hernández 2007). Posterior a esta fecha, en ocasión de la canonización de Francisco de Borja, de nueva cuenta los jesuitas organizaron un desfile de carros triunfales –también cinco– acompañados de sus respectivas loas (*Festivo aparato* 3r-16v).

de los textos –sobre todo los impresos– con la expresa denominación de *loa*, y su poca acción dominada por las funciones laudatoria y ecfrástico-explicativa en directa relación con la arquitectura efímera que le sirve a la vez de referente y marco escénico de la mínima ficción que desarrollan.

No obstante, una revisión más minuciosa de este tipo de textos breves y de los relatos festivos en los cuales por lo común se inserta permite establecer, en primer lugar, la plena conciencia de sus autores de escribir obras para ser representadas, ya por actores profesionales, ya por aficionados (sobre todo miembros de corporaciones religiosas o civiles y estudiantes de colegios religiosos)[29], que se apoyan –casi siempre– en variadas formas de música[30] y –en ocasiones– también de danzas, así como en recursos escenotécnicos adosados a las estructuras efímeras (puertas o ventanas –a manera de bofetones– que se abren o cierran para mostrar personajes o utilería escénica; uso de poleas, canales, planos inclinados o escalinatas que permiten el ascenso y descenso de personajes, algunas veces en tramoya de nube)[31]; varias recurren a didascalias explícitas e implícitas que determinan el movimiento escénico de los personajes, el tipo de ejecución (declamación, canto, recitativo) o el tipo de vestuario y atributos[32], y a pesar de que la mayoría son monologadas, hay también dialogadas con la participación de hasta siete personajes (hasta donde he podido documentar), lo cual las dota de mayor dinamismo escénico, aunque no siempre de un argumento más elaborado. En segundo, las descripciones que enmarcan estas loas confirman su recepción de época como piezas dramáticas y con frecuencia se aluden las cualidades de su representación: destreza actoral, comentarios acerca de la variedad y acierto en el vestuario y en el decorado escénico, elogios al emotivo y logrado manejo vocal de los segmentos cantados o recitativos, así como la buena ejecución de la música que suele acompañar su puesta en escena[33].

29. En ocasiones se mencionan niños en traje de ángel como personajes de loas para arco triunfal, y para loas llevadas a cabo en conventos femeninos se refieren niñas que se criaban o educaban en tales recintos religiosos.
30. En un «carro de los nueve coros de los ángeles, todos [iban] con variedad de instrumentos en las manos y con tal melodía de voces (formada por un escogido terno de músicos que iban ocultos), que no parecía capilla de la tierra la que tanto suspendía con sus asonancias y deleitaba tanto con sus bellezas» (*Festivo aparato* 16r).
31. «A la mano derecha desta portada había un tablado, y a él llegar su excelencia se abrió una nube y dentro de ella un ángel, que en nombre de la ciudad de los Ángeles dijo una loa angelical en latín y en romance; y era tal la loa, que mereció muchas» (Gutiérrez de Medina 29v). «Uno de los ángeles de nuestra ciudad salió a vuelos de una nube, hecha a propósito a la mano izquierda del arco, en un globo o cielo, y recitó la explicación» (Galindo 24r).
32. Véanse los ejemplos ya citados a propósito de las loas aquí comentadas, o este otro de una loa también para carro triunfal de 1730: «El representante y la Música» (Jiménez de Bonilla 137). Un peculiar caso del empleo de la didascalia implícita para marcar un cambio de vestuario y, por lo tanto, de personalidad: de México a Minerva, ante los espectadores, lo tenemos en la loa para el arco triunfal intitulado *Astro mitológico político* de 1650. Inicia la loa una cómica en el personaje de México y hacia la última parte del texto muestra su turbación, que antecede su transformación, en estos términos: «¿Mas qué es esto? ¿A qué grandeza / me arrebatan mis impulsos? / Al aspecto de tus luces en deidad me transfiguro. / […] Ya que mejoro mi suerte / y naturaleza mudo, / quiero desechar a un tiempo / la forma y ropaje inculto. / […] Ya me contemplo Minerva…» (Alavés 8v [foliación de la segunda fachada]). La descripción completa la presentación del personaje y puntualiza el cambio de vestuario y atributos: «Descripción del arco que se recitó en figura de México, vestida en traje de india con naguas de lama encarnada y oro, guarnecidas con puntas de oro y plata y pluma, que después, despojándose imperceptiblemente deste ropaje en el mismo teatro, prosiguió en la relación transformada en la diosa Minerva, armada con peto, espaldar y gola y faldones de tela azul y oro, que empuñando una asta y embrazando un escudo representó a la diosa y desapareció por tramoya» (7r).
33. Para uno de los arcos levantado en 1640, la explicación «estuvo prevenida entre Mercurio y la América vistosamente adornados de sus conocidos trajes y insignias, en breve diálogo» (*Descripción y explicación* 17r-v). En 1672 se comenta acerca del que «hacía el papel de San Francisco de Borja, un buen dispuesto joven de capa y espada con el fausto que pedía la representada grandeza», y que dijo «con grave suspensión, pero notable propiedad de voz y acciones señoriles» la loa (*Festivo aparato* 15r, 15v). En tanto que «determinado de recitar su loa, para hablar en nombre de todos, su poderoso monarca, Moctezuma, se encaró con el sol prorrumpiendo con lindo aire y tono estas métricas voces» (*Festivo aparato* 14v). Para la canonización de San Juan de la Cruz también se preparó un carro con su loa, para la cual se especifica: «Por entre la nube del trono salía el que representó la loa garbosamente adornado y muy diestro en el arte del decir, y después de haber cantado la Música una letra muy a propósito empezaba a recitar este romance» (Jiménez de Bonilla 135). Y Navarrete indica para una de las loas queretanas: «El cuerpo de la loa es como se sigue, quedándonos el sentimiento de que la imprenta no le pueda dar la alma que le infundió la voz» (76).

Y a propósito de la presencia de la música –ya de acompañamiento, ya cantada, ya de tipo operístico– en el género loa, tampoco contamos –para el caso novohispano– con un estudio integral que oriente sobre sus diversas tradiciones, funciones y modalidades. El uso del canto y la música en el teatro –es bien sabido– era común y en algunos casos característico de ciertos géneros dramáticos, y cumplían en general ciertas funciones como explicitar el estado anímico de personajes: turbación, miedo, duda; hacer explícita la presencia de un mundo sobrenatural, tanto divino como demoníaco; marcar la calidad de ciertos personajes, sobre todo mitológicos; pero más frecuentemente se trataba de un aderezo más de la función teatral. Aunque las loas de Sor Juana constituyen un significativo antecedente del profuso empleo de la música y el canto (ya en voz de personajes, ya en la de coros), siguiendo la estela calderoniana y que de hecho podrían considerarse dentro de la categoría que Flecniakoska denomina *loa zarzuelizada* (129)[34], sólo hay en su producción dramática dos acotaciones que exigen el estilo recitativo[35]: una en la numerada por Méndez Plancarte como tercera *Loa a los años del rey* (v. 119: «[El Cielo] Cantando: recitativo») y la otra en el auto sacramental de *El divino Narciso* (v. 767: «Acaba de subir Eco, y dice cantando en tono recitativo»).

Como he tratado de evidenciar en las páginas antecedentes, en la muestra de loas queretanas se encuentra una implícita voluntad de integración y estructuración armónica entre la actuación, el canto y el acompañamiento musical. El estilo recitativo o *rappresentativo* surge precisamente como una modalidad vocal que busca integrar la declamación teatral y el canto, para mover los afectos y distinguir la calidad elevada de los personajes, o para decirlo con las conocidas palabras que preceden a la primera intervención de Mercurio y Palas en el segundo acto de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca: «empezaron su plática, a diferencia de los humanos, en un estilo recitativo, que siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaba el coro de instrumentos» (64). Si hacia principios del siglo XVIII novohispano se han documentado los primeros intentos –sin mayor trascendencia– de aclimatación de la ópera con *El Rodrigo* (1708)[36] y *La Parténope* (1711), con partituras del presbítero Manuel Sumaya, para trazar la introducción y adopción de los estilos italianos en la musicalización de piezas teatrales breves, específicamente de la loa y sus subgéneros, no contamos por desgracia con los datos necesarios. Antes de la fecha de escenificación de estas loas para carro triunfal (1738), no he podido rastrear –exceptuando los ejemplos citados de la Décima Musa– alguna loa que contenga marcas o acotaciones del estilo recitativo[37]. Aunque posterior a este año he documentado por lo menos un par de textos –loas que anteceden e introducen obras mayores– que acotan no sólo la ejecución de recitativos sino también de arias: es el caso de la *Loa en celebridad de pascuas*[38] y de la *Representación panegírica* (*c.* 1756) de Cabrera y Quintero[39]. Otro ejemplo fue recientemente dado a

34. Aquella que en el ámbito cortesano se transforma en manos de Calderón casi en «una égloga o zarzuela reducida de tono serio», una «apertura musical y culta» (Flecniakoska 103).
35. No obstante, muchos fragmentos de las loas que piden su ejecución cantada podrían haber sido en *recitativo* italiano.
36. En opinión de algunos críticos, se trata de una zarzuela o melodrama, pero no de una ópera.
37. Es interesante señalar que el recitativo y el aria se adoptaron primero en la música sacra novohispana hacia finales del siglo XVII. Marín data este proceso italianizante entre 1690 y 1730, previo a la elaboración de nuestras loas; mientras que Saldívar afirma que «poseemos un manuscrito de la poesía de un oratorio de ese estilo [italiano] y ostenta todos los caracteres de ser del siglo XVII […]; lleva por título: *Letra a la Imagen Soberana de Nuestra Señora del Rosario* [y en ella] alternan *arias* y *recitativos*» (167). Se sabe que sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XVIII, algunos músicos y maestros de las catedrales se desempeñaron asimismo como músicos del coliseo de la ciudad de México, pero aún no se ha explorado suficientemente esta vía que podría arrojar luz acerca de la musicalización a la italiana en los géneros dramáticos.
38. La loa no está fechada, por cual no se puede descartar por completo que su escritura y representación hayan podido verificarse antes de 1738. El título completo: *Loa en celebridad de pascuas en el Convento de nuestro padre San Juan de Dios para la comedia de Apeles y Campaspe: Darlo todo y no dar nada*. En el texto se leen acotaciones del tipo: «Sigue la aria la Fama», «Aria [entre Pintura y Poesía]», «Canta la Poesía recitando», «Recitando [la Poesía]» (Cabrera y Quintero 185-186).
39. La *Representación panegírica a los excelentísimos marqueses de las Amarillas, virreyes de esta Nueva España, en su recibimiento en el Monasterio de la Purísima Concepción de México* se llevó a cabo al parecer en 1756, año en que los marqueses también visitaron el Convento de San Jerónimo y cuyo festejo teatral –manuscrito– ha sido editado por Luciani (2015). En esta loa encontramos las siguientes didascalias explícitas: «Recitado [de Talía, Eufrosine y Aglaya]», «Aria [de las tres Gracias]», «Aria [de Talía]», «Recitado que canta Iris»,

conocer por Luciani como parte de un festejo teatral completo dedicado en 1756 a los marqueses de las Amarillas en el convento de San Jerónimo. En palabras de este crítico, «la música no predomina y tampoco se emplea el recitativo», no obstante, «la influencia de la ópera italiana se percibe en las arias cantadas antes y después de la loa (pero no incorporadas a ella)» (44). Vale la pena mencionar un último caso, que a pesar no formar parte de una loa, representa –me parece– un indicio del proceso de musicalización al modo italiano que hacia las primeras décadas del siglo XVIII afectará no sólo los géneros dramáticos sino también los líricos. Se trata del *Certamen académico* que en 1730 los carmelitas convocaron como parte de los festejos por la canonización de San Juan de la Cruz. En esta palestra se recurrió a una serie de composiciones poéticas breves puestas en música «por los más peritos maestros de la arte», que introdujeron el certamen y cada uno de los ocho asuntos puestos a concurso; su estructura constaba de una presentación que cifraba el tema en estilo recitativo y a continuación una conclusión en forma de aria que exhortaba a los contendientes a la lid académica[40]:

ASUMPTO SEGUNDO

MÚSICA (*Recitado*) Suspende el Proteo divino
a todo humano concepto
en varias transformaciones
con que mira al universo:
ya de joven generoso,
ya de basilisco fiero,
ya de águila caudalosa
y ya de león que sangriento
en el circo de las letras
quiere ser asumpto excelso.
(*Aria*) Para cuyo fin
os llama diciendo:
¡venid a la lid,
donde haga el ingenio
alarde dichoso
de su vencimiento.

(Jiménez de Bonilla 588)

Considero, en conclusión, que el conjunto de textos dramáticos queretanos, cuyos rasgos más sobresalientes he intentado bosquejar, conforman un breve pero significativo repertorio de las posibilidades que tuvo la loa para carro triunfal en la *praxis* dramática novohispana, y constituyen un importante eslabón en el proceso de musicalización a la italiana de este género breve en la Nueva España.

Bibliografía

ALAVÉS PINELO, Alonso de. *Astro mitológico político, que en la entrada y recebimiento del excelentísimo señor don Luis Henríquez de Guzmán, virrey lugarteniente del rey nuestro señor, gobernador y capitán general de esta Nueva España… consagró la ilustrísima, nobilísima y muy leal ciudad de México… en el arco triunfal que erigió por trofeo a la immortalidad de su memoria*. México: Juan Ruiz, 1650.

ANUNCIACIÓN: ver Juan de la Anunciación.

AYALA ECHÁVARRI, Rafael. *Bibliografía histórica y geográfica de Querétaro*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1949.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano Javier de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Claudia Parodi (ed.). México: UNAM, 1976.

Descr[i]pción y explicación de la fábrica y empresas del sumptuoso arco que la… ciudad de México… erigió a la feliz entrada y gozoso recebimiento del excelentísimo señor don Diego López Pacheco… visorrey y capitán general desta Nueva España… México: Viuda de Bernardo Calderón, 1641.

DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española-Espasa-Calpe, 1992.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*. Rafael Maestre (ed.). Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, j*ácaras *y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911. 2 vols.

FARRÉ VIDAL, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres, vol. I. Estudio*. Kassel: Reichenberger, 2003.

Festivo aparato con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró, en esta imperial corte de la América septentrional, los immarcesibles lauros y glorias immortales de San Francisco de Borja, grande en la pompa del mundo, mayor en la humildad de religioso y máximo en la gloria de canonizado... México: Juan Ruiz, 1672.

esta misma acotación es repetida más adelante (Cabrera y Quintero 227, 235, 239).

40. La excepción fue la primera composición que presentaba recitado, aria y recitado.

Flecniakoska, Jean Louis. *La loa*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.

Galindo, Mateo. *Fuerte sabia política que la… ciudad de Los Ángeles erigió en arco triunfal al excelentísimo señor don Diego Roque López, Pacheco, Cabrera y Bobadilla, primer marqués de España, y consagró en su deseada venida por virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1641.

García Gómez, María Eugenia. *Poesía dramática de fray Juan de la Anunciación. Edición y estudio de loas carmelitas del siglo XVIII.* México, 2010 [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México].

García Ugarte, Marta Eugenia. *Querétaro: historia breve*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica-Fideicomiso Historia de las Américas, 2011.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Othón Arroniz Báez (ed.) y Sergio López Mena (colab.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Gordo Peláez, Luis J. «Fábrica y fama de los acueductos novohispanos: de la peregrina 'Targea' y 'Arcos' de Santiago de Querétaro». Santiago Huerta Fernández (coord.). *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*, vol. I. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011: 623-632.

Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje de tierra y mar, feliz por tierra y mar, que hizo el excelentísimo señor marqués de Villena, mi señor, yendo por virrey y capitán general de la Nueva España…* México: Juan Ruiz, 1640.

Hernández Reyes, Dalia. «El teatro de la Compañía de Jesús en las festividades religiosas de la Nueva España (1600-1630)». José Pascual Buxó (ed.). *Reflexión y espectáculo en la literatura virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007: 315-332.

Jiménez de Bonilla, Joaquín, Ozaeta y Oro, José Francisco, y Aguirre, José Francisco de. *El segundo quince de enero de la corte mexicana. Solemnes fiestas que a la canonización del místico doctor San Juan de la Cruz celebro la Provincia de San Alberto de Carmelitas Descalzos de esta Nueva España*… México: José Bernardo de Hogal, 1730.

Juan de la Anunciación, Fray. *Poemas religiosos y profanos de fray Juan de la Anunciación del convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos de la Provincia de San Alberto de Sicilia en Toluca, durante los años de 1721 a 1724*. Jesús Yhmoff Cabrera (ed.). Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas, vol. III. Autos y loas*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.). México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994.

Luciani, Frederick (ed.). Joaquín Barruchi y Arana, *Relación del festejo que a los Marqueses de las Amarillas les hicieron las Señoras Religiosas del Convento de San Jerónimo (México, 1756)*. Madrid-Frankfurt-México: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla, 2011.

Maldonado, Humberto. «La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana». Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993: 77-94.

Marín López, Javier. «Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México». María Gembero Ustárroz y Emilio Ros Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007: 311-357.

Medina, José Toribio. *La imprenta en México, 1539-1821*, vols. III, IV, V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Méndez Plancarte, Alfonso. «Estudio liminar». Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, vol. III. Autos y loas*. México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994: VII-XCVIII.

Monterde, Francisco. *Bibliografía del teatro en México*. México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.

Monterde, Francisco. «Preámbulo». Francisco Antonio Navarrete, *Relación peregrina*. México: Bibliófilos Mexicanos, 1961: 7-11.

Moreno Pérez, Edgardo. *Apuntes para una historia del teatro y las artes escénicas en Santiago de Querétaro del siglo XVI al siglo XIX. Transformaciones y continuidades sociales, culturales y memoria colectiva*. Santiago de Querétaro: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2006.

Navarrete, Francisco Antonio. *Relación peregrina de la agua corriente que para beber y vivir goza la muy noble, leal y florida ciudad de Santiago de Querétaro... Descríbense las plausibles fiestas que dicha nobilísima ciudad, como agradecida, hizo al ver logrado tan peregrino y perenne beneficio. Y dedica este cristalino monumento de su gratitud a la ilustre señora doña María Paula Guerrero Dávila, marquesa de la Villa del Villar del Águila*.

México: José Bernardo de Hogal, 1739. [Accesible en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra/relacion-peregrina-de-la-agua-corriente-que-para-beber-y-vivir-goza-la-muy-noble-leal-y-florida-ciudad-de-santiago-de-queretaro--0/].

Navarrete, Francisco Antonio. *Relación peregrina de la agua corriente, que para beber y vivir goza la muy noble, leal y florida ciudad de Santiago de Querétaro*. Sergio Francisco Rosas Salas, Emilio Zúñiga Solís y Max Sigg Vega (eds.). Querétaro: Municipio de Querétaro, 2013.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. «El Marqués de la Villa del Villar del Águila y las fiestas del agua en Querétaro en 1738». *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2011: 105-117.

Pascual Buxó, José. *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Pasquariello, Anthony M. «The Evolution of the Loa in Spanish America». *Latin American Theatre Review*, 3.2 (1970): 5-19.

Ramírez Montes, Mina (ed). *Querétaro en 1743: informe presentado al rey por el corregidor Esteban Gómez de Acosta*. Santiago de Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1997.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. Colab. Elisa Osorio Bolio. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Glorias de Querétaro en la nueva Congregación eclesiástica de María Santísima de Guadalupe, con que se ilustra, y en el sumptuoso templo que dedicó a su obsequio Juan Caballero y Ocio...* México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680.

Spang, Kurt. «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales». Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos (eds.). *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*. Kassel: Reichenberger, 1994: 7-24.

Super, John C. *La vida en Querétaro durante la Colonia, 1531-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002. 2 vols.

Zelaá e Hidalgo, José María. *Glorias de Querétaro, en la fundación y admirables progresos de la muy Ilustre y Venerable Congregación eclesiástica de presbíteros seculares de María Santísima de Guadalupe de México… que en otro tiempo escribió… Carlos de Sigüenza y Góngora… y que ahora escribe de nuevo el Br. D. Joseph María Zelaá e Hidalgo*. México: Mariano José de Zuñiga y Ontiveros, 1803.

Zugasti, Miguel. «Teatro recuperado en Charcas: dos loas olvidadas de fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716». Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008: 295-322.

Zugasti, Miguel. «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)». Miguel Zugasti, Ester Abreu y M. Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014: 115-167.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 89-96
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.06
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 19/09/2016
Fecha de aceptación: 12/10/2016

Puede citar este artículo como:
Hopkins Rodríguez, Eduardo. «Racionalidad y justicia en el *Entremés del Justicia y litigantes*, de fray Francisco del Castillo». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 89-96, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.06
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.06

Racionalidad y justicia en el *Entremés del Justicia y litigantes,* de fray Francisco del Castillo

Rationality and Justice in the *Interlude of Justice and litigants*, by friar Francisco del Castillo

Eduardo Hopkins Rodríguez*
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen

Análisis de los elementos satíricos en el *Entremés del Justicia y litigantes*, de fray Francisco del Castillo, relacionándolos con el tema de la justicia.

Palabras clave: Perú, siglo xviii, Francisco del Castillo, entremés, sátira, justicia.

Abstract

Satiric elements are analiysed in *Interlude of Justice and litigants,* by friar Francisco del Castillo, relating point of view of justice.

Keywords: Peru, xviiith Century, Francisco del Castillo, interlude, satire, justice.

El poeta y dramaturgo peruano Fr. Francisco del Castillo escribió una pieza cómica acerca de la práctica judicial en el país titulada «Entremés del Justicia y litigantes». El texto fue probablemente escrito entre 1761 y 1770, según Concepción Reverte (1985, 232, n. 18).

Dentro del aspecto cómico costumbrista, propio del género del entremés, encontramos en la obra de Castillo una fuerte aproximación al ambiente social limeño que se incorpora a los rasgos convencionales. Como indica Eugenio Asensio, «a los hábitos del entremés pertenece la convención por la cual todo lo que halla una adecuada representación escénica posee una ciudadanía artística, basada no en la existencia callejera de los personajes o en la historicidad de los incidentes, sino en su verdad

* Libros: *Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura; Poética colonial; Solo literatura. Estudios.*
Ha escrito artículos sobre Juan del Valle Caviedes, Juan Espinosa Medrano, Inca Garcilaso de la Vega, Pedro de Oña, Pedro Peralta Barnuevo, Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, Bernardo de Balbuena, Francisco Bramón, Pedro Calderón de La Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Jorge Luis Borges, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Isaac Goldemberg, Jorge Eduardo Eielson. Ha dado conferencias en universidades de México, Buenos Aires, San Juan, Rosario, Seúl, Boston, Sevilla, Navarra, Madison, Friburgo, Berlín, Würzburg, Giessen, Vitória, Budapest. Miembro del comité editorial de las revistas: *Calíope* (USA), *Revista Asia y América* (Korea), *Colonial Latin American Review* (USA).

imaginativa reveladora de la condición del hombre. Basta para acercarlo al público e integrarlo en el teatro cómico darle una atmósfera robusta: color local, habla de todos los días. La acción da corporeidad a las más desenfrenadas invenciones» (*Itinerario* 33).

La confluencia entre realismo y rasgos formales codificados es señalada por Ignacio Arellano como característica del entremés: «El entremés se mueve entre dos polos: uno es la pintura de la sociedad contemporánea, con el habla cotidiana y las costumbres familiares a los propios espectadores; otro es el mundo de la literatura (narrativa, descriptiva o dramática) del que toma muchos elementos, tanto de personajes como de asuntos o mecanismos expresivos» (*Historia del teatro* 660).

El entremés está configurado a partir de tipos más o menos cómicos, normalmente aludidos en los títulos a manera de rasgo distintivo y orientador en torno a su temática y personajes. Arellano especifica, al respecto, que «a menudo el mismo título hace referencia a este protagonismo de las figuras ridículas» (*Historia del teatro* 662).

El título del entremés de Castillo señala sus figuras principales: el Justicia (juez) y los litigantes (demandantes). También hay que considerar la participación del Escribano, el Alguacil y el reo. Todos estos personajes forman parte de la sátira judicial en prosa o en verso. La acción está ambientada en Lima a mediados del siglo XVIII en época contemporánea al autor. En este sentido, los personajes del entorno citadino intervienen principalmente con fórmulas del habla local y con referencias a elementos igualmente propios de la ciudad. Le interesa al autor su época, su momento, sus instituciones. La temática anunciada por el título corresponde a la vertiente de teatro cómico judicial. Lo usual en esta línea cómica y satírica es burlarse de personajes provenientes del ámbito curial, es decir, el de la práctica judicial. Concepción Reverte observa que Castillo no censura la conducta del juez, contradiciendo la tendencia de los entremeses (1985, 199). Esta vez, la sátira se concentra en los litigantes y su perniciosa actividad. También son motivo de censura el Escribano ávido de dinero y el Alguacil ansioso por recuperar sus gastos. Por tal razón, al Alguacil le interesa que se cumpla la sentencia, no importándole que se haga justicia.

Es amplia la presencia de la tradición satírica y burlesca de temática judicial en la literatura española. La sátira de índole judicial suele incluir ciertos tópicos: lentitud de la justicia, complejidad y excesiva prolongación de los procedimientos y procesos, dificultad en el lenguaje judicial y legal, altos costos de los juicios, venalidad de los funcionarios, falsos testigos, compulsión litigiosa, entrampamiento, pleitos ridículos y absurdos, oratoria impertinente, falsa erudición, etc. El mundo colonial hispanoamericano desde sus inicios proporciona un nutrido aparato de reclamos, pretensiones y pleitos de parte de los habitantes.

Castillo no cuestiona el sistema judicial, su intención consiste en proponer reformas en el aparato administrativo peruano virreinal. No apela a la providencia, no utiliza de manera relevante mitología ni esquemas alegóricos moralizantes. La justicia es un asunto que deben resolver los hombres. Esto corresponde a un tipo de pensamiento ilustrado, que tiene que ver con una visión positiva, ordenada, racionalista, práctica, eficiente y humanitaria de la administración de justicia. Se requiere un ordenamiento que conduzca los litigios otorgando el poder adecuado al juez. Indirectamente, la obra propone la urgencia de jerarquizar las causas, clasificarlas, distribuirlas. Esto es exigencia de racionalidad. La situación escénica genera la necesidad de un régimen nuevo en lo administrativo. Con tal objetivo, se procura conducir la acción a extremos absurdos para consolidar la denuncia de los factores que entorpecen la maquinaria procesal. En diversos textos Castillo ironiza sobre la Ilustración, especialmente, en lo que concierne a la ortodoxia en la fe católica. No obstante, suscribe conceptos fundamentales acerca de la justicia, la razón, la libertad, como ocurre en el *Entremés del Justicia y litigantes*.

Un hombre inocente es condenado a muerte y el Justicia busca suspender la acción, siguiendo el procedimiento judicial especificado, antes de que se ejecute la sentencia. El cumplimiento de su misión se ve obstaculizado debido a constantes interrupciones de parte de litigantes que presentan demandas banales, intrascendentes, obligando al juez a postergar su acción en favor del reo. La tensión producida entre las necias exigencias de los demandantes y la urgencia de dictaminar la suspensión de la pena del condenado, establece la tonalidad farsesca de la acción. El tópico de la lentitud de la justicia ahora es causa de apremio en el juez. El Justicia expone movilidad y gestualidad ajenas a la gravedad del cargo, manifestaciones de expresividad que denotan que está a punto de «perder el juicio» (citamos por número de versos, a partir de la edición de Reverte Bernal, «Dos entremeses» 1989):

Alcalde.–
Ya escampa y ya guijarros van lloviendo
de necedades que me van partiendo;
yo la Justicia soy y ajusticiado
porque estoy, Santos Cielos, tan ahogado
que un cabello es bastante
a acabar con mi vida un instante.
¿Que teniendo este caso yo en la mano
en que estriba la vida de un cristiano,
primero me han de dar muerte los necios
con yerros en la fragua de adefesios,
que acabe de cumplir lo que es preciso?
¡Malaya el que, ambicioso, ser Juez quiso! (vv. 256-267)

Los litigantes asumen la justicia como un instrumento para alcanzar objetivos personales. Carecen de preocupación por el conjunto de la sociedad. La justicia como un fin, no aparece en este horizonte limitado. Finalmente, más allá de la ineficiencia de la administración judicial o, precisamente, gracias a ella, el condenado logra escapar y evita ser ajusticiado.

Jean Racine estrenó en 1668 *Los litigantes* (*Les Plaideurs*), una excelente farsa en la que parodia y satiriza la manía de entablar litigios, así como los mecanismos de corrupción y las torpezas de abogados y funcionarios. La crítica involucra la corrupción en todos los niveles de la práctica judicial. Racine se detiene en el lenguaje típico de los abogados, en sus discursos herméticos, en su retórica llena de citas y erudición inútil. En el respectivo prefacio, Racine reconoce sus deudas con *Las avispas* de Aristófanes (422 a. C), comedia en la que se satiriza la obsesión de un juez por juzgar y condenar –incluso sin pruebas– a sus víctimas, al mismo tiempo que se censura aspectos del entorno judicial y político en Atenas. Tanto Aristófanes como Racine utilizan ampliamente el léxico propio del aparato judicial de sus respectivos contextos para elaborar escenas satíricas a través de juegos de palabras, retórica forense y situaciones exageradas. Aristófanes combina el tema judicial con la crítica política en contra de Cleón, demagogo defendido por Filocleón, el juez maniático y sediento de poder, motivo central de su sátira. Racine no está interesado en la materia política, concentrándose en la crítica del engranaje judicial. Particularmente se burla de la actividad enfermiza de los litigantes de su entorno. La obra coincide con un periodo de proyectos impulsados por Luis XIV sobre reforma de la administración de justicia en Francia entre 1667 y 1670 (Pardo López, 194-195). Lo cual, en parte, explica el apoyo del rey a la obra representada en Versailles después de un estreno sin mayor recepción en París, factor que impulsó su éxito y reconocimiento posteriores. En la teoría jurídica la manía de entablar litigios se conoce como querulancia, vicio de entablar pleitos que «satura inútilmente la administración de justicia con controversias absurdas e irrelevantes» (Pardo López, 189).

Un rasgo interesante en el texto de Racine es la cita del manual de Derecho atribuido a Jean Le Pain, *Le Praticien françois* (Acto II, escena 3). Igualmente, menciona «Le grand Jacques», probable alusión al jurisconsulto Jacques Cujas (Acto III, escena 3) (Pardo López, 183). Por su parte, Castillo asume la configuración terminológica de orden judicial en sus diálogos y, a la manera de Racine, cita sus respectivas fuentes o autoridades como «Baldos y Bártulos» (v. 5), refiriéndose a Baldo degl´Ubaldi y Bartolo de Sassoferrato, «jurisconsultos italianos medievales» (Reverte Bernal 1989, 89). En los vv. 21-22 se nombra a Pitaval y su obra. Se trata de Francisco Gayot de Pitaval, autor de *Causes cèlébres et intéressantes* (París, 1734) (Reverte Bernal 1989, 89). El libro de Pitaval fue conocido internacionalmente y dio inicio al género de las causas célebres. Cabe anotar que Pitaval recomendaba en lo judicial no ignorar las costumbres propias de una nación, sus vicios, pasiones y virtudes, recomendación que aclara la importancia que tiene el manejo del color local en la sátira judicial. En Castillo se cita a Pitaval en relación a un caso comparable al que es tratado en tono satírico en el entremés. También se alude a la «curia filípica» en v. 33, en referencia al libro de Juan de Hevia Bolaño *Curia Philippica* (Lima, 1603). Ésta, según Santos M. Coronas, fue «la obra más editada en la historia de la literatura jurídica española, peninsular e Indiana» (77). Es una guía práctica para procesos judiciales, con buen material de terminología curialesca (lo que corresponde a la práctica de la justicia, al ámbito del juez) y jurídica, muy apropiada para la configuración léxica de los equívocos burlescos y metáforas de Castillo. Precisamente, de Hevia podemos tomar su definición de litigantes: «son los que contienden en juicio; uno es Actor, que es el que demanda, [...] y otro Reo, que es el demandado» (53). En lo concerniente al léxico judicial, el entremés emplea los siguientes términos tanto en sentido burlesco como grave: juez, juicio, justicia, litigante, ley, delincuente, delito, suplicio, sentencia, causa, reconvenir, acción, suspensión, magistral, curia, inocente, derecho, homicidio, piedad, reo, cárcel, certificación, neutralidad, auto, formulario, pericia,

despacho, diligencia, testimonio, provisión, audiencia, ajusticiado, querella, prueba, quiebra, registro, sentencia, dar fe, fallar, negocio, oficio, prueba, libertad, conciencia.

Las asociaciones de la pieza de Castillo con la comedia de Aristófanes son varias. Ante la imposibilidad de una solución frente al problema de la incurable naturaleza viciosa de su personaje, Aristófanes concluye *Las avispas* con una danza grotesca acompañando al coro en su salida, cuando lo convencional es que el coro se retire solo:

> Llevadnos, si queréis,
> bailando hacia la puerta,
> rápido, porque esto
> jamás lo ha hecho nadie:
> a un coro de comedia despedir entre danzas. (114)

De manera semejante, Castillo, sin haber llegado a un final satisfactorio, concluye con una seguidilla en la que todos los actores divididos en dos grupos cantan compartiendo una misma opinión sobre la idea del buen juez. Sobre el uso de la seguidilla en textos satíricos, José Domínguez Caparros concluye que «no faltan [...] en los tratadistas de métrica notas para una relación entre seguidilla y sátira» (90):

> Y pues que de estas revueltas
> siempre saca el Escribano,
> con los tajos de su pluma,
> tiras del tanto por cuanto,
> será bien que en seguidillas
> celebremos este caso,
> que este entremés singular
> no ha de acabar a capazos.

Todos cantan:

> Así es, ¡oh noble juez!, verdad es todo:
> ¡Viva, pues, nuestro Alcalde, sin apodo
> y viva nuestro ahorcado
> que merece vivir, pues ha escapado!
> […]

[Se separan en dos grupos y cantan unas Seguidillas]:

> Al que ser Juez quisiere
> va esta sentencia:
> Con la virtud y estudio
> tenga paciencia.
> Porque los necios
> dan más que los delitos
> quehacer con serlo.
> Cuando estos van de tropa
> como carneros,
> topan unos con otros
> por ser primeros.
> Y del juez creo
> que según lo atormentan
> lo hacen el Reo.
> Ello, el Juez desdichado,
> sano o enfermo,
> aguanta en el verano
> y en el invierno.
> Que un majadero
> siempre está con un mismo
> temperamento.
> Y es el mayor tormento
> para el Juez, pobre,
> querer que condescienda
> con sinrazones.
> Ni otro hay más grave
> que hacer por fuerza al sabio
> ser ignorante.
> Y así con la experiencia
> voy repitiendo:
> ¡pobres Jueces, columnas
> del sufrimiento!
> aunque por premio,
> corona la prudencia
> sus lucimientos.
> El que tuviere genio
> dócil y afable,
> porque obedecer supo
> es bien que mande,
> que en el agrado
> halla mayor decoro
> lo soberano. (vv. 412-461)

A diferencia de Aristófanes, el entremés se propone hacer el elogio del juez justo y sabio, hombre de conciencia, poseedor de voluntad de justicia.

Observamos que hay otra relación con *Las avispas* en la aplicación del *agón* encubierto en la lucha del Justicia contra los litigantes, quienes, a manera de un coro infame, constituyen la figura del antagonista:

> El Alcalde, expulsando a unas mujeres litigantes:
>
> Oigan, pues, mi sentencia:
> fallamos que faltó ya la paciencia;
> salgan, infames, pues, de mi aposento,
> que a molerlas a palos yo me tiento,
> ya que no a deslomarlas, ¡oh menguadas!,

porque el diablo las tiene deslomadas.
Dejadme, viles furias infernales,
más que las culpas, fieras inmortales,
que en tan arduo negocio estoy metido
que si lo pierdo, todo lo he perdido. (vv. 326-335)

La hipérbole de las litigantes como «furias infernales» muestra un detalle mitológico que nos remite al mundo de la cultura clásica. Dentro de este campo de significación, la intervención de los querellantes se proyecta como una fatalidad inexorable en el sistema judicial, cuya función incurable consiste en acechar, acosar, cercar, distraer y bloquear la justicia. En lugar de contribuir a la realización de la justicia, como corresponde a la función de las Erinias o Furias en el sistema mítico, los litigantes son enemigos de aquella:

Alcalde.-
Una gran devoción se halla en este hombre,
su libertad es justo que me asombre
y con las pocas devociones mías
ya no me queda escrúpulo en mis días,
pues ellas me han robado
lo que ya mi conciencia ha sosegado:
Ea hombre, libre estás, dale a Dios gracias,
que es el iris de paz de las desgracias.
Señor Alguacil, la causa con cuidado
a ese que sin ser frayle es presentado:
que el auto ya yo en forma prevenía
y la conjuración maldita, impía,
de esta bárbara chusma con violencia
dejó el acto sin ser más que potencia.
De éstos que solo aguardan, tentadores,
que un juez esté en negocios los mayores
y los más importantes,
para inquietar con cosas muy distantes,
y si no se les ofrece grata audiencia,
porque justicia no es la impertinencia,
por las calles y plazas lo censuran
y al más prudente la paciencia apuran. (vv. 386-407)

Al juez prudente, paciente, virtuoso y sabio, se opone el conglomerado estúpido de los litigantes. Los litigantes son gente perniciosa, plaga y peste de la justicia, pero son parte integrante de la curia, como si fueran piezas del engranaje, al que contribuyen a entorpecer. El juez no logra persuadir a los litigantes, los neutraliza y retrasa; solamente puede postergar su intervención tratando de ganar tiempo para cumplir su misión. En este juego el juez termina siendo un litigante más y en condición sumamente disminuida. Se trata de un macro litigio cómico, en el cual se apela en última instancia al veredicto del público como juez imparcial.

La solución para el asunto particular del reo se alcanza mediante la intervención del recurso del *deus ex machina*, representado por Simonete, el inocente condenado que logra escapar de la maquinaria de la prisión, con lo cual permite que se resuelva la trama, cuyo enredo parecía no conducir a una salida. La liberación del reo tiene aquí un carácter delictivo, pues se ve obligado a transgredir la norma para poder salvarse. La injusticia es causa de delito. Como se puede apreciar, Castillo utiliza aspectos formales y temáticos que proceden tanto de la comedia como de la tragedia griegas.

Los litigantes no cambian y la acción del entremés concluye con la aplicación de una forma de justicia poética, respuesta utópica ante la cruda e inmodificable realidad, mediante la cual el reo se libera y salva burlescamente de la muerte por su propia iniciativa. La suerte, la fortuna o la malicia salvan al sujeto fuera del marco de la ley. Todos cantan el elogio del juez justo y sabio. Ante la escasa probabilidad de que el sistema de los litigantes se transforme en la práctica, se postula como única solución una posibilidad que radica en la probidad del juez. Así, se pasa del plano administrativo al plano ético, en el cual es posible encontrar la justicia encarnada en un ciudadano ejemplar. Aquí hay una intersección entre lo público y lo personal, entre el sistema y el individuo. Este final esperanzador corresponde a casos típicos en entremeses, loas y comedias.

Castillo busca la justicia, no duda de sus posibilidades de realización. No es un escéptico. Cree que el hombre puede corregirse. Su posición es la del satírico que confía en la fuerza del humor para corregir conductas. La conciencia moral del juez constituye un elemento central en el conflicto en el que está involucrado.

El autor proporciona una pista sumamente importante para una comprensión de su obra en un sentido más complejo. Al inicio del entremés se dice que muestra en escena cierto:

caso muy parecido
a aquel que es tan sabido
porque de él Pitaval hace memoria,
de sus célebres causas, en la historia. (vv. 19-22)

Castillo remite al famoso caso de difamación y conjuración en perjuicio del sacerdote Urbain Grandier, ampliamente relatado y examinado por Pitaval.

Grandier fue condenado, acusado falsamente de brujería y de ser el autor de la posesión demoníaca de las religiosas ursulinas de Loudun. Fue quemado vivo en 1634. Parte del proceso incluyó sesiones de exorcismo aplicadas a las monjas inicialmente en privado y, muy pronto, en forma pública. De esta manera se convirtieron intencionalmente en un espectáculo. El demonio, supuestamente, hablaba a través de las poseídas. Además, éstas manifestaban convulsiones, tenían visiones obscenas. Pitaval rechaza esta clase de ceremonial y observa el carácter teatral de los exorcismos y del mismo proceso judicial: «Il faudra par una conséquence nécessaire que ces possessions aient été un jeu de Théatre, une Comédie qu'on a donné à tout le Royaume. Ce sera même plutôt une Tragédie, puisque l'infortuné Grandier y a fait une fin tragique» (II, 207). Al final de su relato insiste en la teatralidad del caso y en los mecanismos de manipulación judicial:

> La Comédie des Religieuses de Loudun, et la fin tragique de Grandier, seront regardées dans la postérité, comme un exemple mémorable, qui montrera jusqu'où ont pu aller la crédulité humaine, la fureur d'une cabale acharnée á la perte d'une homme, la pasión d'un grand Ministre, et la facilté et la prévention des autres Juges, afín de ne rien dire de pis á leur égard (Pitaval II, 330).

Castillo toma del relato de Pitaval varios elementos conceptuales, léxicos y escénicos. Desde el punto de vista conceptual, asume la noción del juez justo, consciente, piadoso, poseedor de superioridad espiritual. Pitaval censura el proceso, examina el caso con mentalidad nueva, estudia el aspecto de la impostación teatral de las exhibiciones de posesión demoníaca, duda de la autenticidad de las visiones de las monjas, cuestiona los testimonios de testigos oculares, critica el empleo de la tortura para obtener confesiones, establece criterios acerca del tratamiento de la posibilidad de condenar inocentes. Especialmente importa señalar que suscribe decididamente el precepto legal de que es mejor dejar impune a un criminal que exponerse a perder a un inocente, y que se debe estar más inclinado a absolver que a condenar. Castillo sigue la lógica legal de Pitaval.

En lo que corresponde al léxico, además de material judicial, se reconoce en el entremés la adopción de términos religiosos, así como de conceptos asociados a la brujería, al demonio, la posesión, utilizados por Pitaval:

> Este hombre yo he creído
> que está de mil legiones poseído. (vv. 150-151)
>
> ¡Quítate de aquí, vieja del infierno,
> con tu cazo o perol de fuego eterno! (vv. 217-218)
>
> Está nuestro negocio muy ardiente
> y caliente, caliente
> se ha de componer breve en este instante. (vv. 252-254)
>
> El diablo las tiene deslomadas.
> Dejadme, viles furias infernales (vv. 331-332)

Aludiendo al reo inocente, el Justicia dice:

> Señor Alguacil, la causa con cuidado
> a ese, que sin ser fraile es presentado (vv. 394-395)

Versos cuyo significado se aclara si observamos que establecen una nítida conexión con Grandier, inocente y calumniado, quien sí era sacerdote.

En frases del Justicia se califica la participación de las litigantes:

> Y la conjuración maldita, impía,
> de ésta bárbara chusma con violencia (vv. 397-398)

Estos versos remiten a la compleja conjura elaborada por enemigos poderosos en complicidad con las monjas ursulinas en contra de Grandier. Por tal motivo, las demandantes son presentadas por Castillo como poseídas por el demonio, convulsivas, deslenguadas, cuya habla endemoniada encubre obscenidades. La comedia de las religiosas de Loudun ha sido trasladada a las mujeres litigantes de Lima.

Cabe anotar que el nombre de Simonete tiene resonancias francesas, lo que es una forma de conservar la relación con el tema de Grandier.

En cuanto a escena asociada, tenemos el momento en que entra Simonete escapando del Alguacil y con una soga en la mano. Pitaval describe a Grandier ingresando de rodillas con una cuerda en el cuello y portando una vela.

Castillo transpone en clave de farsa el relato del juicio de Grandier, dándole un final feliz. El entremés en sí mismo es un acto de justicia poética en clave cómica y seria respecto del caso de Urbain Grandier. Es una respuesta reducida, a modo de reivindicación de un caso célebre en el que la calumnia había triunfado.

Recordando los versos finales de la seguidilla cantada a coro por los personajes, podemos observar que

Castillo hace también homenaje a sus mecenas limeños. Uno de ellos, el abogado José Perfecto de Salas, quien fue fiscal de la Audiencia de Chile y asesor del virrey Manuel de Amat. En un romance de Castillo dedicado a este amigo y protector encontramos elogios similares a los que se manifiestan relativos al juez ideal en el entremés:

> Amadísimo fiscal
> para quien en mí se hace
> de una fineza valiente
> una ternura constante.
> Tú que conquistar supiste
> solo con tu genio afable
> dándole envidia a Alejandro
> un mundo de voluntades.
> .....
> Si hubiere algún imprudente
> que de ti sin razón hable,
> hago voto de ofrecer
> en tu defensa mi sangre. (Vargas Ugarte, 1948, 1-4)

En una de las seguidillas cantadas se recomienda al juez que «tuviere genio / dócil y afable» (vv. 445-446), términos con los que también se caracteriza en el romance a Perfecto de Salas. Los últimos versos del romance constituyen una enfática declaración de lealtad, al mismo tiempo que permiten advertir el riesgo de posibles amenazas a la reputación del fiscal.

Un segundo protector homenajeado es Christóbal Sánchez Calderón, clérigo codicioso, de conducta corrupta y escandalosa, conectado a redes de poder e intereses económicos. Como Inquisidor Mayor del Santo Tribunal de Lima, enfrentó graves problemas judiciales por su administración irregular y su cuestionable manejo de procesos, con la consecuente destitución del cargo (Vargas Ugarte 148-153; Reverte Bernal 1997, 148-149; Millar Carvacho, 156-165). José Toribio Medina consigna detalles sobre la vida escabrosa del personaje y sus cómplices, así como sus excesos procesales (248-288). Castillo declara que Sánchez es inocente en la dedicatoria que le dirige con motivo del Auto sacramental *Guerra es la vida del hombre*:

> Que astuta a la soberbia tú verías
> cuando del solio fuiste despojado,
> buscando en la razón que tú tenías
> introducir en ti la del enfado.
> Más, aunque tus honores defendías,
> no del furor soberbio ibas guiado,
> porque en las más profundas humildades
> no es soberbia elevar las dignidades.
> (Vargas Ugarte, 192)

En los dos casos surge la misma idea concerniente a la problemática del inocente inculpado. Tanto José Perfecto de Salas, como Christóbal Sánchez Calderón, fueron cuestionados por sus actividades en el aparato administrativo colonial. A través de Simonete y la remota figura de Grandier, Castillo se propone en su entremés una ingeniosa defensa de sus amigos.

Irónicamente, a los dos funcionarios les corresponde el sentido del verso del entremés en el que el juez declara: «yo la Justicia soy y ajusticiado» (258).

Bibliografía

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.

Aristófanes. *Las avispas. La Paz. Las aves. Lisístrata*. Madrid: Cátedra, 2000.

Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1965.

Castillo Andraca y Tamayo, Fray Francisco del. *Obras*. Ed. Rubén Vargas Ugarte. Lima: Editorial Studium (Clásicos Peruanos, 2), 1948.

Coronas, Santos M. «Hevia Bolaños y la *Curia Philippica*. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 77 (2007): 77-93.

Domínguez Caparrós, José. «De métrica burlesca». Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (eds.) *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Frankfurt, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2009: 77-92.

Hevia Bolaño, Juan de. *Curia Philippica*. Madrid: Ramón Ruiz, 1790.

Medina, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820) II*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1956.

Millar Carvacho, René. *La Inquisión de Lima. Signos de su decadencia 1726-1750*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

Pardo López, María Magnolia. «Justicia y poder (*Les Plaideurs* desde la perspectiva de un jurista)». *Anales de Derecho*, 24, (2006): 177-197.

Pitaval, Françoise Gayot de. *Causes cèlébres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*. La Haye: Jean Neaulme, 1747.

Racine, Jean. *Oeuvres complètes*. París: Aux Éditions du Seuil, 1962.

Reverte Bernal, Concepción. *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («El Ciego de la Merced»)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1985.

Reverte Bernal, Concepción. «Dos entremeses. Fr. Francisco del Castillo». *Tramoya*, 21 (1989): 77-105.

Reverte Bernal, Concepción. *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)*, edición crítica. Barcelona: ETD-Micropublicaciones, 1988, «Biblioteca del hispanista».

Reverte Bernal, Concepción. «Saber teológico y moral en las obras de Fray Francisco del Castillo, "el Ciego de la Merced"». Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997: 137-162.

Vargas Ugarte, Rubén (S.J.) *Historia de la Iglesia en el Perú. Tomo IV (1700-1800).* Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1961.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 97-105
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.07
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 28/09/2016
Fecha de aceptación: 05/11/2016

Puede citar este artículo como:
López de Mariscal, Blanca, y Vargas Montes, Paloma. «El debate y su función didáctica en el teatro de Fernán González de Eslava». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 97-105, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.07
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.07

El debate y su función didáctica en el teatro de Fernán González de Eslava

Debate and its didactic function in the Fernán González de Eslava theater

Blanca López de Mariscal*
Paloma Vargas Montes**
Tecnológico de Monterrey

Resumen

Este artículo explora las características formales y temáticas de la obra dramática de Fernán González de Eslava para mostrar la influencia del debate medieval en la producción del autor. A través del análisis de diversos coloquios de temas teológico, histórico y filosófico, se profundiza en el estudio del uso que González de Eslava le dio al debate para la transmisión de la doctrina y la persuasión de la audiencia.

Palabras clave: Debate medieval, coloquios, teatro novohispano, siglo xvi, Nueva España, Fernán González de Eslava.

Abstract

This paper explores the formal characteristics and the themes of the dramatic work of Fernán González de Eslava. The discussion is focus on the influence of medieval debate in the author's dramatic production. Through the analysis of different pieces the paper shows how the debate was used by Gonzalez de Eslava as a tool to educate and persuade the audience in to the religious Christian doctrine.

Keywords: Medieval debate, colloquium, mexican colonial theatre, xvi Century, New Spain, Fernán González de Eslava.

A lo largo de todo el siglo xvi, los misioneros y los conquistadores que llegaron a territorios americanos introdujeron una nueva cultura que básicamente era heredera del pensamiento medieval. Aun cuando los hombres que arribaron al Nuevo Mundo podían ser considerados renacentistas, las tradiciones y la cosmovisión que llevaban en su horizonte de expectativas estaban arraigadas en el pensamiento del

* Blanca López de Mariscal es Doctora en Historia (Universidad Iberoamericana). Ha sido Directora del Departamento de Estudios Humanísticos (2002-2006), Directora de la Licenciatura en Letras Españolas (1997-2003) y Directora del programa en Maestría y Doctorado en Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey (2003-2015). Ha fungido como Vicepresidenta (2010-2013) y Secretaria (2004-2010) de la Asociación Internacional de Hispanistas. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II.

** Paloma Vargas Montes es Doctora en Literatura Hispánica (Universidad de Navarra) y en Historia (École des Hautes Études en Sciences Sociales). Es investigadora posdoctoral del Tecnológico de Monterrey adscrita al proyecto de investigación Patrimonio Cultural, en donde realiza estudios crítico textuales para el rescate de manuscritos custodiados por la Biblioteca Cervantina. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel C.

medioevo, de tal manera que los usos, las costumbres y tradiciones que enraizaron en los virreinatos españoles, en realidad tienen su origen más en el mundo medieval que en el renacentista, el cual en los primeros años del siglo XVI aún no se había consolidado en la Península Ibérica. La literatura de debate y su pervivencia en el teatro novohispano es un buen ejemplo de la forma en que la herencia medieval se presenta en el Nuevo Mundo y da origen a una producción dramática americana que tendría gran aceptación a lo largo del siglo XVI.

Los debates literarios de la Edad Media, que gozaron de una enorme popularidad en España, pasaron a los nuevos territorios de América con diversos ropajes, a manera de coloquios, disputas, diálogos latinos…, pero sobre todo solapados en diversas piezas de teatro escolar con tema religioso, no catequizante y con carácter esencialmente didáctico y moralizante. Un buen ejemplo de ello se puede encontrar en algunas de las piezas que forman parte de la serie de *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava.

Los debates medievales castellanos solían organizar la argumentación a partir de la presentación de una disputa entre dos antagonistas que enfrentaban posturas diferentes frente a una cuestión de carácter religioso, económico o social. Esta fórmula, cuyo contenido dialógico tenía una enorme carga de teatralidad, siguió ocupando a los poetas del Nuevo Mundo, que la utilizaron del mismo modo en que lo habían hecho los letrados medievales, tanto en Europa como en la Península Ibérica. En ella los antagonistas se enfrascan en un enfrentamiento verbal para disputar de forma dialéctica algún asunto que resulta importante comunicar al receptor. Durante el debate cada uno de los personajes, representantes de dos puntos de vista opuestos, «trataban de persuadir a su contrincante de la primacía de su propia causa, de su propia persona o de su conducta, podían ser indistintamente figuras de la vida real o personificaciones alegóricas según el tema discutido» (Franchini 2001, 11).

Enzo Franchini considera que, aunque en España se han conservado solamente nueve obras que pertenecen al género de debate, se localizan huellas «más o menos manifiestas del género» en piezas de diversa estructura y temática, como el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, el *Libro del Buen Amor*, el *Corbacho* y los poemas de Gonzalo de Berceo, entre otros. En ellas se refleja la tendencia marcadamente medieval de concebir al mundo de manera dual, «polarizado en parejas de contrarios que se oponen para eliminarse o conciliarse», ya que los debates medievales no eran «sino manifestaciones literarias de la actividad intelectual más difundida en las escuelas y universidades medievales: la *disputatio* escolástica, de la que –conforme a la creencia de la época– habría de brotar la verdad» (Franchini 2001, 19).

Se trata de una fórmula dramatizada cuya permanencia se puede localizar en obras muy diversas «como por ejemplo los poemas de Gonzalo de Berceo, en donde la presentación literaria de disputa entre dos personajes manifiesta el buen conocimiento del género de los debates» (Franchini 2002, 377). Esta fórmula bien podría haber sido la base para lo que González de Eslava concibió como sus *Coloquios espirituales y sacramentales*, piezas que tienen por sustento un encuentro dialógico entre dos o más personajes, en el que se discuten asuntos que es importante mostrar al destinatario. Referente a los coloquios de Eslava, ya Rojas Garcidueñas y Juana Martínez Gómez se habían preguntado sobre la posibilidad de analizarlos aplicándoles la óptica o las normas del teatro de su época, cuestionándose si se trataba realmente de piezas dramáticas, aun y cuando las posibilidades de representación fueran escasas. Martínez Gómez señala «las dificultades que entraña el decorado en algunas ocasiones» (118), y más aún otro tipo de dificultades como los numerosos cambios de lugar o la gran cantidad de personajes que actúan simultáneamente. Sabemos, sin embargo, que los coloquios de Eslava sí fueron representados. Beatriz Mariscal Hay considera que son una muestra privilegiada de la producción dramática de «circunstancia» y que, aunque son escasos los datos precisos sobre su representación y las fechas de composición, el hecho de que sean piezas de «circunstancia» en algo ayuda para inferir estos datos. Además, de algunos de ellos tenemos incluso fechas exactas de la representación, pero el solo hecho de imaginarlos llevados a la escena con su escasa construcción dramática ha hecho que algunos críticos –tal por ejemplo José Rojas Garcidueñas– cuestionen la posibilidad de que sean piezas que puedan ser analizadas a partir del canon del género dramático[1].

La pregunta que se plantean estos autores sobre el asunto no solo es pertinente, sino que también hace evidente la dificultad que se presenta al analizar

1. En el estudio introductorio de su edición titulada *Autos y coloquios del siglo XVI*, Rojas Garcidueñas señala que estamos frente a piezas de dudoso valor literario que «no nos corresponde propiamente analizar» (XXIV).

estas obras, ya que nuestro acercamiento deberá ser diferente si las concebimos como obras dramáticas destinadas a la representación, o si nos acercamos a ellas partiendo de la base de que se trata de textos en donde lo que destaca es la presencia literaria de la disputa con finalidad educativa. En palabras de Martínez Gómez «el problema que nos planteamos es si estos coloquios se concibieron realmente como obras dramáticas o no, y en caso afirmativo si el autor calculó las posibilidades de su representación» (115). Para responder, la autora recurre a la definición del término «coloquio» de María Moliner, quien lo define como «una composición literaria, no teatral, en forma dialogada». El coloquio es entonces equiparable al diálogo, por lo que Martínez Gómez agrega: «me atrevo a asegurar que los *Coloquios* de González de Eslava están directamente influenciados por los diálogos, género que proliferó a lo largo del siglo XVI no sólo en España, sino también en parte de Europa, sobre todo Italia» (115).

Influenciados por los diálogos sí, pero destinados a ser representados, como lo indican las acotaciones y las didascalias, para reiterar su función didáctica y presentar dos aspectos contradictorios de un mismo asunto ante un público que más bien solía ser popular.

Lo que se pretende explorar en este trabajo es la influencia de los debates literarios de la Edad Media en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava, analizando en ellos dos parámetros distintos: sus características formales y sus características temáticas.

Características formales: el debate y el diálogo

Dentro de las características formales deberíamos ser capaces de identificar cuáles son los rasgos propios de esta clase de textos, ya que si bien podemos considerar que la literatura de debate es un género literario propiamente dicho, los debates medievales comparten un esquema básico subyacente, el cual está formado por diferentes factores. En primer lugar, y siempre siguiendo la propuesta de Franchini, nos encontramos con un enfrentamiento verbal entre dos antagonistas que disputan en forma dialéctica algún asunto que para la finalidad del debate es crucial (2001, 17). En los debates medievales cada uno de los participantes trata de persuadir a su contrincante sobre algún asunto trascendental, de la misma forma que se realizaba en las actividades intelectuales universitarias de la época en las *disputatio escolásticas*. Los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Eslava comparten esta característica.

No es difícil encontrar en ellos secuencias en donde los personajes se enfrascan en una discusión que resulta sumamente didáctica para el público que está escuchando la obra representada. Ejemplo de esto podría ser el coloquio cuarto o *De los cuatro doctores de la Iglesia*, en el que dos pastores llamados Cuestión y Capilla se enfrascan en una discusión con San Agustín, San Gerónimo, San Ambrosio y San Gregorio, con el fin de entender el porqué de la redención de los hombres:

CUESTIÓN Yo te quiero otras cosillas
preguntar:
Si su intento fue poblar
las sillas que están vacantes,
del arte que estaban antes
que el Ángel fuese a pecar:
¿Por qué no quiso encarnar
ni bajó
por el Ángel que cayó?
Parece que Dios es cruel,
pues que no nació por él
y por el hombre nació.
S. AGUSTÍN Sabrás que el Ángel pecó
gravemente,
diciendo al Omnipotente:
Por mí seré semejante
y desta culpa pesante
no lo fue ni se arrepiente.
Que el gran Dios justo y clemente,
si sintiera
que el ángel se arrepintiera
o de su mal le pesara
cierto Dios lo remediara,
si remedio en él cupiera. (58-59)

El debate sigue por este camino hasta que los cuatro doctores de la Iglesia logran convencer a los pastores del peso que tiene la razón por la cual Dios decide redimir a los hombres, mas no así a los ángeles caídos. Es preciso destacar en este punto que tanto los cuatro doctores, como los dos pastores, argumentan como si su razonamiento fuese unánime, complementando y perfeccionando sus ideas entre ellos para destacar las dos posturas opuestas del debate. La idea de enfrentar no a dos personajes, sino a dos grupos de personas, es seguramente una decisión destinada a propiciar la teatralidad de la acción, ya que en esa forma se da mayor movimiento a la escena y por lo tanto se incrementa la eficacia dramática.

En segundo lugar nos encontramos con que en los debates medievales existe un predominio absoluto del diálogo sobre las secuencias narrativas, con lo que poseen un carácter marcadamente dramático. Pueden ser figuras de la vida real o figuras alegóricas. Los debates medievales se dan siempre en forma dialogada. Conservan, de su herencia latina, formas como la del altercado, el conflicto, el diálogo o la disputa.

Por su parte el coloquio implica una conversación o plática que ordinariamente se da entre dos o más personas, con el fin de discutir y debatir un tema relacionado con la doctrina, tratando de conciliar puntos de vista diversos. En los coloquios de Eslava, entonces, encontramos este dominio absoluto del diálogo, ya que son textos construidos para ser representados en los que la oralidad tiene mucho que ver con el espectáculo teatral. Margit Frenk reflexiona sobre la relación entre la puesta en escena de la obra dramática y el auditorio que disfruta de los aspectos orales del teatro, y destaca lo siguiente:

> Sin duda la lectura y la recitación de toda clase de obras en las calles y plazas seguía teniendo –lo mismo que en los sermones– mucho en común con el espectáculo teatral, como lo había tenido en la Edad Media […]. En cuanto al teatro propiamente dicho, no debería hablar aquí yo de él, por razones obvias: se trata del género oído y comunitario por excelencia. Pero sí importa destacar que en el Siglo de Oro la gente parece haber ido a los corrales más para oír que para ver (32).

Oír una representación teatralizada es un entretenimiento colectivo que permitía al espectador entender y aprender las verdades de la doctrina a partir de una percepción física que era a la vez auditiva y visual, personal y colectiva, y que se propiciaba a través de la interacción que se establece entre el actor y el público presente. De esta forma se llevaba a cabo la transmisión de la doctrina o de las verdades de la Fe a un público, sujeto de aprendizaje, que se encontraba ávido de diversión. No olvidemos que se trata de representaciones que se llevan a cabo durante las celebraciones de la fiesta del Corpus.

Características temáticas: filosofía, teología e historia

Ahora bien, sobre las características temáticas debemos partir del hecho de que en los debates medievales se presenta una enorme variedad temática y seguramente es en esto en lo que radicaba su éxito, tanto entre un público erudito como entre públicos más populares (Franchini 2001, 11). Con todo, en los coloquios de Eslava los temas son más bien limitados ya que, en su mayoría, se trataba de obras que habrían de ser representadas en la festividad del Corpus Christi. De esta manera predominan los temas teológicos y los temas filosóficos. Entre los primeros encontramos varios coloquios en los que entran en conflicto judaísmo y cristianismo, cuyo antecedente directo es la *Disputa entre un cristiano y un judío*, un texto temprano, de la primera mitad del siglo XIII, que se conserva solamente en forma fragmentada.

Eslava utiliza una serie de alegorías mediante las cuales se suele mostrar el conflicto entre ambas religiones. Por ejemplo en el coloquio octavo o *Del Testamento nuevo que hizo Cristo Nuestro Bien*, encontramos una discusión entre Ley Vieja y Ley de Gracia. En el texto medieval de la *Disputa entre un cristiano y un judío* la discusión se sustenta en bases similares a las que posteriormente utilizará el texto novohispano. En el fragmento, que se conserva en la Biblioteca del Escorial, también se enfrentan las ordenanzas contenidas en la ley vieja y la nueva cuando el cristiano interroga al judío: «Di judío: ¿quántas comendanças son de tu ley?» (Franchini 2001, 227).

En el texto novohispano ambas leyes se consideran dignas receptoras de la herencia divina, ya que ambas son hijas legítimas de Dios:

Ley Vieja	Hija soy de Dios hoy día, legítima no bastarda, ninguna ley me acobarda, por lo cual la herencia es mía, si justicia se me guarda.
Ángel	El testamento que os dio vosotros no lo guardastes, ni por su ley caminastes; antes como os pareció vosotros lo interpretastes.
Ley Vieja	Ea, no me condenes ni me arguyas de delito, para todo me remito al testamento que veis por mano de Dios escrito.
Ley de Gracia	Aquí vengo a concederte que ese te lo dio el Criador, mas por su mucho rigor pudo revocarlo en parte en su muerte el testador.

Y por eso en vano andas
para querer heredar;
no tenéis en que esperar,
que en tu ley todo fue mandas
y en la mía todo es dar.
Ungiome Dios con su aceite,
diome de amor ricas prendas,
porque, Vieja Ley, entiendas
que Dios no toma deleites
en sacrificios y ofrendas. (103)

No es esta la única ocasión en la que González de Eslava pone a debatir personajes que son representantes del Antiguo y del Nuevo Testamento, y en donde se cuestiona la legitimidad del pueblo judío como hijo y heredero de Dios. El tema judío aparece también en los coloquios séptimo y octavo. En el séptimo el profeta Jonás pide ser sacrificado para calmar la furia del mar bajo el argumento de que él (Jonás) es el único en la embarcación que debe cargar con las consecuencias de no cumplir con la voluntad de Dios.

Jonás Sin saber es el saber
del que sin Dios cree que acierta:
quien huye de su querer
camina por vía incierta
y cierto se ha de perder.
Sin Dios no hay cosa ninguna,
sin Dios todo va perdido,
y el que a su saber repugna
con razón es perseguido
con tormenta y fortuna […].
Si braman los elementos
mi pecado lo causó:
persíganme y den tormentos,
pues cumplen mejor que yo
los divinos mandamientos. (93-94)

Eslava se vale de un anacronismo para construir este coloquio, el resto de los tripulantes y los pasajeros que van en la embarcación son todos cristianos, y no se sienten cómodos con la idea de lanzar al profeta al mar. Jonás los convence pues decide aceptar las consecuencias de su propio pecado, el de desobediencia: «quien huye de su querer / camina por vía incierta». Asimismo Jonás se considera culpable de ser partícipe de un pecado que comparte con todo su pueblo al no haber aceptado la llegada del Mesías: «Sin Dios no hay cosa ninguna, / sin Dios todo va perdido, / y el que a su saber repugna / con razón es perseguido / con tormenta y fortuna» (94).

En el coloquio octavo, el de *La Ley Vieja y la Ley Nueva*, aparece también un judío que debate con Evangelio sobre la posibilidad de cobrar la herencia divina avalado por los dones que Dios ha otorgado a su pueblo. El judío argumenta que existe una alianza entre ellos y Dios, y que prueba de ello es que Dios les ha permitido sobrevivir al diluvio, les dio el maná para subsistir en el desierto, entregó las Tablas a Moisés y la vara de Aarón. Evangelio en cambio desmonta tales argumentos hablando del sacrificio de Cristo y de su muerte redentora, cuya consecuencia es el triunfo sobre el pecado. En fin, el debate se resuelve con un argumento inapelable, los cristianos cuentan con la pasión de Cristo para conseguir ganar el cielo: «Para bien de los del suelo / esta riqueza nos queda / Estas llagas son moneda / con que los bienes del cielo / granjear el hombre pueda» (112).

No es coincidencia que en los coloquios de Eslava se encuentre en más de una ocasión el debate sobre la controversia religiosa en la que se discute la relación que judíos y cristianos tienen con su Fe, y que al mismo tiempo uno de los dieciséis coloquios, el tercero, esté dedicado a la consagración del primer inquisidor de la Nueva España, don Pedro Moya de Contreras, quien estableció el Tribunal de la Fe en la Ciudad de México y que tenía como una de sus finalidades la identificación de los cristianos nuevos que seguían realizando prácticas judaizantes.

El enfrentamiento entre judaísmo y cristianismo forma parte de otra de las características medievales enumeradas por Franchini, que está relacionada con una cosmovisión dualista del universo en la que nos encontramos con «un mundo polarizado en parejas de contrarios que se oponen para eliminarse o conciliarse» (2001, 19).

Otro de los temas teológicos que es importante destacar en los coloquios de Eslava es el de la superioridad de la vida eterna frente a la vida terrenal. Este se presenta en una disputa que se entabla entre la Vida y la Muerte en el coloquio doce o *De la Batalla naval que el serenísimo Príncipe don Juan de Austria tuvo con el Turco*. Aquí se combina el tema teológico con un tema histórico, ya que la celebración del triunfo de don Juan de Austria frente a los turcos en 1571 da a Eslava la posibilidad de presentar frente a su público un debate en el que se enfrentan como personajes, la Vida y la Muerte.

Vida abre el coloquio preciándose de sí misma y despreciando el papel que la Muerte desempeña frente a los hombres:

VIDA ¡Cuán agradable es la Vida!
¡Cuán suave para el hombre!
¡Cuán amada y cuán querida!
Y la muerte, por el hombre,
¡cuán mala y aborrecida!
En la Vida por ser bella
se meten hasta los codos;
la Muerte no quieren vella,
y ella vase tras de todos
y ellos todos huyen della. (152)

La Muerte en cambio considera que Vida es presuntuosa y que bien mirada no es para el hombre «un dulce regalo»; a fin de cuentas, ella, la Muerte es «fea para el que es malo / y hermosa para el que es bueno» (152). El debate se soluciona a lo largo del coloquio en diferentes etapas, ya que entra primero un simple que aborrece a la muerte por su mala figura y tiene para ella calificativos como: «tempestad con truenos», «rana desollada», «vieja tuerta carcomida» (155). Aun así el simple no logra concluir cuál de los dos personajes, Vida o Muerte, es mejor para el hombre. Para descubrir la conclusión del debate el auditorio tendrá que esperar hasta el momento en que aparece un soldado que ha perdido su vida en la batalla contra el Turco, un soldado difunto que va acompañado de un Ángel y a quien Muerte no reconoce, por lo que le pregunta:

MUERTE ¿Cómo estáis destotra banda? […]
¿Cómo pasáis sin dolor
por este paso vedado?
DIFUNTO Por él pasé sin temor,
porque es bienaventurado
el que muere en el Señor.
MUERTE ¿Cómo es eso? Diga, diga,
¿quién es?
DIFUNTO Soy un soldado
de los de la Santa Liga,
y al que muere en tal estado
la muerte no le fatiga. (160)

Al pertenecer a la Santa Liga, una coalición encabezada por España y los Estados Pontificios en contra del Imperio Otomano, el soldado difunto estaba luchando por la defensa de la Fe, y por lo tanto su muerte, como afirma el Ángel, es «por Dios y su servicio» (160), o lo que es lo mismo, se trata de la muerte de un justo, una muerte en gracia de Dios que asegura la vida eterna, con lo que el debate queda resuelto.

Existen otros dos coloquios en los que podemos identificar un tema histórico, el coloquio segundo, *Hecho a la jornada que hizo a la China el general Miguel López de Legazpi, cuando se volvió la primera vez de allá a esta Nueva España*, en el que se establece un paralelismo entre el peligroso viaje a la China y el que todo hombre ha de realizar de la tierra al cielo. Aquí el debate se constituye tratando de probar cuál es el destino que ofrece a los hombres mayores bondades, ya que si en uno el Simple se regocija porque los habitantes: «… comen pan de mijo» (19), Amor Divino aclara que en el cielo la situación es infinitamente superior, pues «Dios te dará un pan / de la carne de su Hijo» (19).

El tercer coloquio de este grupo con tema histórico es el coloquio quinto, *De los siete fuertes*. Sobre este texto, Mariscal Hay destaca que se trata de «un aprovechamiento ingenioso de la estrategia de defensa –la construcción de fuertes– ordenada por el Virrey para la guerra en contra de los chichimecas. El importante conflicto, que resultaba de esta *segunda conquista* española, proporciona a González de Eslava la alegoría que sirve de apoyo al tema doctrinal de su coloquio».

Además de abordar la problemática histórica, en este coloquio nos encontramos ante un texto de tema filosófico en que se presenta un debate entre los vicios para determinar quién de ellos es más efectivo para conquistar al hombre. Una de las particularidades de este texto es que Eslava reviste a los vicios de características indígenas. En él encontramos a Mundo, Demonio y Carne, como chichimecas que portan arco y flecha y que se presentan como enemigos del alma. Este coloquio aborda un tema de gran preocupación en la época: la conquista o pacificación de las tierras al norte de la Nueva España[2]. Concretamente alude a la construcción de fuertes en el camino de México hacia Zacatecas, ordenada por el Virrey en 1570:

> El avance de españoles y criollos hacia los yacimientos de plata que había, o se creía que había, en lo que ahora son los estados de Zacatecas, Nuevo León, San Luis Potosí, Guanajuato y Aguas Calientes, territorio habitado por tribus nómadas y semi-nómadas de indios guachichiles, zacatecos, guamares, cazcanes, pames y otomíes, llamados genéricamente «chichimecas» (término peyorativo que significaba 'perro sucio')

2. La guerra a «fuego y sangre» en contra de los chichimecas alzados se declaró en 1567.

> provocó la resistencia de los chichimecas que atacaban con sus arcos y flechas a comerciantes, mineros y administradores que transitaban en la ruta de México a Zacatecas. El Virrey Martín Enríquez de Almanza, después de varios años de ataques guerrilleros, declara formalmente la guerra a los chichimecas y ordena la construcción de los fuertes de Ojuelos, Portezuelo, Las Bocas, Ciénaga Grande, Palmillas, Atotonilco y San Felipe. Es a estos fuertes a los que hace referencia González de Eslava en su coloquio (Mariscal Hay).

En la «Loa al virrey» en la que se resume la trama del coloquio, el autor explica que la existencia del Ser Humano está marcada por el pecado original, al que se denomina como chichimeco embravecido. «El Ser Humano encerrado / allí do fue concebido, /fue mortalmente herido / del original pecado, /chichimeco embravecido» (61). El pecado original es caracterizado como un indio chichimeca en boca del personaje Estado de Gracia, capitán del fuerte del Bautismo, quien dice: «Considera, Ser Humano, / que en el vientre maternal / te dio herida mortal / el chichimeco inhumano / de la culpa original» (62). Este pecado original se encarna en los tres personajes alegóricos que son representados como indígenas salteadores de caminos y asesinos. «El Demonio, Carne y Mundo / son chichimecos malditos / que nos espantan con gritos, / que nos llevan al profundo / con gravísimos delitos» (63).

Los tres personajes se enfrascan en una discusión sobre quién es el mejor guerrero para conseguir que Ser Humano se pierda. De entrada, cada uno se asocia con un espacio físico atribuido al imaginario de lo chichimeca. La Carne dice matar con sus manos en los cenagales, el Mundo se esconde en las quebradas, y el Demonio sube a los montes. En su debate, los personajes elogian sus armas, entre las que las flechas son personalizadas con actitudes relacionadas con los pecados mortales y de esa forma describen su modo de perjudicar al hombre. Mundo, que se relaciona con la mentira, utiliza como flecha el engaño, mientras que Demonio, asociado con la soberbia, utiliza tiros de arrogancia e ira. Ambos personajes se reconocen como grandes hacedores de mal, pero aun así declaran que la ganadora de la contienda es la Carne, personificada como mujer y a quien llaman «chichimeca perra». Este personaje que se asocia con la lujuria, es el vicio más efectivo para conquistar al hombre, pues como ella misma dice: «Alabo vuestro valor, / vuestras muertes, vuestros robos, / vuestro ser hambrientos lobos; / mas detrás de mi dulzor / andan los más como bobos» (65).

Tras declarar a la Carne como la ganadora de este debate, el grupo planea el asalto al hombre, el cual se llevará a cabo en el Valle del Mundano Placer en la Venta del Vicio, donde el Ser Humano se detendrá a descansar. Tras expresar su interés por las mujeres que habitan la venta, Ser Humano es atacado por Mundo, Carne y Demonio, que salen gritando y lanzando flechas. Es decir, el deseo sexual que se despierta en el hombre es una expresión del poder maligno de Carne, quien flecha los corazones humanos con el pecado de la lujuria.

Es importante considerar que, dadas las circunstancias de la época, la representación de lo chichimeca en el coloquio no puede ser entendida como la percepción que se tenía del mundo indígena en general[3]. Es decir, lo chichimeca es asociado a una otredad indomable, los indios insumisos que se resistían a la conquista y a la evangelización y por lo tanto al conocimiento de la bienaventuranza. Son opuestos a los nahuas, mayas, zapotecas, a los grupos del centro y del sur mesoamericano, entre los cuales los procesos de conversión habían sido notablemente más fáciles y efectivos. Los grupos norteños, con sus modelos sociales nómadas y a los que siempre se les atribuyó la falta de religión y gobierno, son la representación de la barbarie en el imaginario colectivo novohispano.

Existe otro coloquio en el que se utiliza la imagen de los chichimecas para personificar a las fuerzas del mal, se trata de *El obraje divino*, el primer texto de la obra de Eslava. En él se presenta la alegoría del mundo como un taller donde se elaboran paños. Allí, Engaño aparece como mayordomo y se enfrasca en una discusión con Malicia por saber cuál de los dos tiene mayor capacidad para dañar a los hombres. Malicia sale a escena portando arco y flecha con las que traspasa los corazones de las personas. En las palabras de Engaño encontramos la descripción de su apariencia física: «Calla tú, cara de mueca, / y ponte, ponte una rueca, / pues que traes, siendo mujer, / arco como chichimeca» (14).

El arco y la flecha en el mundo prehispánico simbolizan la guerra; lo que resulta aquí de especial interés es que Malicia, como Carne en el coloquio *De los siete fuertes*, es una mujer, cuya caracterización la acerca más al mundo de la barbarie que al mundo de la civilización. En el pensamiento occidental un personaje que encarna la sensualidad y que va armado

3. Si bien la conquista y evangelización de México se consumó en el siglo XVI, el territorio hacia el norte se consideró como tierra de guerra viva durante el virreinato.

de arco y flecha debería de evocar al personaje mitológico responsable de infundir la atracción y el deseo entre las parejas; lejos de ello, Engaño describe los atributos de Malicia de la siguiente manera: «¿Arco llevas y saeta? / Pareces al dios Cupido» (11). A lo que ella contesta: «Mi tiro es tan encendido / que lleva yerbas secretas / de un malicioso sentido» (11-12). Este tiro es la maledicencia que inflama los corazones de los hombres provocando las desavenencias. En una reinterpretación de la tradición clásica el personaje que se caracteriza como chichimeca, está construido para provocar la desunión entre los hombres.

Por último es preciso fijar nuestra atención en el coloquio trece en el cual se presenta una de las muestras más ricas de la influencia del género del debate en la obra de Eslava. El título revela la tesitura del texto: *Coloquio espiritual de la pobreza y la riqueza, que contienden sobre cuál sea la mejor*; y es que es precisamente la contienda entre ambos personajes lo que detona y construye la trama de la pieza. Uno de los aspectos más interesantes de este debate es que se manifiesta en múltiples capas: discusión entre pares (Riqueza/Pobreza; Amor propio/Don de Gracia), entre pares con un mediador inferior (Riqueza, Pobreza y Simple) y entre pares con un mediador par (Riqueza, Pobreza y Conocimiento).

Comienza con el enfrentamiento entre Riqueza –quien dice ser «el bien y el consuelo / del que me sigue en el mundo» (163)– y Pobreza, de cuya boca escuchamos: «Por mí Dios vino a buscarme, / por mí fue carne su Verbo» (164). En esta primera parte el lector espectador alcanza a comprender que el valor de Riqueza estriba en el bienestar material que provee en la vida terrenal. El personaje es abiertamente arrogante y desprecia a Pobreza, quien humilde, pero firme, explica al espectador que su valor radica en la vida espiritual y su estrecha relación con Jesucristo.

Riqueza y Pobreza entablan una nueva discusión teniendo como mediador a Simple, el cual, como su nombre indica, muestra poca profundidad de reflexión. Riqueza le pide su intervención: «Dime ¿tú sabrás juzgar / lo que con ésta debato?» (165), y más adelante agrega: «Quítanos de esta baraja / señalando la más dina» (165). Pobreza aprueba a este evaluador diciendo: «Ten juicio tú entre nos, / y veremos cuál escoges / por más buena, de las dos» (165). Simple accede y comienza por preguntar qué beneficios puede recibir de cada una. Riqueza ofrece oro, plata, comida, rentas, mientras que Pobreza le ofrece amor, sosiego. A cada argumento expuesto, Simple expresa su intención de escoger a quien le habla. Es decir, su opinión muda de manera constante. Con esta escena se muestra que el dilema de decidir cuál de las dos es mejor se produce básicamente por ignorancia, por simpleza de juicio. Por lo tanto, para poder resolver el debate es necesario que el mediador sea un par o un superior, alguien capaz de comprender los argumentos expuestos, discernir y resolver. Es por ello que tras el evidente fracaso de la contienda, Pobreza propone elegir a un juez discreto: «Júzguelo el conocimiento, / que en todas cosas acierta: / quede a él nuestra reyerta» (166).

Para llevar a cabo su misión, Conocimiento les pide a ambas que se desnuden para ver su verdadera esencia. De esta manera, el espectador presencia la gran diferencia entre el ser y el parecer. En el exterior, Pobreza es desagradable y Riqueza bella, pero al quitarse la ropa la primera tiene el cuerpo cubierto de estrellas y un crucifijo pintado en el pecho, mientras que la segunda es un demonio. Sin embargo, se explica que la Riqueza no puede ser considerada como un aliado del mal o un vicio: «la Riqueza no es mala, / sino solo usar mal de ella» (172). Incluso cuando el personaje se ve desnudo a sí mismo, tras la petición de Conocimiento, se sorprende de su propio cuerpo y se avergüenza del mismo: «Mi corazón se desmaya, / que no quiero verme aquí, / pues no me veo cual me vi, / no sé, triste, dó me vaya / para esconderme de mí» (171).

En esta contrariedad el personaje alegórico muestra un conflicto interno provocado por una imagen distorsionada de sí mismo. Esto lleva al espectador a comprender que a pesar de la importancia que se le da a la riqueza en el mundo, su valor intrínseco es bajo. La solución al dolor que siente Riqueza ante la revelación de su fealdad verdadera es proporcionada por Conocimiento, quien le encamina al sacramento de la penitencia: «El rincón de Penitencia / puedes tomar por guarida, / de allí saldrás bien vestida / con las ropas de excelencia / de la enmienda de la vida» (171).

El triunfo de la Pobreza en la contienda se resume en las palabras que Conocimiento dirige a la audiencia: «Ten, cristiano, regocijo / de ser pobre acá en el suelo, / tenlo por muy gran consuelo / pues Dios te tiene por hijo / para que heredes el cielo» (172). De manera que el coloquio trece culmina con el resultado de la contienda en la voz del juez discreto que remata el debate en los siguientes términos:

Conocimiento La Pobreza aquí se siente,
porque ha de triunfar hoy ella.
La corona de consuelo
lleve de inmortal memoria,

y esta palma de victoria,
y así triunfe acá en el suelo
hasta que triunfe en la gloria. (173)

Conclusión

Como se ha podido ver, la fusión que González de Eslava logra entre el género de debate y la teatralización del texto contribuye a construir la función didáctica de sus coloquios. Al poner a los personajes a discutir frente a diferentes mediadores de muy diversa formación y capacidad de juicio, el autor logra que la resolución del debate se desenvuelva en forma graduada. Esto favorece en el espectador una comprensión que va *in crescendo* dándole al debate mayor fuerza de persuasión frente a la audiencia.

Por otra parte, la presencia del simple que se repite en varios de los coloquios analizados es siempre el primer paso para la presentación del problema a debatir. En todos los casos, personajes como Ignorancia y Simple aportan también su postura frente al debate, pero esta suele ser poco informada, representante del pensamiento popular y no reflexiva, destinada a despertar el interés del auditorio y provocar la risa fácil. En esta primera etapa del debate, los personajes de simples o pastores suelen representar el pensamiento de los destinatarios a los que el autor desea apelar. En un segundo estadio del debate, se recurre a un juez que representa a una figura de autoridad como Conocimiento, Evangelio, un Ángel, Discreción Divina, Saber, entre otros, que con mayor grado de información solucionan la disputa. A través de los argumentos de la figura de autoridad y de su resolución de la contienda se expone la doctrina que está siempre relacionada con el buen obrar del ser humano destinado a conseguir la salvación de su alma. Tanto a través de las características formales como las características temáticas González de Eslava construye una conjunción entre el género del debate medieval y el teatro doctrinal novohispano.

Bibliografía

Franchini, Enzo. *Los debates literarios en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto (Arcadia de las Letras 9), 2001.

Franchini, Enzo. «Debates medievales castellanos». Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (coords.). *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002: 376-390.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. Joaquín García Icazbalceta (ed.). México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1877.

Mariscal Hay, Beatriz. «Del contexto histórico al contexto literario: observaciones sobre los *Coloquios espirituales* de Fernán González de Eslava». Raúl Marrero-Fente (ed.). *Perspectivas trasatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Verbum, 2004: 93-102. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-contexto-historico-al-contexto-literario-observaciones-sobre-los-coloquios-espirituales-de-fernan-gonzalez-de-eslava–0/html/a38fd14a-9d3e-417d-bfb2-e1dd33ff4b8e_3.html. Fecha de acceso: 10 jul. 2016.

Martínez Gómez, Juana. «Algunas consideraciones sobre el Coloquio XVI de Fernán González de Eslava». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980): 113-133. Consultado en http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110113A. Fecha de acceso: 10 jul. 2016.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1966-1967. 2 vols.

Rojas Garcidueñas, José. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: UNAM, 1939.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 107-116
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.08
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 20/10/2016
Fecha de aceptación: 20/11/2016

Puede citar este artículo como:
Poot Herrera, Sara. «Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 107-116, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.08
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.08

Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*

No way out: once again with Sor Juana in *The House of Desires*

Sara Poot Herrera*
University of California, Santa Barbara
UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program)

Resumen

Es tal la seducción de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, que una vez más volvemos a la lectura del texto y queremos saber más acerca de su primera representación. ¿Cuándo y cómo sería ésta? Las referencias al contexto histórico mencionadas en la comedia dieron pie a que se propusiera una fecha de representación; lo mismo su alusión en la propia obra a autores y personajes de otras comedias, que dio lugar a una fecha distinta. ¿Se ha resuelto lo relativo a la primera vez que se representó la comedia? Y debido a su larga extensión, ¿se representaría completa la primera vez que se llevó a cabo? Las piezas menores que acompañan a las tres jornadas de la comedia –una loa, tres canciones, dos sainetes y un sarao– ofrecen claves para situar la comedia en el contexto de la cartelera teatral de la época. Si bien no se resuelve plenamente lo relativo a la fecha de representación de la comedia, sí resulta clara su relación con otras dos comedias novohispanas puestas en escena en años cercanos. El tríptico teatral tiene en el centro *Los empeños de una casa*, y sus piezas menores son imprescindibles en el conjunto del festejo, espectacular y barroco.

Palabras clave: comedia, jornadas, loa, canciones, sainetes, sarao; texto, representación, piezas menores, festejo, tríptico, cartelera teatral.

Abstract

The seductiveness of *The House of Desires* (also translated as *House of Trials*) by Sor Juana Inés de la Cruz is so powerful that once again we feel compelled to return to the text wanting to know more about its first representation. How and when did it take place? References to the historical context mentioned in the play suggest a probable representation date,

---

* Profesora. University of California, Santa Bárbara. Áreas de especialización: Literatura colonial hispanoamericana (especialmente Sor Juana Inés de la Cruz y teatro novohispano) y Literatura mexicana contemporánea (en especial de los siglos xx y xxi).
Cofundadora y Directora de UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program).
Miembro correspondiente por Mérida, Yucatán, de la Academia Mexicana de la Lengua.
Premios en los últimos dos años: Medalla de Oro del Festival Internacional Maya (FIC) 2016: "Mujer 2015" [Galardón Amees, Asociación Mexicana de Empresarias y Ejecutivas del Sureste; Medalla Forjadores de Cultura [Universidad Autónoma de Yucatán y la Feria Internacional de la Lectura Yucatán (FILEY) (2015); Medalla Eligio Ancona 2014 [Gobierno del Estado de Yucatán/ Universidad Autónoma de Yucatán]; Outstanding Graduate Mentor Award, UCSB (2013-2014).
Entre sus más recientes publicaciones, los libros: *Viento, galope de agua. Entre palabras: Elena Poniatowska* (2014); *Sor Juana, de Neplanta a San Jerónimo* (2014); *De las ferias, la de Arreola es más hermosa* (2013).

but the mention of certain authors and characters from other plays in the same text suggests a different date. Is the first representation date of the comedy settled, then? Moreover, considering its extension, was it initially performed in full? The minor pieces accompanying the play's three stages –a playlet or *loa*, three songs, two verse plays, and a *sarao*– offer keys to locate Sor Juana's comedy within the context of the theatre season of the time. Even if the exact date of its first representation may never be definitively settled, its relation to another two Novohispanic plays –also performed during the 17th century– is clear. The theatrical triptych has *Los empeños de una* casa in its centre, and its minor pieces are essential to complete the spectacular and baroque celebration.

Keywords: comedy, play, theatrical performance, playlet (*loa*), songs, verse play, *sarao*; text, representation, minor plays, celebration, triptych, theatrical season.

1. El concepto y sus accesorios

Con *Los empeños de una casa*[1], Sor Juana Inés de la Cruz tira la casa por la ventana y en un *remake* perfecto resignifica empeños clásicos que la anteceden. En el eje de las tres jornadas, donde reside el núcleo de la comedia, se prenden accesorios, piezas que acentúan el toque personal –el estilo– de quien la ha ideado: una loa, dos sainetes, tres canciones, un sarao. A la casa la sostienen sus cimientos –las tres jornadas–, y la visten, «la adornan», sus siete piezas menores («prendas menores») que, sin ellas, el festejo no sería lo que es: un verdadero festín, barroco por excelencia y por añadidura de diez piezas. Estamos hablando de *Los empeños de una casa*, metida ésta en una cajita musical (loa, copla en un sainete, canciones, sarao) y en la caja de imprenta del *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (1692).

Entre los censores del *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana, donde se publicó *Los empeños de una casa*, el R^mo^ Padre Maestro Juan Navarro Vélez opinó: «De las comedias, sólo diré, que me parecen dignas de hacer entre las más aplaudidas de los autores más primorosos en este género de poesía, y que en los teatros merecerán los aplausos que se granjean en el papel» (8). El punto de vista de don Ambrosio de la Cuesta fue: «Manifestando en todo [Sor Juana] aquella unión siempre difícil de saber hermanar lo elegante con lo sentencioso, lo suave con lo profundo y lo ameno con lo útil […], o ya en lo cómico, uniendo singular erudición de humanas y divinas letras» (18). En un poema que en este volumen se le dedica, entre otros, don Juan Bautista Sandi de Vivre mencionó el influjo calderoniano en Sor Juana –de «Calderón sus autos y comedias» (77)–, y en su aprobación del volumen, Pedro Ignacio de Arce, regidor de la Villa de Madrid, comparó a la poeta novohispana con los clásicos y con lo más granado de los poetas del siglo de oro español; un ejemplo de similitudes, «las composiciones dialógicas a Calderón» (94). Estas opiniones, y otras más no citadas, eran de quienes en España leyeron *Los empeños de una casa* incluido en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana que, como el primero, alcanzó a ser leído por su autora. De sus panegíricos dijo en un «romance que no se halló acabado»: «¿A una ignorante mujer / cuyo estudio no ha pasado / de ratos, a la precisa / ocupación mal hurtados […] / se dirigen los elogios / de los ingenios más claros / que en púlpitos y escuelas / el mundo venera sabios?» La poeta ya no pudo leer estas letras impresas, publicadas en el tercer volumen de su obra en 1700, cinco años después de su muerte (*Fama y obras pósthumas* 158-159). En cambio sí vio en letras de molde los textos de su segundo libro editado y reeditado en España, así como algunas reediciones de *Inundación Castálida* (1689).

En el índice del *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692), donde

1. Utilizo la edición facsimilar prologada por Margo Glantz (México: UNAM, 1995) del *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Imprenta de Tomás López de Haro, 1692 (pp. 461-532), junto con la de Alberto G. Salceda, *Comedias, sainetes y prosa*, vol. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. México-Buenos Aires, 1957 (pp. 3-184). En esta edición, el *Festejo de Los empeños de una casa* consta de nueve cuadros y treinta y seis escenas, más las siete escenas de la loa. La jornada primera de esta «comedia famosa» tiene un cuadro y tres escenas (I, II, III), un segundo cuadro y una cuarta escena (IV) y un tercer cuadro y cuatro escenas más (V, VI, VII, VIII). La segunda, otro primer cuadro y dos escenas (I, II), un segundo cuadro y cinco escenas (III, IV, V, VI, VII) y un tercero con otras cinco escenas (VIII, IX, X, XI, XII). La jornada tercera, un primer cuadro y siete escenas (I, II, III, IV, V, VI, VII), un segundo cuadro y tres escenas (VIII, IX, X), un tercer cuadro y siete escenas más (XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI). La organización sugiere un diseño de creación, y a primera vista da idea de la extensión de toda la obra.

se publica por primera vez *Los empeños de una casa*, sólo aparecen los títulos de las piezas menores (que no corresponden exactamente a como aparecen en los interiores del volumen). Así se indican:

> —Loa de la Comedia: Los Empeños de una Casa (450).
> —Letra, que empieza: Divina Lisi permite; y se cantó antes de la Comedia (460).
> —Letra, que se cantó después de la primera Jornada, y empieza: Bellíssima María (478).
> —Primero Sainete de Palacio (479).
> —Letra, que empieza: Tierno Pimpollo hermoso, y se cantó al final de la segunda Jornada (499).
> —Sainete segundo (500).
> —Sarao al fin de la Comedia (526).

Aunque mencionado como punto de referencia, en el índice de esta edición antigua no aparece el título «*Los empeños de una casa*, / Comedia famosa» (que sí consta en el interior, p. 461), tampoco lo de Jornada primera (461-478), Jornada segunda (483-499) ni Jornada tercera (505-525)[2]. Si al índice se atuviera un lector (nos consta que sí existen éstos, al menos hoy), sólo tendría la información de las siete piezas que, en este índice, explícitamente sustentan «lo que no aparece», aquello que es precisamente la «foundation» de la comedia: sus tres jornadas, el cuerpo de *Los empeños*. En cambio sí se registra el título, igual que las tres jornadas, en el índice de la edición moderna de 1957, donde leemos lo de «*Festejo de* Los empeños de una casa» (3), que tampoco está en la edición de 1692. Lo de «comedia famosa» aparece en una y otra edición (1692 y 1957). Lo es, pero ¿desde cuándo lo sería? No se dice lo mismo de *Amor es m*ás laber*into*, que la antecede[3].

En la edición de Sevilla[4], y en el orden (aquí copiado), se publicaron las siete piezas menores que informan –lo que es importante– del orden de la representación de *Los empeños*. Respectivamente, las tres letras se cantaron (si es que se representó completo el festejo) antes de la comedia (¿enseguida de la loa la primera letra?), después de la primera jornada (¿antes del primer sainete la segunda?) y al final de la segunda jornada (¿antes del segundo sainete la tercera?). La loa, las tres canciones, el primer sainete y el sarao acentúan el carácter festivo y musical de la representación. Miguel Zugasti enfatiza en el uso de la música en las tres canciones, piezas líricas acompañadas de sonido instrumental, y lo conecta con la praxis escénica de España, con ejemplos paralelos de Tirso de Molina, Castillo Solórzano, Calderón de la Barca y Bances Candamo (1998). La loa funciona en el doble plano –el literal y el metafórico o alegórico–, al referirse como «Casa» a la Nueva España. Canta el *Mérito*: «Y pues esta Casa, / A quien iluminan / Tres Soles con rayos, / Una Alva con risa». Y canta la *Dicha*: «Y sea en su Casa, / Porque eterna viva, / Como la Nobleza, / Vínculo la Dicha». El festejo concluye cuando en el «Sarao de Quatro naciones», después de salir los españoles, los negros, los italianos y los mexicanos, «*Júntanse las Cuatro naciones y Tañen la Reyna, y cantan*», y «*Tocan los instrumentos el Turdión, y dançan*». Una vez que canta el coro 4, canta el coro 3 cuando «*Tocan los instrumentos la Jácara, y la dançan*». La música, el coro y la danza del sarao llenan con plena alegría un escenario en el que las voces de la última pieza menor repiten una y otra vez el «hoy» ¿del festejo?, del gobierno, de la pareja virreinal y del «tierno Renuevo / el bello Joseph / Que siendo tan Grande, Espera crecer». La sensación de fiesta aún contagia la lectura, ¡365 años después de haber nacido su autora!

Al principio y fin del festejo de *Los empeños de una casa* se menciona la Casa (ya lo hemos visto en la loa) y la casa donde se lleva a cabo la comedia. Se canta en el sarao, «Dichosa esta casa merece besar» y «Porque el felize Dueño de esta casa». Estas menciones son bisagras que temáticamente aquí y allá integran el sentido de la comedia fundado en el espacio que se privilegia, la casa: Nueva España en lo mayúsculo y la casa de la celebración. Se menciona también el festejo, a los virreyes de la Laguna y a su hijo, nacido en México en julio de 1683. Lo de «festejo», que vimos ya que no está en el título de la edición de 1692 y sí en la de 1957, aparece mencionado textualmente en dos de las piezas menores de la comedia. En la loa, *Acaso* pide que no cesen los coros de repetir «Bienvenida sea / Tan sagrada Dicha, / Que la Dicha siempre / Es muy bienvenida». Así, el estribillo promete, asegura que «el festejo / Pare en alegría».

Cuando termina el sarao, y con él la comedia, el Coro 3 canta:

2. La primera jornada tiene 17 páginas; la segunda, 16; la tercera, 20.
3. *Amor es más labyrinto*, comedia, de la qval las jornadas primera y tercera son de la Madre Juana, y la segunda del Lic. D. Juan de Guevara, Ingenio conocido de la Ciudad de México (p. 389).
4. *Los empeños de una casa* cierra la sección de «Poesías cómicas», que a su vez cierra el *Segundo volumen*.

Vuestra benignidad supla
la cortedad del festejo;
Pues su pequeñez disculpa
La improvisación del objecto.
Y en el ser vuestro también
Assegura los aciertos;
Pues nunca podrá ser corto,
Si se mira como vuestro. (532)

Las mismas piezas menores juegan (¿barrocamente?), contraponiéndose entre sí respecto a la extensión del conjunto: larga la comedia se dice en el segundo sainete, y corto el festejo se canta en el sarao. Lo largo se queda corto si de festejar a los de la Laguna se trata: el sarao armoniza temáticamente con las tres letras de la comedia, al referirse las cuatro piezas a la pareja virreinal, multiplicada con el nacimiento de Joseph, su hijo, «el mexicanito».

Al final de la loa (¿al editarse la pieza? si es que se editó posteriormente o al incorporar un suceso especial al final del poema) en voz de *Todos* se canta «Que con bien su Señoría / Ilustrísima haya entrado, / Pues, en su entrada festiva, / Fue la Dicha de su entrada, / La entrada de nuestra Dicha». El saludo regio y cortesano deviene saludo a la máxima autoridad de la Iglesia: a Francisco de Aguiar y Seixas, que el 4 de octubre de 1683 hizo su entrada pública a la Ciudad de México (Robles II, 56). Ese lunes los virreyes de la Laguna fueron a casa de don Fernando Deza. ¿Se puede seguir sosteniendo que ese día fue la representación de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz como sugirió Alberto G. Salceda (1953; 1957, XVII-XX)? ¿O distinta fecha como sugirió antes Francisco Monterde (1945 y 1946)? ¿O como propone Susana Hernández Araico más recientemente (1996)?

2. ¿Y qué pasa con el «*Sainete segundo*» aún no mencionado*?*

El segundo sainete, que abre un paréntesis entre la tercera letra y la tercera jornada, aporta el tono de humor (al igual que las tres jornadas de la obra larga, estas piezas tienen su costado gracioso), en el diálogo de dos personajes, actores de la comedia, que ponen en contexto la obra que se representa con la cartelera teatral de la época.

Este segundo sainete (como el primero, como la loa, las tres canciones y el sarao) es una pieza menor, adelanto secular, ¡y barroco!, de las formas breves contemporáneas de la literatura. Es, además, guiño inconfundible para la relación de *Los empeños de una casa* con otras dos comedias de la misma época: una, hecha a dos manos –*La segunda Celestina*, y nos referimos a la versión atribuida a Sor Juana[5]–, la otra, prohibida por el Santo Oficio en el siglo XVII –*El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*, de Francisco de Acevedo. Vistas conjuntamente *La segunda Celestina*, *El pregonero de Dios* y *Los empeños de una casa*, se tiene una idea más precisa de sus fechas de representación en la capital de la Nueva España. De la única que se tiene el dato exacto de la fecha de su representación es de *El pregonero*: 4 de octubre de 1684 en el coliseo de México.

Veamos cómo se relacionan estas tres obras entre sí. Una vez «andadas» las dos primeras jornadas de *Los empeños*, tiene lugar el segundo sainete de la obra. Dos actores de la comedia aparecen en el escenario como si fueran (y lo son) actores de la compañía de teatro que tiene a su cargo la representación de *Los empeños de una casa*. Uno de ellos –Muñiz– dice que es mucho su cansancio y quiere, necesita descansar. Comenta:

Pues sobre estar molido, estoy tan seco
De aquestas dos Jornadas, que he pensado,
que en Mula de alquiler he caminado.
No es mejor acostarnos,
Y de aquessos cuydados apartarnos? (501)

El cansancio del otro –Arias, interlocutor de Muñiz– es menos importante que sus ansias de farfullar:

Y el murmurar, amigo, ay más desencanto?
Por lo menos a mí me haze provecho,
Porque las pudriciones, que en el pecho
Guardo, como veneno,
Salen quando murmuro, y quedo bueno. (501)

El sainete segundo ha comenzado, la sugerencia de Arias –su «catarsis»– se impone: «Aquí, Muñiz amigo, nos sentemos, / y toda la Comedia murmuremos» [p. 500]. ¿En qué consiste el diálogo de los dos protagonistas de este segundo sainete? Veamos: 1) Cuestionan la larga extensión de *Los empeños*. ¿Sólo de las dos jornadas que han corrido hasta ese momento?, ¿la longitud de éstas más las piezas menores que se intercalan?, ¿lo que falta de la comedia

5. Aquí no discutiremos la coautoría controversial del siglo XX, asunto que ya tratamos en otra ocasión: Poot Herrera, 1996.

incluyendo el segundo sainete que apenas inicia? Dicha largueza, aquí aludida, se contrapone a la cortedad del festejo mencionada en el sarao. En cuanto al festejo, en la «Loa, que precedió a la comedia, que se sigue», el Acaso (lo hemos visto) advirtió: «Y porque el festejo pare en alegría». Para este divertimento, son sustanciales las piezas menores de *Los empeños*, que mencionan dicho festejo, que lo llevan a cabo, que contagian con su alegría.

Además de la larga extensión de la comedia «criticada» en el segundo sainete, los comediantes mencionan también (¿indirectamente?) el lugar de la representación de *Los empeños de una casa*. Dice Muñiz:

> Quien sería
> El que al pobre de Deza engañaría
> Con aquesta Comedia
> Tan larga y sin traza? (501)

En caso de ser Fernando de Deza Ulloa, que es lo más seguro puesto que entre su genealogía es él quien en esa época tiene la función más importante en el gobierno virreinal, la autora de *Los empeños* da señales de su sentido del humor al llamarlo «pobre», a él, fiscal y contador general de tributos y azogues por esos años en la capital de la Nueva España. Y si es él el aludido, la comedia sería representada en su casa y de su esposa doña Antonia Marcia de la Llana. Vivían en la antigua calle de la Profesa –hoy Madero– frente al antiguo Convento de San Francisco, testigo de acontecimientos varios en el siglo XVII.

Lo largo de las jornadas y el lugar donde se representan son motivo del diálogo del sainete segundo, así como la calidad de la comedia, que en su representación (todavía) no es «famosa», que apenas ese día la estrenan. ¿Lo sería ya cuando se publica en Sevilla en 1692? Su autora diría que no. El público en México oyó decir en el sainete lo que aquí leemos:

> ARIAS No veis, que por ser nueva
> La han echado?
> MUÑIZ Gentil prueba
> de su bondad!
> ARIAS Aquessa es mi mohína.
> No era mejor hazer a Celestina,
> En que vos estuvisteis tan gracioso,
> Que aun estoy temeroso,
> Y es justo, que me assombre,
> De que sois hechizera en trage de hombre?
> (502)

En el mismo sainete Arias y Muñiz relacionan la comedia que se está representando con otra anteriormente puesta en escena, y en la que participó, al menos, uno de los actores de *Los empeños*: Muñiz. Éste, vestido antes de hechicera y con la gracia (de su gracia, de actor travestido), pareciera que realmente es ahora cuando está disfrazado de hombre (y no cuando se disfrazó de mujer), y es lo que dice el propio interlocutor a quien el público allí presente lo habría entendido. La alusión directa es la infalible Celestina, lo que de inmediato se aclara por parte de quien hizo este papel:

> MUÑIZ Amigo, mejor era Celestina,
> En cuanto a ser Comedia ultramarina,
> Que siempre las de España son mejores,
> Y para digerirlas, los humores,
> Son ligeras, que nunca son pesadas
> Las cosas, que por agua están passadas.
> (502)

Muñiz está de acuerdo. Era garantía presentar la comedia de Rojas, lo que no fue así, y aclara:

> Pero la Celestina, que esta risa
> Os causó, era Mestiza,
> Y acabada a retazos,
> Y si le faltó traza, tuvo trazos,
> Y con diverso genio,
> Se formó de vn Trapiche, y de vn Ingenio.
> Y en fin, en su Poësía,
> Por lo bueno, lo malo se suplía. (502)

La referencia está más clara que el agua (y así se ha visto por los estudiosos). Se trata de una Celestina «trasatlántica», representada antes en México, y se habla de la interpretación del personaje que hizo de hechicera. La relación es con *La segunda Celestina*, que se relaciona con uno de los textos a los que se refirió Juan Ignacio de Castorena y Ursúa en su edición en 1700 de la *Fama y obras pósthumas*: «un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar y perficionó con graciosa propriedad la poetisa» (fol. **4r).

Los actores del sainete de *Los empeños* se refieren (no podría ser de otra manera) a dicho «poema perficionado» por Sor Juana (representado antes) y con igual tono juguetón se van a referir a la autoría de la pieza que ahora se representa. El mismo actor, antes también de la Celestina, de pronto dice, y ya no refiriéndose a esta Celestina mestiza (que según él tenía «su chiste»), que no puede «Sufrir los disparates de

Azevedo», y ¿cuáles son éstos? La comedia que ahora se representa: ¡*Los empeños de una casa*!

A los comentarios frente al público sobre 1) la extensión de *Los empeños*, 2) el lugar de la representación y 3) su relación con la Celestina mestiza antes puesta en escena posiblemente por la misma compañía teatral, y de seguro por uno de los dos comediantes del sainete, ahora 4) se juega con la autoría de la comedia de ese día.

> Muñiz Pero aquí, vive Christo, que no puedo
> Sufrir los disparates de Azevedo.
> Arias Pues es él el Autor?
> Muñiz Assi se ha dicho,
> Que de sv mal capricho
> La Comedia y los Sainetes han salido,
> Aunque es verdad, que yo no puedo creello. (502)

Muñiz dice que es verdad, aunque él no puede «creello». Se le atribuye a Azevedo, actor que aparece enseguida como (ficción sí), la autoría de *Los empeños de una casa*: *Azev*. «Ay silvado de mí! Ay desdichado! / Que la comedia, que hize, me han silvado» (503). Azevedo acepta ser el autor, ¿y sólo de la comedia y los sainetes? No se menciona la loa, las canciones ni el sarao, las otras piezas menores que rinden pleitesía a la familia virreinal. ¿Selección premeditada de su autora? Ella, ¿la autora de las finezas de la loa, las canciones y el sarao?, y Azevedo (en broma), ¿de las tres jornadas y los sainetes?, ¿de la parte cómica de *Los empeños de una casa*? Sor Juana se divierte pero seriamente clasifica. ¿Sugerencia la suya de una representación con dos tonos –loa, letras y sarao; sainetes y jornadas– de las que resulta el festejo completo?, ¿de una representación no de diez piezas sino de las tres jornadas y los dos sainetes, de las que es «autor» Azevedo? El intento de organizar de distintos modos las piezas enriquece las posibilidades de lectura de la comedia.

Este personaje (ficticio) representa en la realidad a Francisco de Acevedo, autor de *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*, comedia que un día después de ser representada en el coliseo (4 de octubre) fue recogida por el Santo Oficio (5 de octubre). Eso fue en 1684. ¿Antes o después de la representación de *Los empeños de una casa*? Tenemos ya un triángulo de comedias, al que inicialmente siguieron sus líneas Francisco Monterde y Alberto G. Salceda, con dos propuestas distintas en cuanto a las fechas de representación de la comedia de Sor Juana; uno relacionó la obra con otra de época: *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*; el otro, con la entrada oficial del nuevo arzobispo en México. Ambos son marcos de referencia para seguir indagando, sugiriendo, incluso imaginando, transfigurando la realidad. Fundamental, el texto escrito, las diez piezas de un festejo particular, celebrado en España en el proceso previo a su publicación: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. Su autora escribió pocas comedias, no asistió a corrales, tampoco a casas de comedia ni al coliseo, pero tenía el genio de la creación, el modelo de los clásicos, y sus empeños son muestra de dicha genialidad. Sus piezas menores, un despliegue prodigioso a todas luces.

3. Teatro de tres pisos

El segundo sainete de esta pieza mayúscula ha reunido una comedia controversial –*La segunda Celestina*–, otra que será clásica y famosa –*Los empeños de una casa*– y una comedia castigada –*El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*–. Cada una de ellas presenta problemas de distinta índole: de *La segunda Celestina* se discute el final atribuido a Sor Juana[6]; de *Los empeños de una casa*, la fecha de representación; de *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*, su proceso inquisitorial. Relacionarlas de modo más profundo mostraría recurrencias de motivos y temas, semejanzas y diferencias de organización, de personajes; podría esclarecer algunas dudas intrínsecas a ellas y, a su vez, dar alguna información del estado de la cartelera teatral en México en dos décadas de la segunda mitad del siglo XVII; dicha cartelera es espejo de relaciones de poder de aquellos años en la Nueva España.

4. «Los empeños de una casa», representada ¿en 1683?, ¿en 1684?, ¿cuándo?

Retomando lo que se ha dicho respecto a la representación de *Los empeños de una casa* y relacionando una vez más esta comedia con *El pregonero de Dios* de Francisco de Acevedo, de nuevo citamos a Francisco Monterde (1945, 1946), quien propuso 1684 como año de escenificación de *Los empeños de una casa*. Alberto G. Salceda (1953, 1957) sugirió el lunes 4

6. Schmidhuber de la Mora no ha dejado de trabajar en su hallazgo relacionado con esta comedia (2015). Cotéjese también su opinión con Sabat de Rivers (1992).

de octubre de 1683. Por una parte, la representación favorece la lectura del contexto en que se representó la comedia; por la otra, el texto escrito en su conjunto asegura su trascendencia, la genialidad de su armonía, es un modelo de perfección de festejos, de concepción de fiesta barroca.

Si se acepta lo que sugiere Salceda –4 de octubre de 1683–, la representación sería el día de la entrada pública del arzobispo a la ciudad de México, referencia que sí existe en la loa –sólo en la loa– que, se supone, antecede a la comedia. La entrada del arzobispo se consigna en el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles, que no menciona ninguna comedia para ese día –lunes para mayor precisión–, pero sí que fueron los virreyes a casa del contador Deza[7]. Según Salceda –aunque no lo diga Robles–, el festejo sería en casa de Fernando Deza, espacio señalado en el segundo sainete de la comedia: «¿... Quién sería / el que al pobre de Deza engañaría / con aquesta comedia / tan larga y sin traza?» (501).

Miguel Zugasti (1998) y Aurelio González (1999) consideran brevemente la fecha de montaje y dan crédito a Susana Hernández Araico, quien opina que la obra pudo no representarse el 4 de octubre de 1683 sino entre el nacimiento del hijo de los virreyes y la celebración de su primer cumpleaños (5 de julio de 1683 – 5 de julio de 1684). En efecto, Hernández Araico (1996) sugiere que la comedia también podría haberse representado en agosto de 1684, ¿un mes después del primer cumpleaños del «mexicanito»?, a quien en su segundo año (julio de 1685) Sor Juana le dice en uno de sus romances (28) «por lo señorazo / vais, dejando lo señorito».

Aurelio González nos recuerda que Hernández Araico «ha propuesto que 'se considere seriamente la probabilidad de que los sainetes y el fin de fiesta que acompañan la loa, comedia y canciones en sus primeras ediciones españolas no lo hayan hecho realmente en su primera producción entre 1683-1684'» (Hernández Araico 122-123; González 124). De esta manera divide en dos el festejo: quedarían juntas la loa, la comedia y las tres canciones; fuera (en un principio), el primero y segundo sainete, y el sarao (fin de fiesta). Consideremos esta propuesta paso a paso. 1) En la loa se alude a la llegada del arzobispo y, si la comedia no fue ese día –4 de octubre de 1683–, entonces no podría ir antes de la comedia (nos referimos a su representación). Habría loa, pero no comedia. ¿Será? 2) En el segundo sainete se menciona a Deza, luego esta pieza menor tendría que acompañar a la comedia. Si no, ¿cuál sería «aquesta comedia / tan larga y sin traza», mencionada por Muñiz en el sainete? No cabe duda de que el segundo sainete se refiere a *Los empeños de una casa*. La duda es cuándo se representarían las tres jornadas de la comedia que, empeñosamente, se resisten a su datación y si en un solo día se llevó a cabo completamente el festejo. ¿Sería así y cuándo?

5. «La segunda Celestina», ¿«El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo»?

Como hemos visto, en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*, en el diálogo de dos actores de la compañía, hay señales acerca de la representación de una comedia que bien podría ser *La segunda Celestina*, título que corresponde también al de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*. Fue Salceda quien advirtió sobre la relación de esta comedia con *Los empeños de una casa*. Cuando en el mismo segundo sainete Arias le dice a Muñiz que estuvo muy gracioso en el papel de Celestina que representó anteriormente, Muñiz –actor que poco antes había dicho que era mejor ofrecer a Su Excelencia comedias de Calderón, Moreto o Rojas– aclara que en la ocasión aludida por Arias representó no a la Celestina clásica, sino a una Celestina resultado de un «trapiche [¿Sor Juana?], y de vn ingenio [Salazar y Torres]».

Sin ofrecer fuentes documentales, Armando de María y Campos (1959, 98) advierte de «una especie de segunda parte de *La Celestina*» que es la comedia *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo*, representada con otras obras de Agustín de Salazar y Torres –su autor– entre 1677 y 1679 en el Coliseo de México. Muerto Salazar y Torres, esta comedia, que había quedado inconclusa, tuvo dos finales distintos, uno de ellos atribuido a Sor Juana, que más se conoce como *La segunda Celestina*. ¿Se trata de la obra descubierta por Guillermo Schmidhuber en Filadelfia? ¿La representarían actores profesionales en el coliseo de México? ¿La misma compañía que ahora representa *Los empeños de una casa*? ¿La autora de *Los empeños* es coautora de *La segunda Celestina* mencionada en el segundo sainete? Podríamos responder afirmativamente a todas estas preguntas. Un

7. Robles, *Diario*, vol. 2, p. 56: «Entrada del señor Arzobispo. Lunes 4, día de nuestro padre San Francisco, hizo su entrada pública el señor arzobispo por el arco: asistieron los virreyes en casa del contador de tributos D. Fernando Deza; se colgaron los balcones de paño de corte de Flandes». Como vemos, no se consigna la representación de *Los empeños de una casa*.

dato más que resalta el rescate de esta comedia es su puesta en escena los días 26 y 27 de agosto de 2016 en Palacio Nacional de la Ciudad de México, a casi 340 años de su representación. Encontrar la documentación del primer dato afianzaría la relación de dos comedias relacionadas con Sor Juana Inés.

6. «El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres», debut y censura

El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres de Francisco de Acevedo fue representada el 4 de octubre de 1684 en el coliseo de la ciudad de México; Julio Jiménez Rueda la publicó en 1945 y Humberto Maldonado en 1992. Llama la atención la complejidad de la escenografía y de su representación. Trata de la vida «mundana» y conversión espiritual de San Francisco de Asís.

La obra empieza con una situación particular: «verse en empeño tal». De la alegría de la casa, pregonada con música y baile en la primera escena de la primera jornada, se pasa a las riñas y a los episodios bélicos contra los de Asís. Uno de los personajes es el demonio vestido de capitán. Éste, a pesar de sus largos parlamentos, no figura en el libreto de personajes. En la obra se crean irrealidades y visiones dentro de la irrealidad de la representación. En un proceso de altibajos, Francisco se convierte. Otro personaje también se convierte pero, al no resistir su elección conventual, se ahorca.

Un día después de su representación –el 5 de octubre de 1684– fuera del coliseo la Inquisición pidió la comedia a su director –Bartolomé de la Cueva– y prohibió totalmente la representación en el coliseo de *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres* de Francisco de Acevedo. En los legajos del proceso inquisitorial[8] no figura quién denunció la comedia. Sí quién la dirigió. Azevedo (con 'z') aparece en el segundo sainete de *Los empeños de una casa* como si fuera su autor y va a ser castigado por «la mala hechura de la obra», incluso ésta se presta para leerse bajo sospecha de censura, por la que en realidad había pasado no *Los empeños de una casa* sino *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*. El sainete alivia la situación y el escenario se llena de silbos y silbidos al imitar humorísticamente el modo de hablar de los españoles, de pronunciar la 's'.

8. Archivo General de la Nación: ABN [M], *Inquisición*, vol. 1508, exp. 8, fols. 166r-169r. Versión paleográfica.

En las tres obras reunidas en el segundo sainete de *Los empeños de una casa* vemos una clara línea de relación; sin embargo, aún no podemos fijar un punto definitivo sobre la fecha de representación de *Los empeños de una casa*. Su indefinición deja abierta la búsqueda, enriquecida en lo que va de ella.

7. Nuevas lecturas de viejos documentos

El miércoles 5 de julio de 1684, el *Diario* de Robles (II, 71) anota: «Fueron los años del hijo del virrey; hubo comedia en Palacio, y dio S.E. cuatro oficios y la compañía de Palacio a un criado suyo». Era el primer cumpleaños del niño y el virrey marqués de la Laguna ponía en manos de un criado la compañía teatral palaciega. Si Salceda tenía razón, *Los empeños de una casa* se habría representado nueve meses antes. Si Monterde, en 1684 y relacionaba *Los empeños* de Sor Juana con *El pregonero* de Acevedo. Hace pocos años, Hernández Araico sugirió que posiblemente entre julio –primer cumpleaños del hijo de los virreyes– y agosto de 1684, y la representación no cubrió el festejo completo. Ese 5 de julio de 1684, anotado por Robles, podría tener relación con la representación de *Los empeños de una casa*. ¿Y por qué no pensar en una fecha cercana a *El pregonero de Dios y patriarcha de los pobres*, representada, denunciada, recogida en su totalidad y prohibida por el Santo Oficio en octubre de 1684? El sainete de *Los empeños de una casa* sugiere la prohibición de la obra de Acevedo.

En concreto, no se sabe exactamente cuándo ni dónde se representó *Los empeños de una casa*. Si este dato puede o no ser fundamental, reconocemos que al *performance* del siglo del espectáculo virreinal novohispano aún le faltan piezas, nada menos que las de la gran comedia profana de la gran dramaturga del siglo XVII.

8. Tríptico teatral

Un aparte pero central y esto sí que es un sainete: antes de *Los empeños de una casa* seguramente se representó *La segunda Celestina* (¿1679?), quizás antes de *El pregonero de Dios* de Acevedo o, por qué no, quizás después (1684). Sor Juana debió conocer la obra de Acevedo al escribir su segundo sainete, y el público pudo reconocer al autor de *El pregonero*. Hay una relación estrecha entre las dos comedias, además de sus relaciones con otras comedias españolas.

Azevedo, personaje de *Los empeños*, amenaza ahorcarse; el personaje de *El pregonero* de Acevedo se ahorca. Antes del «ahorcamiento» (llevado a cabo o no) Tacón, personaje de *La segunda Celestina*, amenaza también con ahorcarse. Le dice Celestina: «Avísame si te ahorcares / que yo pagaré el esparto» (Sor Juana Inés de la Cruz y Salazar y Torres, *La segunda Celestina*, 169). El segundo sainete de *Los empeños* y *La segunda Celestina* plantean un «ahorcamiento» que no se lleva a cabo y su tratamiento en cada caso no es nada grave sino lo contrario; no así el que le da Acevedo en *El pregonero*. Azevedo de *Los empeños de una casa* dice «denme garrote». «Dar garrote» es castigo inquisitorial. A Acevedo, autor de *El pregonero*, le dieron palo, si bien no garrote. ¿Sería antes o después de la presentación del segundo sainete de Sor Juana?, ¿de *Los empeños*?

Segundo aparte y sobre *La segunda Celestina*. Por si fuera poco, en 1681 en la ciudad de México dos lectores inquisitoriales, los dominicos Francisco Muñiz y Agustín Dorantes, en su informe sobre la revisión de libros solicitada por el Santo Oficio, nombraron una y otra vez un título, parte de una memoria de libros que requería censura (aprobatoria, reprobatoria, requerimiento de corrección), que aparecía como de Fernando de Rojas. El título, *La segunda Celestina*. Era parte de un inventario de libros del que presentaba la memoria la librería de Paula Benavides, viuda del impresor Bernardo Calderón. La ficha bibliográfica era «Fernando de Roxas, *La segunda Celestina*, Madrid, Imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1632». Ninguna «segunda Celestina» (hay varias) es del autor de la «verdadera» (aunque así viniera en el libro), pero ¿por qué tanta atención por parte de los inquisidores a este título? Una y otra vez se pidió que se corrigiera hasta que finalmente el libro pasó la censura. Eso fue en 1681. Alrededor de los mismos años *La segunda Celestina*, iniciada por Agustín de Salazar y Torres ¿y concluida por Sor Juana?, se estaría representando en la Ciudad de México. Era la misma época del arco triunfal el *Mercurio alegórico* (1680) de Sor Juana Inés de la Cruz, lo que bien sabía Agustín Dorantes, cercano a su maestro, el Padre Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana.

Pareciera que se trata de una comedia de enredos y de redes. En cuanto a las redes, no cabe duda de que estas tres comedias son de una casa de tres puertas. Casa con tres puertas difícil de representar. Mientras tanto, en la búsqueda de sus bisagras se sigue hablando, lucubrando, teorizando sobre estas piezas, más que nada acerca de *Los empeños de una casa*, pieza mayor del teatro lo mismo que sus piezas menores. Saber dónde, cuándo, cómo y quiénes representaron la loa, las letras, los sainetes, las jornadas y el sarao permitiría tallar más finamente este tríptico espectacular, inserto en el juego de intereses y fuerzas que diversificaban el ya en sí contradictorio siglo XVII.

Bibliografía

Acevedo, Francisco de. *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Julio Jiménez Rueda (ed.). México, Imprenta Universitaria, 1945.

Acevedo, Francisco de. *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Humberto Maldonado Macías (ed.). *La teatralidad criolla del siglo XVII*. México: CONACULTA, 1992: 117-167.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de. «Prólogo a quien leyere». *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700.

González, Aurelio. «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana». *Anales de Literatura Española*, 13 (1999): 117-126.

Hernández Araico, Susana. «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz». Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996: 111-123.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Juan García Infanzón, 1689.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Los empeños de una casa*. Alberto G. Salceda (ed.). *Obras completas. Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957: 3-184.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Los empeños de una casa*. Margo Glantz (ed. facsímil y prólogo). *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Imprenta de Tomás López de Haro, 1692: 461-532.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700.

Juana Inés de la Cruz, Sor, y Salazar y Torres, Agustín de. *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*. Octavio Paz (presentación). Guillermo Schmidhuber de la Mora (ed.). México: Vuelta, 1990.

María y Campos, Armando de. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. México: Costa-Amic, 1959.

Monterde, Francisco. «Primera presentación de *Los empeños de una casa*». *Occidente*, II, 6 (1945): 31-36.

Monterde, Francisco. «El *Sainete de Palacio*, flor del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz». *El hijo pródigo*, XI, 35 (1946): 85-87.

Poot Herrera, Sara. «*La segunda Celestina*, ¿de Salazar y Torres y Sor Juana?» Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.). *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1996: 386-405.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. 2 vols. Antonio Castro Leal (ed.). México: Porrúa, 1972, 2ª ed.

Sabat de Rivers, Georgina. «Los problemas de *La segunda Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1 (1992): 493-512.

Salceda, Alberto G. «Cronología del teatro de Sor Juana». *Ábside*, 17 (1953): 333-341.

Salceda, Alberto G. «Cronología de los festejos». Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas. Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957: XVII-XX.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. «*La segunda Celestina*, la comedia perdida de Sor Juana, a veinticinco años de su descubrimiento». *Sincronía*, 68 (2015): 173-182.

Zugasti, Miguel. «El festejo para *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular barroco». Carmen Beatriz López-Portillo (coord.). *Sor Juana y su Mundo: una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1998: 468-476.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 117-128
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.09
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 23/07/2016
Fecha de aceptación: 09/11/2016

Puede citar este artículo como:
Rivera Krakowska, Octavio. «Teatro breve, regalo de Sor Juana a los años de los condes de Galve». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 117-128, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.09
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.09

Teatro breve, regalo de Sor Juana a los años de los condes de Galve

Short plays, Sor Juana's birthday gift to the Count and the Countess of Galve

Octavio Rivera Krakowska*
Universidad Veracruzana

Resumen

De entre la vasta producción para la escena de Sor Juana Inés de la Cruz, las loas cortesanas de su teatro breve han sido las menos estudiadas, a excepción, quizá, de la loa a la comedia *Los empeños de una casa* y la atribuida a *Amor es más laberinto*. En el presente trabajo se revisan dos de estas loas, las compuestas para los cumpleaños del virrey conde de Galve y de su esposa Elvira de Toledo. Me permito integrar información sobre las loas que se encuentra dispersa en varios textos, hacer algunas observaciones sobre la edición de estas loas en la *Obra completa* de Sor Juana a cargo de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, y anotar ciertas particularidades de su representación teatral.

Palabras clave: Teatro novohispano, Sor Juana Inés de la Cruz, loas cortesanas, Condes de Galve.

Abstract

Among the large dramatic production of Sor Juana Inés de la Cruz, the *loas cortesanas* of her short plays have been the least studied, except perhaps the *loa* to comedy *Los empeños de una casa* and the one attributed to *Amor es más laberinto*. In this paper, the intention is to review two of these *loas*, written for the birthdays of viceroy Earl of Galve and his wife Elvira de Toledo. I allow myself to integrate information about the *loas* that is dispersed in various texts, make some observations on the edition of these *loas* in the *Complete Works* of Sor Juana by Alfonso Méndez Plancarte and Alberto G. Salceda and review some features of their theatrical representation.

Keywords: Theatre of New Spain, Sor Juana Inés de la Cruz, loas cortesanas, Earls of Galve.

De entre la vasta producción para la escena de Sor Juana Inés de la Cruz, las loas cortesanas de su teatro breve han sido las menos estudiadas, a excepción, quizá, de la loa a la comedia *Los empeños de una casa* y la atribuida a *Amor es más laberinto*. La intención del presente trabajo es revisar dos de estas loas, las compuestas para los cumpleaños del virrey conde de Galve y de su esposa Elvira de Toledo. Me permito integrar información sobre las loas que se encuentra dispersa en varios textos, hacer algunas observaciones

* Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) en México. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y Coordinador del Posgrado en Artes Escénicas de la misma universidad. Su trabajo docente y de investigación está enfocado, particularmente, en la dramaturgia y el teatro novohispanos, y mexicano de la primera mitad del siglo xx.

sobre la edición de estas loas en la *Obra completa* de Sor Juana a cargo de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, y anotar algunas particularidades y aspectos de su representación teatral.

Uno

Los condes de Galve, virreyes de Nueva España, Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza[1], y Elvira de Toledo, su esposa, arribaron a Veracruz, Nueva España, el 18 de septiembre de 1688. La entrada del virrey a la ciudad de México, dispuesta y engalanada para su recepción, se realizó el 4 de diciembre de aquel año (Gutiérrez Lorenzo 64; Rubio Mañé 156-157).

El trigésimo virrey de Nueva España, Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, VIII conde de Galve –hijo de Rodrigo de Silva, IV duque de Pastrana y príncipe de Melito y de Catalina de Sandoval y Mendoza, VIII duquesa del Infantado–, nació en el palacio de los duques de Pastrana el sábado 11 de enero de 1653 y recibió los nombres de Gaspar, Melchor, Baltasar María y José, Agustín, Francisco Joaquín y Pablo (Gutiérrez Lorenzo 35-38).

En 1677, el conde de Galve contrajo matrimonio con doña María Atocha Ponce de León y Guzmán, con quien tuvo dos hijos: José Manuel Antonio de Silva y Guzmán y Josefa María, ambos murieron a los pocos meses de haber nacido. Doña María Atocha murió en 1684 a consecuencia del nacimiento de su hija Josefa (Gutiérrez Lorenzo 40-41; Rubio Mañé 260).

El conde de Galve se casó por segunda vez entre 1684 y 1688, año, este último, en que viaja a México con su nueva esposa. En esta ocasión la boda fue con Elvira María de Toledo, hija de don Fadrique de Toledo y Osorio, VII marqués de Villafranca y II de Villanueva de Valenzuela, IV duque de Fernandina y príncipe de Montalván, virrey de Sicilia y Capitán General del Mar, y de doña Manuela de Córdoba, hija de don Antonio Fernández de Córdoba, VII duque de Sesa. Don Gaspar y doña Elvira no tuvieron descendencia (Gutiérrez Lorenzo 41; *Description*... 182; Rubio Mañé 260).

1. Sobre la familia y las variantes en el orden del nombre y los apellidos de Gaspar de la Cerda, VIII conde de Galve, véase Gutiérrez Lorenzo, 32-35.

Dos

Como sabemos, Sor Juana escribió obras dramáticas y/o poemas para varios de los virreyes y virreinas de Nueva España, de ahí que la literatura dedicada a los condes de Galve no sea una excepción, ni tampoco la exaltación de sus personas que en su obra están colmados de virtudes, valentía y belleza. Una vez más, como antes había ocurrido con los virreyes marqueses de Mancera y los de la Laguna, Sor Juana cumplía con los condes de Galve los deberes para con la autoridad civil, quizá, además, ya obligada por su fama como ingenio novohispano y, por qué no, quizá por el afecto que nacía de la amistad (véase Sabat de Rivers 1998).

Para los virreyes condes de Galve, Sor Juana escribió, entre 1688 y 1691, para él, la *Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve* (*OC*, IV, 185-207), un *Laberinto endecasílabo para dar los años la excelentísima señora Condesa de Galve, al excelentísimo señor Conde, su esposo* (*OC*, I, 176-177), y una silva (*OC*, I, 331-335); y, para ella, unas seguidillas (*OC*, I, 208-209), cinco romances (*OC*, I, 117-128), entre ellos uno «en ocasión de cumplir años» (*OC*, I, 120-123); y un *Encomiástico poema a los años de la excelentísima señora Condesa de Galve* (*OC*, III, 462-482).

Dentro del conjunto de textos para los condes de Galve, como vemos, se encuentran cuatro composiciones dedicadas al festejo de «dar los años»; dos para él: una loa y un laberinto endecasílabo (que delicadamente es un regalo para que la condesa, a su vez, lo obsequie a su esposo); y dos para ella: un romance y un «poema escénico». En relación con el grupo de poemas a los condes de Galve, Paz opina que de todos estos poemas «la pieza más interesante es el *Encomiástico poema a la condesa de Galve*» (352).

Tres

La palabra «cumpleaños» aparece por primera vez, en un diccionario de lengua española, en el de la Real Academia Española de 1780 y se le define así: «El día en que alguno cumple cada uno de los años de su edad. *Dies aniversaria*» (*RAE*, 1780, 300, 2). Antes, en 1770, aparece la palabra «años», que es «el día en que alguno cumple años, y así se dice: celebrar los *años*, dar los *años*. *Natalitia*» (*RAE*, 1770, 264, 1). Así pues, y como vemos en los títulos de las obras de Sor Juana dedicadas a los virreyes con motivo de cumplir años, el uso era que la persona celebrara sus

«años» y que quien la felicitara en ese día le «diera los años».

Dar los años, celebrar los años, festejar el cumpleaños propio o el de otra persona, hacer del día en que una persona ha nacido una fecha especial del calendario personal, y afectivo, anual es, en general, costumbre de todos los pueblos. En este día se puede señalar el fin de un ciclo y el principio de uno nuevo para la vida de la persona, y puede ser una celebración del privilegio de vivir. Si hoy hay mayores posibilidades de vivir más años y con mejor calidad de vida, sabemos que esto no era así en el siglo XVII, ni siquiera para los individuos que disfrutaban de poder económico que les permitiera disponer de recursos para una mayor esperanza de vida, época en que el promedio de vida fluctuaba entre los 30 y los 40 años. El conde de Galve, en este caso, murió en España, el 18 de marzo de 1697, a los 44 años de edad, dejando viuda a Elvira (Gutiérrez Lorenzo 44). Celebrar los años podía ser entonces, como ahora, motivo de enorme alegría, especialmente para quien los cumplía y para las personas queridas de su entorno. Si en los textos de Sor Juana dedicados a dar los años la alabanza puede parecer excesiva, habría que tener en cuenta, además, que para el mundo de Sor Juana y para la mentalidad católica de su tiempo y espacio, la vida y los años que una persona viviera eran una dádiva divina, en un universo en donde es Dios quien los concede. Celebrarlos era, pues, una manera de agradecer a Dios la ventura de vivirlos.

Cuatro

En el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles podemos encontrar algunos datos de interés en relación con los cumpleaños de los condes de Galve durante su estancia como virreyes de Nueva España entre 1688 y 1696. Robles menciona los «años» del virrey en 1689, 1690, 1691 y 1695. Solo en el año de 1689 se consigna que para esta ocasión hubo «comedia en palacio» (II, 174); para 1690 se habla de que «hubo sarao» (II, 195); en 1691 para su homenaje se «arbolaron las banderas para China por los años del virrey, con grandeza» (II, 217); y en 1695 señala: «*Años del virrey*.– Martes 11, fueron los años del virrey; hubo sobre tarde carreras de los condes y alcaldes, caballeros y criados del virrey, uno de los cuales se quebró una pierna; hubo mucho concurso y palenque y tablados en la plazuela» (III, 10).

Si tenemos en cuenta los graves disturbios populares que tuvieron lugar en la capital de Nueva España el 8 de junio de 1692 que fueron consecuencia de difíciles condiciones administrativas y conflictos económicos y políticos que venían arrastrándose de tiempo atrás tanto en la península como en el virreinato de Nueva España, puede no resultar extraño que en 1692, aun cuando el cumpleaños de virrey hubiera sido en enero, no se mencione actividad alguna con motivo de su cumpleaños. El motín, que acabó por desequilibrar el gobierno de Galve, lo llevó a la decisión de dejar el cargo y regresar a España, licencia que ya solicitaba desde enero de 1693, misma que le fue concedida en junio de 1695 (Gutiérrez Lorenzo 120-121). ¿Auguraba el virrey su próxima partida para que en su cumpleaños de 1695 se hicieran fiestas caballerescas, «palenque y tablados en la plazuela»? Las fiestas privadas en palacio virreinal con motivo de su cumpleaños en donde había habido «comedia» y «sarao» se modificaban en 1695, de tal forma que se celebraron de manera abierta y pública muy posiblemente en la Plazuela del Marqués, espacio urbano de la ciudad de México que llegó a emplearse para celebraciones populares ya desde el siglo XVI. Quizá el boato de las fiestas de 1695 fue una especie de despedida del virrey Galve.

En cuanto al cumpleaños de la virreina, el 20 de octubre –dato que se toma de Robles–, se menciona en 1689, 1691, 1692, 1694 y 1695, y solo actividad festiva en 1689: «*Años de la virreina*.– Jueves 20, fueron los años de la virreina; hubo comedia en Palacio» (II, 190). En los casos de 1690 y 1693 se suscitaron acontecimientos de la vida pública que para el diario de Robles demandaron mucha mayor importancia que los años de la virreina. Habrá que considerar, también, que es posible que Robles no consignara puntualmente las actividades con motivo de los cumpleaños de los virreyes.

Cinco

Alberto G. Salceda, en el cuarto volumen de la edición de la obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, apunta que en la edición príncipe de 1692 de la loa al virrey se dice: «Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve, que *parece* que precedió a la comedia que se sigue» (*OC*, IV, xxi), la comedia a que se alude es *Amor es más laberinto*[2]. El dato,

2. «Loa a los años del Exmo. señor Conde de Galve», *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692: 378-388.

no obstante, se modifica en la edición de la loa en 1693 que señala «Loa que *precedió* a la comedia que sigue» (*OC*, IV, xxi). Después de algunas observaciones sobre el asunto, y cuidadoso de la información, Salceda concluye: «Podemos fechar, pues, la loa con certeza, y la comedia con suma probabilidad, el 11 de enero de 1689 [fecha que da Robles de representación de comedia a los años del virrey] en el Palacio Virreinal de Méjico [sic]» (*OC*, IV, xxii). Algunos estudiosos han considerado, sin discusión, que la loa encabezó el espectáculo de *Amor es más laberinto*, comedia de Sor Juana y Juan de Guevara[3], y que, por lo tanto, *Amor es más laberinto* también se representó el 11 de enero de 1689. Con base en estos datos se han desarrollado estudios que analizan la loa y la comedia y las relaciones entre ambas obras (Luciani; Rodríguez Garrido). La duda, sin embargo, persiste, y ha sido señalada por varios investigadores, entre ellos por Schmidhuber (1996, 49), y posteriormente en el minucioso trabajo de Hernández Araico (2005), así como en otro reciente de Zugasti (2014, 120-122).

Con los escasos datos a la vista, y la información que de la loa se puede desprender en cuanto a fechas de representación de la loa y la comedia de Sor Juana, y de la relación entre ambas, solo es posible suponer que, si es que llegaron a representarse, la loa llegó a la escena el 11, o quizá el 23, de enero de 1689, y posiblemente *Amor es más laberinto*, el 11 de enero de 1689, ambas en el palacio virreinal. En cuanto a la mención de representación de dos loas el 23 de enero, una para el conde de Galve y otra para el conde de la Monclova, Robles no habla de comedia en ese día (II, 174). Quizá si la loa a los años del virrey compuesta por Sor Juana se representó el 23 de enero podrían haberse omitido, o modificado, los versos que en la loa aluden a la comedia que se representara a continuación, en caso de que aquel 23 de enero no hubiera habido comedia. Claro, en el mundo de lo posible, la misma loa pudo haber sido representada en ambas fechas.

En cuanto al *Encomiástico poema*, la única fecha de representación de una comedia el día de los años de la virreina, según vimos, es el 20 de octubre de 1689; sin embargo, no hay certeza de que el poema compuesto por Sor Juana se haya escenificado en aquel año.

Con esta información, que podría no ser tan relevante, nos acercamos una vez más a las enormes lagunas que pueblan el teatro del virreinato de Nueva España. De hecho –quizá a excepción de algunas pocas loas– no hay constancia, no hay testigo de que las composiciones dramáticas de Sor Juana hayan llegado a escena. Las posibles fechas de representación de algunas de sus piezas dramáticas son producto, valioso por supuesto, de conjeturas.

En lo que hace a la loa y el poema escénico que Sor Juana compone para los años de los condes de Galve solo es posible suponer que ambas se representaron en palacio virreinal, durante el primer año de estancia de los condes en el virreinato y sus primeros respectivos cumpleaños en el nuevo mundo en 1689.

Seis

Las loas, en el mundo de Sor Juana, se componen, normalmente, para ser representadas antes de las comedias, antes de los autos sacramentales y, muy posiblemente, también, más de una, se elaboró para llegar a la escena como una representación teatral independiente que no precedía a ninguna otra, cumpliendo con su propósito principal: la alabanza, el halago, el regalo, la «loa» al sujeto a quien se dedica la fiesta, o a la ocasión, durante la cual se representa.

La loa y el poema escénico que Sor Juana dedica al conde y a la condesa de Galve forman parte del conjunto de las obras dramáticas de la monja que se han denominado modernamente con los nombres de loas «cortesanas», «palaciegas», «palatinas», «profanas» y «humanas», entre otros. Este grupo de obras no incluye las loas que preceden a los autos sacramentales, ni, como se presentan en la edición de sus *Obras completas*, a las comedias de Sor Juana. Méndez Plancarte las incluye en una sección del tomo III de las *Obras completas* de Sor Juana a la que titula: «Otras loas», en donde, en su gran mayoría, a excepción de la *Loa de la Concepción*, son obras compuestas para representarse con motivo de festividades no religiosas.

Quizá el primer estudio general de esta parte de su producción para la escena sea precisamente el que les dedica Méndez Plancarte en su imprescindible edición de la obra completa de Sor Juana (1951-1957), cuyo tomo IV, publicado en 1957, fue preparado por Alberto G. Salceda. Entre otros estudios, en general, sobre algunas características de este conjunto de piezas teatrales están los de Paz (1982), Bravo Arriaga (1995) y Rivera (1999). La atención individualizada

3. Las ediciones señalan que Juan de Guevara escribió la segunda jornada de la comedia. Schimdhuber (1996, 169-196; 2003, 101-111) plantea que Sor Juana intervino también significativamente en la composición de esa segunda jornada.

a loas de este grupo parece ser mucho menor. Entre algunos de los trabajos localizados están el que se detiene en la *Loa a los felices años del señor virrey Marqués de la Laguna* de Susana Hernández Araico (1992), el que dedica Octavio Castro López a la *Loa a los años de la reina nuestra señora, Doña María Luisa de Borbón* (1998) y el de Sara Poot-Herrera a la *Loa en las huertas* (2007)[4].

De los dos textos breves para la escena que ahora reviso, la que se refiere con más frecuencia es la loa a los años del conde de Galve, no incluida en las obras completas en «otras loas» por considerarla la loa de *Amor es más laberinto*[5]. Una de las cuestiones de los trabajos ronda precisamente sobre la posibilidad, o no, de que esta loa haya sido compuesta como preámbulo a *Amor es más laberinto*. Una de las varias preguntas sobre esta relación surge con base en uno de los parlamentos de La Edad, quien comunica a las estaciones del año que «cuidado más soberano / ha dispuesto la Comedia, / la cual siendo de su agrado / y soberana elección, / los festines de Palacio / no la podrán exceder» (*OC*, IV, 194).

Si por una parte estos versos responden a la inquietud de los interlocutores sobre el buen resultado del fasto teatral aparentemente organizado en breve tiempo, por otra, llama la atención que, como lo indica Salceda, Sor Juana pueda estar alabando su propia obra (*Amor es más laberinto*). Afirmación sobre el valor de la comedia que seguirá a la loa, no porque quizá Sor Juana la haya escrito, sino porque «cuidado más soberano» (¿el virrey?) la ha elegido para ser representada. Haya sido, o no, *Amor es más laberinto* la comedia representada en palacio virreinal el 11 de enero de 1689, La Edad aplaude la elección «soberana» para el homenajeado en el día de su cumpleaños: ¿acaso no se espera dar una enorme ocasión de contento a quien celebra su cumpleaños? Conviene añadir en relación con la elección de la comedia, si es que fue del conde de Galve, que el virrey gustaba particularmente del teatro y que participaba en la organización de las representaciones teatrales durante su estancia en la corte madrileña (Gutiérrez Lorenzo 40; Paz 351).

Del conjunto de las loas de Sor Juana, y considero aquí también la de *Los empeños de una casa*, las de los tres autos sacramentales y la atribuida a *Amor es más laberinto*, las loas a los condes de Galve son dos de las tres más extensas en cuanto a número de versos y se encuentran, si tomamos en cuenta su posible fecha de representación, entre las últimas que compuso Sor Juana.

Méndez Plancarte en su edición de los autos y loas de Sor Juana indica: «Sólo hemos añadido, en estas Obras Teatrales, la división de *Escenas* (en cada pieza), y la de *Cuadros* (dentro de los Autos)» (*OC*, III, xi). A continuación en mis comentarios a las loas para los condes de Galve tomaré en cuenta la división en escenas que propone Méndez Plancarte y que hace también Salceda, cuya edición sigo.

La lista de interlocutores en loa a los años del virrey incluye a los siguientes cinco: La Edad, El Invierno, El Estío, El Otoño, El Verano y a «dos coros de música» (*OC*, IV, 185). En la obra hay que considerar que, de acuerdo con los usos de la época, El Estío corresponde, en la noción actual, al verano y, El Verano, a la primavera. No es claro si hay un interlocutor que sea la Música, no se menciona en la lista de interlocutores. En la loa se indica «Música» cuando empieza la obra, voz que emite las coplas de los 18 primeros versos. ¿Al indicar «Música» se trata de un interlocutor o de la participación del conjunto coral? En la lista de interlocutores, como vemos, se mencionan «dos coros de música», y en la loa solo se menciona directamente la participación de los coros para los versos 35 a 38 (*OC*, IV, 186-187), participación posible, por supuesto, pero demasiado breve, mientras que «Música» se mencionará varias veces en el transcurso de la obra. A partir de la escena III –que, aproximadamente, da inicio a la segunda mitad de la loa en el verso 296–, el texto incluye parlamentos en boca de «Música», voz y, quizá presencia de un actor o actriz que la representa.

La edición de Salceda hace varias modificaciones y ajustes en el texto[6]; entre otras, en lo que concierne

4. En la dramaturgia mexicana, particularmente en la del siglo xx, se encuentran un buen número de obras dramáticas en donde Sor Juana es el personaje protagónico. De entre ellas, las que incluyen algún fragmento de una loa de sor Juana lo hacen de la *Loa en las huertas* como parte de la acción de las piezas. Así, la encontramos en: Margarita Urueta, *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz* (1969); en las dos versiones de la obra de Carlos Elizondo, *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz* (1979) y *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz* (1995) y en *Engaño colorido con títeres* (1997) de Emilio Carballido. Véase Rivera Krakowska 2012.

5. Entre otros: Salceda, Paz, Revueltas (1995 y 2003), Hernández Araico (1996 y 2005), Palacios Sánchez, Rodríguez Garrido, Poot Herrera (2002) y Luciani.

6. «Coro 1» y «Coro 2» son modificaciones de Salceda. Véanse sus notas en *OC*, IV, 570-578.

a la participación de «Música», particularmente a partir de la escena III e indica: «Añadimos: *Música*, antes de cada uno de estos versos [305, 319, 333, 347, 361] por considerar que así se restaura la forma acostumbrada de estas Loas» (*OC*, IV, 576) y más adelante añade:

> Creemos que la distribución de los versos entre los personajes, en esta escena, está gravemente alterada en los Textos; por lo que procuramos restaurarla poniéndola en forma más lógica. En dichos Textos, se atribuyen a la Música los vv. 428-432; a la Edad, los 433-435; al Invierno, los 437-440 y a la Música, los 441-448 (*OC*, IV, 577).

Sin duda las modificaciones de Salceda otorgan un importante peso a la participación de «Música» en la segunda mitad de la loa. Si consideramos, por una parte, como, entre otros, lo hace y señala Hernández Araico (2005), la enorme importancia de la música en este tipo de representaciones en la corte y, por otra, que a partir la escena III se inicia propiamente, dentro del mundo de la loa, el festejo al conde de Galve, es posible que la segunda mitad de la loa estuviera concebida para ser representada mediante una conjunción, entre otros elementos escénicos, de palabra, música y canto, y en donde, quizá hubiera, algunas veces, secciones solistas cantadas a cargo de la «Música» y otras por los coros y/o la Música acompañada por los coros. En todo caso, no hay duda de que Sor Juana incluye música y que la hubo en la representación. Es posible que el conjunto musical estuviera formado por instrumentos de cuerda si tomamos en cuenta los versos que dice Estío: «¿Pues a qué fin has juntado / los instrumentos acordes, / si eran más proporcionados / las cajas y los clarines?» (*OC*, IV, 190-191). La música de esta loa, lamentablemente, como muchos elementos de nuestras artes escénicas, no ha sido localizada.

Como arriba se dijo, la loa a los años del conde de Galve es dividida por Méndez Plancarte / Salceda en cinco escenas. La división es útil para observar las secuencias de la acción escénica que en este género de pieza dramática no necesariamente se desarrolla a partir de un conflicto.

La obra empieza, aparentemente con el escenario vacío, quizá con una cortina al fondo, se escucha música y canto (recursos con los que se inician varias de las loas palatinas de Sor Juana en las que se dice: «cantan dentro», «córrese una cortina»), es la «Música» que llama a las estaciones del año. El primer interlocutor que aparece en escena es la Edad con los atributos de una reina, la acotación indica: «*en un trono, la Edad: sentada, muy bizarra, con corona*» (*OC*, IV, 185). No hay más instrucciones de decorado que un trono que posiblemente esté detrás de una cortina, la cual, no se menciona, solo se indica «*Descúbrese la* Edad» (*OC*, IV, 186). En acto de tal naturaleza lo adecuado es que sea una reina la figura que convoca, organiza y dirige una de las fiestas que se le ofrecen al virrey en su cumpleaños. Acompañada de Música, Edad hace llamar y, a su vez, llama e invita a las partes en que se divide el año. Entran a escena las cuatro estaciones, quizá al mismo tiempo: «*Salen el* Invierno, *el* Estío, *el* Otoño y *el* Verano» (*OC*, IV, 187) y se presentan. Es posible que cada uno de estos interlocutores lleve algún objeto que lo identifique visualmente. En su entrada a escena dice el Verano: «Con flores en Enero llega el Verano» (*OC*, IV, 187), y cuando el Otoño se presenta comunica que: «Cargado de sus frutos viene el Otoño» (*OC*, IV, 187), idea que repite versos más adelante (*OC*, IV, 188). Las estaciones, en señal de respeto, se inclinan ante la Edad: «Y a tus pies todos postrados, / esperamos ver el fin / para que nos has juntado» (*OC*, IV, 188).

La Edad explica que desea celebrar al dios Jano y al año que con él da inicio. Las estaciones se extrañan, pues han venido con la intención de celebrar al conde y ahora entienden que van a celebrar a Jano, festejo en el que no desean participar. Edad les comunica que le harán un homenaje a Jano pues hay coincidencias entre él y el conde: el Jano que celebran es Silva, el conde de Galve, que nació en enero y a quien se celebra a través de la metáfora de Jano. Todos de acuerdo, se preguntan cómo pueden preparar algo en tiempo tan corto (como vimos el virrey hizo su entrada a la ciudad en diciembre de 1688), y que, además, no han traído algo para ofrecerle. La Edad los tranquiliza pues todo está ya arreglado: «soberana elección» eligió la comedia y el amor es el mejor regalo; además, si las estaciones son tiempo, qué mejor regalo que darse ellos mismos: «dar años». Invierno le pide que sea Edad quien empiece el festejo.

La celebración comienza, en la escena III, con las palabras de la Edad. A partir de este momento los interlocutores se dirigen al conde, la escena se abre, entonces, a la relación directa de interlocutores con el homenajeado y con el resto de la concurrencia. El espacio físico elimina la división entre actores y espectadores y refuerza la convención de ser, en ese momento, un espacio único, fantástico y festivo: el espacio mágico del convivio de la fiesta teatral. Las

estaciones se inclinan ante el virrey, le ofrecen, oral y/o físicamente, los objetos que los representan: flores, frutos, sazón y hielo, y explican la alegoría de los objetos. Invierno, cuya participación se destaca de entre las estaciones, quizá porque enero es parte del invierno, aprovecha para hacer alguna broma: «Yo el Invierno soy, postrado / a los pies de vuexcelencia; / que de estar en tal presencia, / juzgo de estar más helado» (*OC*, IV, 197).

La última escena, la V, se puede dividir en dos partes. La primera formada por nuevos elogios al conde y a su esposa Elvira, a quien alaba Verano, que en ese momento, aparentemente confundido, celebra el cumpleaños de ella (*OC*, IV, 203). En la segunda parte de esta escena los elogios van para al resto de los espectadores: al virrey saliente, Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, y a su esposa Doña Antonia Jiménez de Urrea, «Venus aragonesa», a sus hijos Antonio, Joaquín y Josefa (Rubio Mañé 258; Zugasti 120-122), a las damas de la corte y a las autoridades presentes. El recurso simple de tomarlos en cuenta al nombrarlos no puede dejar de ser efectivo y, al margen de los motivos políticos y cortesías, nombrar desde la escena a todas estas personas en fiesta de tal magnitud puede proveer de contento a quienes son mencionados. La loa termina con todos los interlocutores pidiendo que «¡Quiten los dioses / de nuestros años, y / los tuyos doblen!» (OC, IV, 207).

Los asistentes a la representación de la loa, los virreyes y sus invitados, saben perfectamente que el hecho escénico se levanta como un homenaje al virrey en el día de su cumpleaños. No debe parecer desmedida –ni como señala Bravo Arriaga «necesariamente insincera» (46)– la profusión del halago en la loa. Lo que se espera del acto teatral es quizá el asombro y el placer ante los ricos tejidos de la palabra y de la construcción dramática, el virtuosismo de actores y cantantes, la fantasía desbordada y la suntuosidad de los trajes[7], la atmósfera sonora musical de un universo, que en el momento de la loa es todo el universo, el real y el imaginado, universo en el cual sus habitantes, seres superiores y sobrenaturales, festejan al virrey (o a la autoridad en cuestión). Festejo al cual, quienes asisten, tienen el privilegio de haber sido invitados y que comparten el espacio físico en donde tiene lugar la representación teatral, muy probablemente el salón de comedias del palacio virreinal, transformado todo, por el arte del teatro, en el centro del universo en donde se lleva a cabo la representación.

Siete

En los últimos años los estudios sobre la vida y actividades de las virreinas han ido en aumento (Dodge y Hendricks, Calvo y Colombí), aunque todavía es mucho lo que se ignora de estas mujeres. En opinión de Antonio Rubial, «una buena parte de la vida de la corte [...] [virreinal novohispana dependía] de la virreina. [...] La vida cortesana se definió así, en buena medida, a partir de los patrones femeninos. [...] Seguramente fueron las virreinas quienes introdujeron el gusto por la poesía lírica y por los valores del amor cortés» (2005, 122-123).

El caso de Elvira de Toledo, como los de Leonor Carreto y María Luisa Manrique de Lara, ha sido especialmente estudiado por sus relaciones con Sor Juana. Hacia 1993, la eminente sorjuanista Georgina Sabat de Rivers dice: «Sor Juana le dedicó muchas composiciones a Elvira de Toledo, la condesa de Galve (o Galbe), virreina de México, pero no he encontrado, hasta ahora, nada sobre ella» (5). Afortunadamente, poco a poco, la organización y posibilidades de consulta de archivos se enriquecen y mejoran día a día, lo cual en el caso de Elvira de Toledo ha nutrido la información. En el mismo 1993, Dodge y Hendricks publicaron veintisiete cartas de la virreina con familiares y amigos que coinciden con el periodo de la estancia de la condesa en Nueva España. En ese mismo año, Gutiérrez Lorenzo habla de las relaciones comerciales de la condesa con su cuñada, doña María de Haro y Guzmán (67-68). Sobre la virreina, también aportan información Manuel Ramos (40-41) y Antonio Rubial (2014, 39).

Posiblemente, como arriba se ha dicho, el cumpleaños de doña Elvira era el 20 de octubre, fecha que propone Méndez Plancarte como posible para la representación del *Encomiástico poema* (OC, III, 717). Habría que considerar también que en esa fecha se habla de la representación de una «comedia» y que por lo tanto podría no ser necesariamente la de la representación del *Encomiástico poema*.

El *Encomiástico poema* es incluido por Méndez Plancarte dentro del conjunto de las loas de Sor Juana. En adelante, en atención al nombre que recibe en la edición de 1692, me referiré a esta obra como

7. Para las instrucciones sobre vestuario, accesorios y utilería que ofrece Sor Juana en las loas cortesanas véase Rivera Krakowska, 2003.

«Poema» y no como «loa». Si por su forma, extensión, tipo de personajes y tema, el *Poema* puede ser considerado una *loa*, el hecho de llamarlo *Poema* podría sugerir que el texto no fue escrito precisamente para preceder a la representación de una comedia y que, quizá, fue compuesto para formar parte de las actividades de la fiesta (o las fiestas) por el cumpleaños de la virreina, y que su representación (si es que llegó a efectuarse) pudiera haberse realizado independientemente de otra representación teatral.

Dice Méndez Plancarte: «En las loas palatinas y sus afines [...] prevalece a menudo el interés 'espectacular' –decorativo, coreográfico y musical–, ya rumbo a la opereta y aun al *ballet* [...] de modo que los bailes y entremeses van ganando terreno en ellas» (*OC*, III, lxiii-lxiv), y en relación específicamente con el *Poema*, señala:

> No tan sólo le da entrada a coros y estribillos cantados, sino que es todo de esencia musical, aun sin llegar a convertirse en opereta o zarzuela. 'La Música' y 'las Notas', sus personajes, basan su habla alegórica en las afinidades de la Armonía con la Belleza y el Tiempo; y sus graciosos alardes eruditos de teoría musical reflejan una de las aficiones comunes de la Autora y de la joven Virreina. / [...] la visualidad decorativa y movimiento espectacular nacen –por modo muy calderoniano– de un conceptuoso juego de 'anagramas', tejidos por las letras o las sílabas iniciales de los personajes, completando el encomio de los Virreyes (*OC*, III, lxxxviii).

Como antes se ha dicho, Méndez Plancarte dividió en escenas su edición de la obra dramática de Sor Juana (*OC*, III, xi). En el caso del *Poema*, la división propone seis escenas, que son:

- Escena I (vv. 1-84). Aparece La Música, se presenta y expone la razón de su presencia: celebrar los años y la belleza de Elvira (*OC*, III, 463-465).
- Escena II (vv. 85-158). Para el festejo la Música «invoca» a las notas musicales. Cada una de las seis entran una a una a escena y se presentan (*OC*, III, 465-468).
- Escena III (vv. 159-328). Música se detiene en hablar de asuntos musicales, de la belleza y la armonía, subraya que todo lo que es hermoso lo es porque posee las proporciones justas. Música pregunta a cada una de las notas su identidad, al mismo tiempo que de una en una, les entrega unas «tarjas» (tarjetas, carteles) cada una con una de las letras de su nombre. Las notas, entonces, emplean una parte de la voz con que se designan para componer una palabra que nombra una cualidad de la virreina (*OC*, III, 468-473).
- Escena IV (vv. 329-444). Música recoge las tarjas de manos de las notas con el propósito de crear una frase distinta con ellas, las mezcla y entrega de nuevo. En una primera vuelta de este juego, las letras (sonidos) construyen la frase «ELVIRA SOLA» y en la segunda, una vez que ha recogido, mezclado y entregado otra vez las tarjas, la frase «EL SILVA AMOR». De esta cuarta escena de elogios y afectos para la virreina y su consorte (*OC*, III, 473-479), la edición pasa a la:
- Escena VI (vv. 445-540), compuesta por vivas para la virreina y su esposo entonadas por Música, Notas y Coro (*OC*, III, 479-482).

Como vemos, falta la escena V. ¿Méndez Plancarte dividió en cinco escenas? Si fue en seis ¿qué versos componen la escena V? El Poema, en la edición de Méndez Plancarte, no pierde continuidad de la escena IV a la VI, con omisión de la V, ni hay texto perdido en relación con la edición de 1692. Me parece que en este punto se trata solo de una errata en la edición de 1955.

El *Poema* gira, pues, en torno a festejar a la virreina mediante la exaltación de su «inmensurable» belleza que, paradójicamente, puede caber en el muy reducido número de sus años de vida. Para explicar este extraordinario fenómeno es precisamente que interviene la Música: todo es cuestión de la proporción y la armonía que ella misma, Música, representa con los sonidos musicales.

Desde el mismo arranque del *Poema*, Sor Juana invita al lector –al espectador– al juego de las sinestesias. Ya en alguna lira hablaba de «oír con los ojos» (*OC*, I, 313), ahora en el Poema insiste en la idea: «escuchar con los ojos». Los sonidos musicales (invisibles a los ojos), en el mundo del *Poema*, remiten al cuerpo de Elvira (belleza plástica que ignora el oído, y aunque es forma humana que no aparece en escena, la música la evoca, construye y representa) y lo son también, en la representación, las formas humanas que adquieren los personajes de Música y las Notas[8]. El espectador, pues, efectivamente,

8. En torno a las ideas sobre teoría y filosofía de la música que Sor Juana vierte en el Poema, véanse los eruditos trabajos de Lavista, Miranda y Tello.

gracias a la representación teatral «escucha con los ojos». Así, la música es la imagen sonora de Elvira, y Elvira la expresión en cuerpo humano y femenino de la música. Si Sor Juana no compone una pieza musical que permita escuchar la belleza del cuerpo y el rostro de Elvira, sí arma una pequeña pieza dramática que lo intenta y explica en la escena, y que pretendería ser una especie de espejo (creado por imágenes, movimientos, palabras y sonidos musicales) en el que se mira la propia virreina, persona que está físicamente en el centro del salón en donde se representa el *Poema*.

Si el teatro, entre otros muchos objetivos, como espectáculo, desea seducir a los sentidos, privilegiando a la vista y al oído, qué mejor ocasión, para Sor Juana, que en el cumpleaños de la virreina, la mujer y su belleza, celebre con el *Poema* –y, por supuesto, con su representación teatral–, en el arrobamiento y la sobrecarga sensorial, el poder de no solo oír sino ver la música, y no solo mirar sino escuchar la forma, el color, la textura, la lozanía del rostro y el cuerpo de Elvira. En el teatro es posible crear esta magia y hacer este regalo visible y audible a un tiempo.

Ocho

Veamos cómo parecen realizarse algunos aspectos de la «visualidad decorativa», y el «movimiento espectacular» de que habla Méndez Plancarte. El *Poema* invita a sensibilizar los sentidos apelando a la sinestesia (pues se verán, alegóricamente, las personas de la Música y las Notas musicales y se escuchará a la belleza plástica), y se juega, entre otros elementos, con la «plasticidad visual» de la música con un recurso quizá simple pero efectivo y sorpresivo: el empleo de trece «tarjas» (tarjetas, carteles), cada una de ellas con una de las letras que forman las palabras que designan a las notas musicales: VT, RE, MI, FA SOL, LA[9]. Como antes he dicho, Música entrega las tarjas a las notas a medida que cada una de ellas se presenta; las Notas, al recibirlas, las muestran. Después de hacerlo, para continuar el juego, e inesperadamente para el público, armar con esas letras el homenaje a Elvira, y de paso a su esposo Gaspar –como antes elogió rápidamente a Elvira en la loa al virrey–, Música recoge las tarjas de manos de las notas y, aparentemente, las revuelve para volver a entregarlas, siempre en el orden del VT al LA, a cada una de las notas, acción con la que se forman, una después de la otra dos frases, como hemos visto: primero: ELVIRA SOLA y, en la segunda vuelta: EL SILVA AMOR.

Sobre el teatro, el tablado, la imagen visual se recompone y organiza coreográficamente en varias ocasiones y, en lugar de aparatos y tramoyas, en la escena se juega con la presencia, traje, color, movimiento y número de cuerpos humanos y las tarjas que cambian de dueño y de sentido siempre controladas, en el mundo de la obra, por la armonía de Música quien, por supuesto, canta en varias ocasiones. Sor Juana lo indica, así como que Música reparte las tarjas, las mezcla y las vuelve a entregar. No hay mayores indicaciones escénicas, ni de decorados, ni de vestuario, ni de movimiento, fuera de, como he dicho, la cortina que se descorre al inicio de la obra y el señalamiento de la entrada a escena de los interlocutores (*OC*, III, 463-467).

Una pequeña observación sobre la primera vez que se realiza este juego –que de manera similar Sor Juana emplea también en la loa a los años de Fray Diego Velázquez de la Cadena, en donde en vez de tarjas son eslabones con las letras de la palabra «cadena» (*OC*, III, 483-502)–, una vez que se ha formado la frase ELVIRA SOLA, Música dice: «que en el RE, MI, FA, SOL, LA / se contenga ELVIRA SOLA» (*OC*, III, 476). En el verso que menciona las notas falta la V de ELVIRA, es decir el VT ¿Dónde quedó el VT? ¿Omisión poética para conservar el número de sílabas del verso?

En el curso de la obra la escena se va poblando poco a poco: con la voz fuera del escenario de Música y su entrada, y con la de cada una de las notas, hasta nutrir la escena con la presencia de un coro, quizá fuera del escenario pero llenando de voces, música y algarabía no solo el tablado sino todo el salón de la representación.

A diferencia de otras muchas de las loas cortesanas que escribió Sor Juana para celebrar los años de miembros de la corona española y que, muy posiblemente se representaron en el palacio virreinal, las loas que compuso para los virreyes y para alguna autoridad religiosa en Nueva España se representaron con la presencia de los individuos homenajeados. La exaltación, en las loas cortesanas, de las figuras de Carlos II, su esposa María Luisa de Orleans, la reina madre y otras personas, tendría la ventaja, si así lo podemos decir, de la ausencia del homenajeado: se alaba de manera indirecta sin la presión de la persona

9. Sobre la razón por la cual Sor Juana solo emplea seis notas, véase Lavista 197-198.

viva que escucha y mira en la escena el homenaje que se le rinde. A ello habría que añadir que, posiblemente, la autora, así como todos o la mayoría de los miembros de la compañía que representa (actores, músicos, maestro de ceremonia), conocen personalmente, en mayor o menor medida, al sujeto a quien se le dedica el espectáculo. En estas circunstancias el compromiso puede ser mayor pues la respuesta es inmediata. El regalo teatral ¿ha complacido o no al receptor del homenaje?

Parece que no hay noticia de que Sor Juana hubiera tenido la oportunidad de un encuentro personal con el conde de Galve antes de la escritura y representación de la loa; parece imposible, además, que su condición de monja de clausura le hubiera permitido asistir a la representación. Como en el caso de las loas para la realeza, la que dedica al conde se apoya, en lo que concierne a la información que sobre él se vierte en el texto dramático, en algunos muy pocos datos que recibiría para cumplir con la encomienda. Aunque no es una loa con motivo del recibimiento del virrey, casi podría formar parte de las festividades por su arribo. La loa al conde de Galve es la presentación de Sor Juana ante la nueva máxima autoridad civil del virreinato.

Si para el caso del virrey, quizá el tiempo de preparación de la loa fue corto y la información sobre su persona breve, para el *Poema* a la virreina hubo mayor oportunidad y es posible que Sor Juana hubiera llegado a conocer y tratar personalmente a doña Elvira de Toledo. Quizá haya sido ese conocimiento el que sugirió a Sor Juana componer el *Poema* sobre la alegoría de la música, arte probablemente apreciado por la condesa y, como sabemos, uno de los placeres de la monja.

La experiencia de Sor Juana al escribir esta loa y este *Poema* es ya larga, conoce los recursos y la poética del género. Con sus propios saberes poéticos, dramáticos y teatrales, construye piezas dramáticas con riqueza de movimiento poético, polifonía vocal y musical, sugerencias para la fascinación del espectador en la plástica y el movimiento de la escena: todo ideado en un crescendo escénico. Si, efectivamente, como tantas veces se ha dicho, las loas cortesanas de Sor Juana son teatro de circunstancias, ello no disminuye ni su calidad dramática ni teatral, méritos suficientes que parece no han visto los creadores escénicos para hacer con ellas deslumbrantes espectáculos para la escena contemporánea.

Bibliografía

Bravo Arriaga, María Dolores. «Sor Juana cortesana y Sor Juana monja». *Memorias del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995: 41-48.

Calvo, Hortensia, y Beatriz Colombi (eds.). *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid-México: Iberoamericana-Bonilla, 2015.

Carballido, Emilio. *Engaño colorido con títeres. Pasaporte con estrellas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997: 7-50.

Castro López, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Veracruzana, 1998.

Descriptión genealógica y historial de la ilustre casa de Sousa, con todas las reales y muchas de las grandes que de ella participan, continuada desde que faltó la varonía y fue sobstituida por la real de Portugal en los Sousas Dionises. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1770.

Dodge, Meredith D., y Rick Hendricks (eds.). *Two Hearts, one Soul. The Correspondence of the Condesa de Galve, 1688-1696*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

Elizondo, Carlos. *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Imprenta Carma, 1979.

Elizondo, Carlos. *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

Gutiérrez Lorenzo, María Pilar. *De la corte de Castilla al virreinato de México: el conde de Galve (1653-1697)*. Madrid: Diputación Provincial-Gráficas Dehon, 1993.

Hernández Araico, Susana. «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana: la primera ópera americana, ¿en la Nueva España?» Ysla Campbell (coord.). *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992: 137-151.

Hernández Araico, Susana. «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Llamosas: una aproximación crítica». José Pascual Buxó (ed.). *La cultura literaria en la América virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996: 317-326.

Hernández Araico, Susana. «*Amor es más laberinto*: producción palaciega, ¿zarzuela parchada?» Sandra

Lorenzano (ed.). *Aproximaciones a Sor Juana*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 2005: 133-149.

Juana Inés de la Cruz, Sor. «Encomiástico poema a los años de la excelentísima señora Condesa de Galve». *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692: 368-377.

Juana Inés de la Cruz, Sor. «Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve». *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692: 378-388.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas. III. Autos y Loas*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1955. [1ª reimpr. 1976].

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*. Alberto G. Salceda (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1957. [1ª reimpr. 1976].

Lavista, Mario. «Sor Juana *musicus*». *Memorias del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995: 195-201.

Luciani, Frederick. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Cranbury: Associated University Presses, 2004.

Miranda, Ricardo. «Sor Juana y la música: una lectura más». *Memorias del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995: 253-270.

Palacios Sánchez, Refugio Amada. *Hacia una lectura contemporánea de 'Amor es más laberinto'*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [2a. edición 1983].

Poot Herrera, Sara. «Cien años de *teatralidad*». Raquel Chang-Rodríguez (coord.). *Historia de la literatura mexicana. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002: 195-243.

Poot-Herrera, Sara. «La virreina se divierte. *Loa en las huertas* de Sor Juana a la Condesa de Paredes». Judith Farré Vidal (ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana, 2007: 237-255.

Ramos, Manuel. «Los virreyes de la casa de los Austrias». *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1531-1821*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Miguel Ángel Porrúa, 1996.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana. Tomo cuarto, que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1734.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B*. Madrid: Ibarra, 1770.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Ibarra, 1780.

Revueltas, Eugenia. «*Amor es más laberinto*». Margarita Peña (comp.). *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 231-242.

Revueltas, Eugenia. «Estrategias emblemáticas en el teatro». Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno (eds.). *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, 2003: 139-155.

Rivera Krakowska, Octavio. «Espacio escénico, iluminación y vestuario en *Amor es más laberinto*». *Memoria del III Encuentro de Investigación Teatral*. México: CITRU-INBA, 1992: 83-99.

Rivera Krakowska, Octavio. «Algunos recursos de la puesta en escena en la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz, México 1670-1690». *Investigación Teatral*, 3 (2003): 37-53.

Rivera Krakowska, Octavio, «Sor Juana Inés de la Cruz como personaje en la dramaturgia mexicana (1876-2000)». *Tema y Variaciones de Literatura. Mujeres en la dramaturgia mexicana*, 39.2 (2012): 81-111.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. 3 vols. Antonio Castro Leal (ed.). México: Porrúa, 1972, 2ª ed.

Rodríguez Garrido, José Antonio. «Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia)». Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.). *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002: 615-634.

Rubial García, Antonio. *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus, 2005.

Rubial García, Antonio. «Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias». *Estudios de Historia Novohispana*, 50 (2014): 3-44.

Rubio Mañé, José Ignacio. *El virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional

Autónoma de México, 2005, 2ª reimpresión. [1ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1955; 2ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 1983].

Sabat de Rivers, Georgina. «Mujeres nobles del entorno de Sor Juana». Sara Poot Herrera (ed.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 1993. [1ª. reimpr. 1997, pp. 1-19. También en Georgina Sabat de Rivers. *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998: 97-130].

Salceda, Alberto G. «Introducción». Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. [1ª. reimpr. 1976].

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Sor Juana, dramaturga. Sus comedias de «falda y empeño»*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-CONACULTA, 1996.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2003.

Tello, Aurelio. «Sor Juana, la música y sus músicos». *Memorias del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995: 465-482.

Urueta, Margarita. *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz*. Antonio Magaña-Esquivel (comp.). *Teatro Mexicano, 1969*. México: Aguilar, 1972: 99-160.

Zugasti, Miguel. «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)». Miguel Zugasti, Ester Abreu y M. Mirtis Caser (eds.). *El teatro barroco: textos y contextos*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014: 115-167.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 129-139
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.10
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 26/04/2016
Fecha de aceptación: 12/10/2016

Puede citar este artículo como:
Rodilla León, María José. «Algunos comentarios a las ediciones de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 129-139, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.10
Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.10

Algunos comentarios a las ediciones de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava

Some Commentaries on the various Editions of the *Coloquios espirituales y sacramentales* by Fernán González de Eslava

María José Rodilla León*
UAM-Iztapalapa

Resumen

El propósito de este ensayo es enriquecer las anotaciones de las ediciones de *Coloquios espirituales y sacramentales* de uno de los más importantes dramaturgos de la Nueva España, Fernán González de Eslava, situando la obra en su contexto histórico para reconstruir la historia y las costumbres de la época virreinal: las guerras, epidemias, prejuicios, prohibiciones, la Ciudad y sus fiestas, etc. Algunos de los aspectos comentados son: los obrajes, los caballos y carrozas en la Ciudad, las alcabalas, la guerra contra los Chichimecas, los naipes y la prohibición de la seda.

Palabras clave: *Coloquios*, González de Eslava, ediciones, anotaciones, costumbres virreinales

Abstract

The purpose of this essay is to enrich the annotations to the various editions of the *Coloquios espirituales y sacramentales*, a work by one of the most important playwrights of New Spain, Fernán González de Eslava. This will be accomplished by placing the work within its historical context, so as to reconstruct the history and conventions of the viceregal period: the wars, epidemics, prejudices, tax systems, prohibitions, the city and its celebrations, etc. Some of the aforementioned aspects to be mentioned in this essay are the following: textile plants, horses and carriages in the city, sales tax, the war against the Chichimecas, card playing, and silk prohibition.

Keywords: *Coloquios*, González de Eslava, editions, annotations, viceregal conventions.

---

* Licenciada en Filología Románica (Universidad de Extremadura, España) y Doctora en Letras Hispánicas (El Colegio de México). Profesora-Investigadora de literatura medieval, Siglos de Oro y los Virreinatos, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México. Ha participado en congresos de literatura medieval, áurea y virreinal y ha publicado diversos ensayos sobre Bestiarios, viajeros, de caballerías, sobre Cervantes y de cultura virreinal. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y autora de las siguientes obras:
- *Lo maravilloso medieval en «El Bernardo» de Balbuena*, México, UNAM-UAM-I, 1999.
- *Edición crítica de* Claribalte*, de Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, UNAM-UAM-I, 2002.
- Edición anotada de *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, México, Alfaguara-Santillana, 2003.
- *Escrito en los virreinatos*, México, UNAM, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2004.
- Edición anotada de *El peregrino indiano*, de Antonio de Saavedra Guzmán, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- *«Aquestas son de México las señas». La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert - UAM, 2014.

Uno de los grandes dramaturgos virreinales del siglo XVI es Fernán González de Eslava, en cuya obra *Coloquios espirituales y sacramentales* aparecen algunos sucesos cotidianos de la Nueva España revestidos de un ropaje religioso: dos entradas de virreyes, una consagración de un obispo, la construcción de un obraje, etc., que nos permiten reconstruir la historia y las costumbres de la época virreinal, las prohibiciones, los prejuicios, las epidemias, las guerras contra los chichimecas. A esa recreación de época dedicaré las páginas que siguen con el propósito de enriquecer las anotaciones de las ediciones de su obra dramática: la de García Icazbalceta (1877), la de Rojas Garcidueñas (1958), que sigue las notas de Icazbalceta y añade algunas más, y la de Othón Arróniz, completada por Sergio López Mena (1998), que suele citar a Icazbalceta; sin duda, la edición más valiosa porque, además de detectar algunas fuentes de dramaturgos españoles, fechó entre 1565 y 1590 cada uno de los coloquios y para ello hubo de analizar muchas de las referencias históricas. Qué duda cabe que un moderno editor se nutrirá siempre de las ediciones anteriores, valiosas en su tiempo, y mucha de su información aún válida hoy, pero otras notas adolecen de comentarios que pueden completarse situando la obra en el contexto histórico y éste es mi propósito. Siguiendo la datación histórica de Arróniz[1], se verán algunas de las referencias novohispanas que aparecen en siete (I, III, V, VI, VII, XV y XVI) de los dieciséis *Coloquios* que escribiera el sacerdote González de Eslava y publicara en 1610 su amigo, el fraile agustino Fernando Vello de Bustamante.

Coloquio I – *El Obraje divino* (1574-1580). En este primer Coloquio encontramos la primera referencia, ya que la loa está a cargo del personaje de Nueva España, quien le explica al virrey el argumento de la obra y le ofrece un corazón que representa a todos los de dicha región. En el argumento recitado, Nueva España dice:

> Trátase con sancto zelo
> de los Obrajes que tiene
> nuestro Dios en tierra y cielo. (I, vv. 33-35)

1. Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. Othón Arróniz y Sergio López Mena. México: UNAM, 1998. En adelante, citaré por esta edición, señalando el número de coloquio en números romanos, y después los versos correspondientes en numeración arábiga.

A la prosperidad y aclimatación de estas fábricas textiles se refiere el contador Alonso de Zorita cuando nos informa que entre los productos que se exportan o «que se sacan» de la ciudad para otras partes, destacan los paños finos, cobertores, mantas y frazadas de los obrajes para Guatemala, Nicaragua, Perú y Honduras; seda, terciopelos, tafetanes, rasos y damascos de todos los colores para Perú; habla sobre el añil que servía para teñir las telas y que se llevó en grandes cantidades en la flota de la Nueva España en 1578 (234-236). González de Eslava sabe aprovechar esta opulencia textil para trasladarla al plano teológico y dedicar este coloquio al obraje divino. Igualmente, a manera de anotaciones de *similia*, pueden servirnos los tercetos de *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, y, en concreto, el capítulo IV, donde se destaca la variedad de oficios y la importancia de la industria de los obrajes, citados en dos ocasiones:

> Telares de oro, telas de obra prima,
> de varias sedas, de colores varias,
> de gran primor, gran gala y grande estima. (IV, 4)

> De finas telas y de urdimbres bajas,
> obrajes ricos donde a toda cuenta
> se labran paños y se prensan rajas. (IV, 20)

Era tanta la riqueza y abundancia de obrajes que hubo de reformarse y tasarse este estanco. En 1589, el virrey dio dos autos a los letrados en los que se pregonaba que serían quitados los obrajes, pero se comisionó a Jerónimo López y a Alonso Domínguez para que hablaran «con el virrey a fin de obtener su consentimiento para seguir las diligencias necesarias para que esto no se lleve a cabo, pues perjudicaría considerablemente a la Ciudad» (AHCM, acta 5049, 28 de julio de 1589). Los pros y los contras sobre estas fábricas se suceden y las preocupaciones de las autoridades y los asesores continúan, como queda asentado en un documento que los padres Antonio Rubio y Pedro de Hortigosa remiten al virrey Luis de Velasco, en 1594: «En esta Nueva España hay mucha cantidad de obrajes, de todos géneros, en mayor número de los que serán menester para el abasto y proveimiento de la república […] si no se pone tasa en los precios es un monopolio dañoso» (Cuevas, «Puntos», 482-484). Creo apuntalar con estos breves comentarios un tema al que no dieron demasiada importancia sus editores; Icazbalceta, por ejemplo, apenas anota que los obrajes «tomaron gran vuelo en el gobierno del primer virrey don Antonio

de Mendoza y todavía en el siglo XVII constituían una industria floreciente» (293).

Más adelante, en este mismo coloquio, la didascalia anuncia que entra el Hombre desnudo en un caballo muy aderezado, que representa la sensualidad, y lleva el freno de la razón raído. Más de 150 versos dedica González de Eslava al tema del caballo que tanta importancia tuvo en la Nueva España, y, sin embargo, sus editores no reparan en él. Mencionado con asiduidad por autores de Relaciones de fiestas y por los viajeros, que llegaron a verlo como una auténtica marca de la sociedad novohispana, heredera de la española, lo encontramos frecuentemente en la historiografía de la época: cedularios, pragmáticas y actas de cabildo, porque el caballo formaba parte del ajuar del español de Indias, pertenecía a su código medieval trasladado a las nuevas tierras. En este coloquio I, se habla del caballo enjaezado con «galas agenas», de la casta del caballo y de la manera de montarlo y en los vv. 306-307, el Hombre dice: «Bien apuntas la gineta. / ¿Deprendiste de la brida?» Arróniz anota que la jineta era una lanza, lo cual no corresponde al contexto, pero además desconoce la expresión «montar a la jineta», que también aparece en el *Quijote*, en el episodio de la Dulcinea encantada, donde Sancho aprecia las habilidades de su ama que «puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mejicano» (Cervantes, *Quijote*, 650). Para una correcta anotación de estos versos, hay que acudir a los manuales de Albeytería de los siglos XVI y XVII, pródigos en esta literatura de equitación, mucha de ella escrita por indianos[2] y al invaluable *Tesoro* de Covarrubias, que anota que en España se usaba «la jineta, un género de caballería africana, con frenos o bocados recogidos y estribos anchos y de cortas acciones», y a estos los llamaron jinetes y llamaron bridones a los que tenían los estribos largos y la pierna tendida, más propia de la caballería para hombres de armas. Bernal Díaz del Castillo nos ilustra sobre el valor de los jaeces, incluso para los indios, que los ofrecían a sus dioses como trofeos ganados a sus enemigos: «y hallaron en unos cúes de aquel pueblo muchos vestidos y armas y frenos de caballos y dos sillas, y otras muchas cosas de la jineta, que habían presentado a sus ídolos» (415). Por los años en que está fechado este coloquio, estaba candente el tema del caballo como fuerza, protección y defensa de la tierra. En las *Ordenanzas de la Mesta* de Nueva España de 1574 se establecía que «ningún mestizo, indio, ni mulato, ni negro libre pueda tener ni tenga caballo propio suyo en manera alguna»; y la de 1680, que recogía dos reales disposiciones de Felipe II de 1568 y 1570, prohibía «que los indios anden a caballo, y mandamos a los justicias que así lo hagan guardar y ejecutar sin remisión alguna» (Serrera 272). Un nuevo guiño de González de Eslava a un tema muy tratado en su época, que pasó inadvertido a sus editores, porque bien podía haber presentado al Hombre desnudo y necesitado del paño que sale del Obraje divino, pero no tendría por qué ir a caballo, utensilio difícil para la representación pues se requeriría hacer uno de cartón.

Coloquio III – *A la consagración del Dotor Don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor desta Nueua España, y Arçobispo desta santa Yglesia Mexicana. Trata del desposorio que entre ella y él contraxeron este día* (1574).

Con motivo de la llegada del arzobispo Pedro Moya de Contreras, en 1574, se representó *El desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, de Juan Pérez Ramírez, «considerada como la primera producción teatral de ingenio criollo en toda América» (María y Campos 50), además de este coloquio tercero y el *Entremés de las alcabalas*, en un tablado junto al altar mayor de la catedral esa tarde de la consagración; pocos días después de la representación, Eslava fue encarcelado durante diecisiete días, porque el virrey Martín Enríquez se sintió aludido, ya que se acababa de introducir un nuevo impuesto en la Nueva España, a pesar de que el *Entremés de las alcabalas* ni siquiera era de nuestro dramaturgo, pero se representó en los entreactos de su coloquio (*Villancicos*, ed. M. Frenk 16), que sí era de su autoría. Varias actas de cabildo demuestran una gran preocupación respecto a la alcabala: «Se discutió una comunicación del virrey Martín Enríquez sobre la alcabala y la necesidad de organizarse para su funcionamiento» (AHCM, acta 3989, 31 de mayo de 1577). «Se acordó que Gerónimo López y Bernardino de Albornoz discutan con el virrey Martín Enríquez sobre el encabezamiento de la alcabala, y tomar una decisión antes de que parta la flota a España» (AHCM, acta 4165, 5 octubre de 1579). «Se acordó presentar al virrey […] que

2. Pedro de Aguilar. *Tratado de la cavallería a la gineta*. Sevilla, 1572; Suárez de Peralta. *Tractado de la Caballería de la Gineta y Brida*. Sevilla, 1580; Gregorio de Tapia y Salcedo. *Exercicios de la gineta*. Madrid, 1643; Andrés Dávila y Heredia. *Palestra particular de los exercicios del caballo*. Valencia, 1674. Citados en García Santo-Tomás, 2004, p. 95. Véase también Chevalier, quien cita el *Libro de alveytería* de Juan Suárez de Peralta: Biblioteca Nacional de España, Ms. 4255.

los derechos de alcabala no dejan que haya ganancia en el comercio, y han hecho que el reino decaiga» (AHCM, acta 4270, 30 de marzo de 1581). Las quejas por el comercio de la tierra continuaron con los siguientes virreyes, Conde de la Coruña y Pedro Moya de Contreras.

Este coloquio III puede considerarse metafestivo porque en él se representa la fiesta misma: nos enteramos por boca del personaje Vanagloria que repican las campanas y hay grandes regocijos, «vozes y estruendo», así como mensajeros que publican la fiesta de las bodas. En los parlamentos de los pastores Recato y Cuidado, se hace la apología del prelado anterior, el dominico Alonso de Montúfar, y la tristeza por su muerte se convierte pronto en alegría con las nuevas de la boda entre el pastor Pedro y la pastora Iglesia. Las bodas son concertadas por el rey y el papa:

> Que desde su eterna silla
> les tocó y hizo notorio
> este santo desposorio
> al gran León de Castilla
> y al Santo Papa Gregorio. (III, vv. 336-340)

Pureza anuncia que todo el pueblo espera ya a los esposos, se alude al menú que se servirá y el personaje de Nueva España quiere ofrecerle chapines a la desposada, pero se presenta con un corazón en la mano como en la loa del coloquio I, y los pajes, Rectitud y Pureza, acuden con platos de colación. Al esposo lo van invistiendo con su indumentaria, la mitra, el cayado y se va explicando su simbología, puesto que se trata de un teatro para enseñar al pueblo, instruirlo en los misterios de la fe y con el ánimo de moverlo a la devoción, al mismo tiempo que lo entretenía con las canciones intercaladas, o bien con los graciosos, que aparecen en la sexta Jornada: Adulación, quien jura por el volcán de Nicaragua y Vanagloria le cuestiona por qué no jura por el volcán de la Puebla, el Popocatépetl, y ella contesta que por temor a que se salgan los diablos que lo habitan y es que desde la Edad Media, los volcanes eran considerados como las puertas del infierno y así lo dice el personaje Guiñador al Príncipe en el coloquio XVI, que se sabe «vn atajo para ir al Infierno, que es la boca del Bolcán» (XVI, 637). Lo que, sin duda, haría reír al público eran las proezas que contaba Adulación de cómo le dio al diablo una coz en el estómago que lo dejó corcovado y una cuchillada «con la uña del dedo margarite» (222), aunque luego se condolió de la mujer del diablo, que venía «con tres o quatro diablillos de la mano, y creo que estarán ya grandes» (III, 222). Enseñanza, a través de la explicación simbólica y entretenimiento, en boca de los graciosos, eran el binomio perfecto para asimilar el coloquio, además de las referencias conocidas por el pueblo, como el volcán de la Puebla.

Coloquio V – *De los siete fvertes que el virrey don Martín Enríquez mandó hazer con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para euitar los daños que los chichimecos hazían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino passauan* (1570-1580). En la loa al virrey se explica el argumento de los «siete fuertes admirables» que se construyeron contra los asaltos del «Chichimeco embrauecido» y se simbolizan en los siete sacramentos. Las actas de cabildo abundan en este problema de seguridad en los caminos para los súbditos del virreinato hacia las minas de Guanajuato, Zacatecas y Guadalajara, sobre todo, en el gobierno del virrey Martín Enríquez: «Se acordó presentar al virrey […] que los salteadores chichimecas han hecho gran daño y no se ha puesto remedio […] los chichimecas impiden que se pueblen y trabajen minas muy ricas, han cometido muchas crueldades y destruido haciendas, y esto no se ha remediado (AHCM, acta 4270, 30 de marzo de 1581). Desde 1532, se permite que se trate a los chichimecas como esclavos y en tiempos de Luis de Velasco, el primero, se pide «que el virrey y la Audiencia de México castiguen a los chichimecas y a los güauchichiles levantados aunque no estén dentro de sus jurisdicciones» (AHCM, acta 2655, 9 de enero de 1562). «Que se den facultades al virrey Luys de Velasco para castigar a los saltadeores chichimecas y huachichiles» (AHCM, acta 2683, 29 de abril de 1562). En la época en que está fechado este coloquio parece que se agudizan los problemas con los chichimecas y el virrey Martín Enríquez pretende que los afectados carguen con el costo de la guerra: «Leonel de Cervantes y Juan de Sámano informaron que se necesitan 25000 pesos de oro común para la pacificación de los chichimecas y guachichiles y que considera el virrey que se deben repartir entre los encomenderos, dueños de estancias, mineros, carreteros y mercaderes» (AHCM, acta 3452, 30 de agosto de 1570). Años después, se propone que se nombren 20 caballeros capitanes con el propio Martín Enríquez como general a la cabeza, con el propósito de aislarlos de los pueblos a los que atacaban y someterlos como esclavos (AHCM, acta 3909, 16 de abril de 1576). Todavía en los tiempos del arzobispo-virrey se sigue pidiendo que se ponga

remedio a los daños que causan los chichimecas: «para que se declare a los indios chichimecas enemigos a sangre y fuego del rey y de la cristiandad, para así poder hacerles guerra, lo cual no ha sido posible por que hasta ese momento sólo eran considerados delincuentes. Y de no hacerse así se tendrán que seguir lamentando los muchos daños que ocasionan» (AHCM, acta 4644, 31 de mayo de 1585).

A pesar de la seriedad con la que está tratado el coloquio de los siete fuertes, González de Eslava desinfla este problema virreinal en el coloquio XVI, cuando el gracioso Coxín, una suerte de personaje folklórico como el Diablo Cojuelo, dice que ha «estado enfermo de comer un mal cozinado de las tripas de un indio chichimeco, que se me pegaron en el estómago y e estado para morirme» (XVI, 639).

Las Relaciones de fiestas, en el siglo siguiente, recuerdan a los chichimecas, en las procesiones, donde se recrea su barbarie en los bailes para conservar el recuerdo de un pasado guerrero y salvaje, como sucede en las *Glorias de Querétaro* (1680), de Sigüenza y Góngora.

Coloquio VI – *Que se hizo para la fiesta del Santíssimo Sacramento en la ciudad de México, en la entrada del Conde de Coruña, quando vino por virrey desta Nueva España. Va simbolizando a la entrada que Dios haze en el alma* (1580). Se dedica este coloquio, como reza el título, a la entrada en la ciudad del virrey Conde de Coruña, Lorenzo Suárez de Mendoza, y se simboliza en la entrada de Dios en el alma. Nuestro poeta y dramaturgo participa en esta recepción para darle la bienvenida al virrey con una loa que se declamaba bajo los arcos o con pequeñas representaciones, como la que se hace en esta loa, donde se realzan los blasones y las hazañas de los antepasados del virrey por boca de Marte. Otros personajes se presentan ante el Príncipe Soberano, porque, a su vez, es un coloquio para la fiesta del Santísimo Sacramento; entonces la ciudad, simbolizada en el Alma, salía a recibir a Cristo:

El Alma, ciudad preciosa,
quiere, Señor, recibiros,
quiere amaros y seruiros,
y, de veros desseosa,
quiere daros y pediros. (VI, vv. 381-385)

Y, al mismo tiempo, con «fiestas» y «galas», se recibía al príncipe que iba a gobernar la Nueva España. Desde la loa se anuncian las fiestas y el acatamiento de Marte al nuevo virrey, que se rinde a sus pies. Fortaleza, Fe, Entendimiento y Concierto, a través de su diálogo, van describiendo la ciudad enfiestada, sus calles, sus regidores y el camino de los virreyes hasta la Ciudad con las paradas clave: Veracruz, Tlaxcala –que se prestan para la lectura teológica por la Cruz y porque Tlaxcala quiere decir, 'tierra de pan', como explica García Icazbalceta (76)–, Puebla, Otumba y la entrada en la Ciudad bajo palio, al igual que la hostia, que viene en el cáliz, cubierto con un velo. En el itinerario de los virreyes había pequeñas ceremonias desde que desembarcaban en Veracruz, pasando por Tlaxcala, a donde solían llegar los comisionados por la Real Universidad a recibirlos, o bien a Puebla, donde se preparaban grandes festejos que, a veces, querían competir con la capital. González de Eslava conoce perfectamente el itinerario de recepción de los virreyes desde su desembarco hasta la llegada a la Ciudad y lo recrea admirablemente en esta pieza.

En este mismo coloquio, González de Eslava creó a dos fulleros que, jugando a las presas, hacían gala de expresiones del juego de naipes y acababan a cuchilladas porque uno de ellos, Lope Bodigo, decía que ganaba sus dineros con los «*naypes floreados*» (v.475) o las cartas «*robladas*», que descubre Iuan Garauato, es decir, marcadas, señaladas, como anota Icazbalceta (77), para hacer fullerías:

Iuan	¡Ola! ¡Ce!, Lope Bodigo.
Lope Bodigo	¿Qué quieres, Iuan Garauato?
Iuan	¿Dónde vas?
Lope Bodigo	A ver un rato
	jugar en cas de un amigo,
	por ver si me dan barato.
Iuan	¿Vas a hacer de tus gatas,
	las que sueles en jugar?
Lope Bodigo	No me puedo passear,
	que he hecho diez mil baratas
	y me quieren executar. […]
Iuan	Vamos a ver esta fiesta.
Lope Bodigo	Antes quiero que juguemos.
Iuan	¿Ay naipes? No los tenemos.
Lope Bodigo	Mira qué baraja aquésta.
Iuan	Pues aquí nos assentemos.
Lope Bodigo	¿Sobre qué quieres que corra?
Iuan	Hasta que me den la paga,
	sobre la espada y la daga.
Lope Bodigo	Yo pongo en prendas la gorra.
Iuan	Dessa suerte, assí se haga.
Lope Bodigo	¡O, qué bien que los meneas!
	Mira que tengo este rey.
Iuan	Hasme dado con la ley.

Lope Bodigo	Mejor, hermano, te veas entre las patas de un buey.
Iuan	Dejémonos de trayciones, que esta carta está roblada.
Lope Bodigo	¿Al maestro, cuchillada?
Iuan	Tú me pones trascartones y a mí no se me da nada.
Lope Bodigo	¿Puede estar un hombre cuerdo tratándole de tal arte? Agora saco la parte.
Iuan	Anda, que si yo la pierdo, correrá en el talabarte.
Lope Bodigo	¡Miren qué suerte que tomo! Plega a Dios que en estas manos caygan cáncer y gusanos.
Iuan	Plega a Dios que sean de plomo entretanto que jugamos.
Lope Bodigo	¡El buen dezir cómo engorda!
Iuan	Presa y pinta de la guía.
Lope Bodigo	Ta, ta, que es vellaquería, que passastes carta gorda y allí va la suerte mía.
Iuan	Por cierto, que no he passado, y si lo dizes tú, mientes.
Lope Bodigo	¡O, Dios!, ¿y aquesto consientes?
Iuan	Págame lo que he ganado o te sacaré los dientes. (VI, vv. 400-455)

Respecto a este tipo de juegos, desde la segunda década del siglo xvi, se prohibió jugar naipes o dados (AHCM, Acta 38, 1 de febrero de 1525); en 1539, el virrey don Antonio de Mendoza había prohibido que se jugara a los naipes, excepto «al tres dos y al triunfo, malillas, y ganapierde de cartas» (Cuevas, «Ordenanzas», 91) y en estos pocos que se permitían, no se podían jugar más de seis pesos de oro común al día, tampoco se debía jugar en sitios ocultos ni a puerta cerrada. Los más vigilados eran los mercaderes, porque se solía jugar en las tiendas, por lo que se les avisaba de la multa de diez pesos de oro. Cincuenta años después, se seguía jugando y continuaban las prohibiciones, sobre todo, para las mujeres, que parecían ser las más viciosas, a las que se les quitaba también toda ocasión de reunirse:

> que las dichas mujeres, casadas ni solteras, doncellas ni viudas, jueguen en sus casas ningunos juegos de naipes, dados, tablas, asares ni arenillas en poca ni en mucha cantidad; por pasatiempo, entretenimiento ni otros casos que subcedan de conversación, dineros, preseas, almuerzos, colaciones ni otra cosa alguna, so pena que la tal persona en cuya casa se jugaren los dichos juegos o cualquiera dellos en la forma susodicha por las dichas mujeres, sea habido y tenido por tablajero público (Cuevas, «Ordenanzas», 330).

En un acta del cabildo de 1588, se registran agresiones derivadas de este tipo de juegos: «Francisco de Solís, alcalde ordinario, informó que habiendo sido comisionado para remediar el exceso en los juegos de naipes y bolos que se tenían en una casa de la calle de San Francisco, fue agredido por Pedro de Villegas, alguacil mayor del Santo Oficio y sobrino del dueño de la casa en cuestión» (AHCM, Acta 4923, 24 de febrero de 1588).

En tiempos de Felipe II, el juego de naipes llegó a ser una fuente de ingresos para el erario público cuando se creó el estanco y pasó a ser propiedad de la Real Hacienda, lo cual era una manera de regular los excesos en el juego con oficiales que visitaban los locales y vigilaban a los coimes, además de obtener ganancias para la caja real (Cuello Martinell 13). Pronto las barajas dejaron de importarse de España y empezaron a fabricarse en México, con lo cual desde 1578-84, precisamente los años en los que se data este coloquio, había casas destinadas a la fabricación de naipes, a cargo de dos oficiales que consignaban en un libro la fabricación de los mismos y «un arca con dos llaves que guardaría el sello». El Ramo se ofrecía al mejor postor y durante el siglo xvi se estuvo arrendando a particulares, pero, a partir de las Ordenanzas de 1673, empezó a administrarse por cuenta de la Corona con un administrador que cobraba mil pesos (Cuello Martinell 44). Para el Ramo de Naipes se necesitaron reglamentaciones continuas por el contrabando de falsos naipes, importados del extranjero, sobre todo, en el siglo xvii, debido al precio elevado de los que se hacían en la Real Fábrica de Naipes o por la falta de papel; por las fuertes apuestas, que, como se dijo, no podían ser de más de diez pesos de oro al día, cantidad que nunca se respetaba, así como por la ausencia de los jugadores en sus lugares de trabajo o en misa los días festivos, a tal punto que el marqués de Casafuerte decretó en 1725 la prohibición de jugar en días laborales (Cuello Martinell 36-38).

La didascalia nos informa que los dos tahúres, antes de acuchillarse, son separados por un Doctor que iba a recibir al Virrey de parte de las Escuelas, con lo cual el cuadro de los fulleros queda integrado en el ambiente festivo de la ciudad el día del recibimiento; el Doctor les explica la vida de Cristo a través del juego de cartas y se explaya en instruirlos

sobre la Universidad, sus cátedras y sus doctores *más importantes*.

Se trata de un coloquio que se emparenta con las Relaciones de fiestas en las que se da cuenta de las recepciones a virreyes, y cuyo protocolo conoce muy bien el dramaturgo porque en el mismo coloquio se escenifica el recibimiento en la ciudad adornada con «luminarias / por terrados y ventanas» (vv. 776-777), y en sus calles «corten ramos y echen flores» (v. 853).

Coloquio VII – *De quando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Ionás que fuesse a la Ciudad de N*íniue *a predicar su destruyción* (1568-1580). Comienza con un entremés de Diego Moreno y Teresa que trata sobre la prohibición de la seda. Teresa se llama «hija de conquistador», como solían jactarse los criollos presuntuosos de linaje en la disputa de chapetones y baquianos por reivindicar la tierra que sus padres ganaron y regaron con su sangre, pretensión de la que se burla González de Eslava en dos ocasiones más: en el coloquio X, el personaje Ocio también dice: «No tanta burla, señor / que ya proué que soy fino / hijo de conquistador» (X, vv.223-225) y en el XVI, Ocasión habla: «miren quien, por mi dolor, / vino a tener por mujer / nieta de un conquistador» (XVI, vv.1150-1152). La también presuntuosa y linajuda Teresa desea embarcarse para la China porque allí no llegaría «tan aína» la «premática» que había prohibido la seda:

> *¿Que* en México é de quedar?
> No haré, assí Dios me ayude.
> No lo podré soportar
> que vn alguacil me desnude
> sin quererme respetar.
> No sé qué muger honrada
> en este México queda.
> Premática pregonada,
> y que yo no trayga seda.
> Llamaréme malograda. (VII, vv. 1-10)

Nuestros tres editores se preguntan a qué ley suntuaria se refiere Teresa en la primera nota de este coloquio. Dado que fue fechado por el propio Arróniz entre 1568 y 1580 debe aludir, sin duda, a la pragmática del año anterior, 1567, en la que se prohibía comerciar estos géneros con Francia, así como usar vestidos con brocados, sedas, telas de oro y plata, ni botones, ni galones, ni pasamanos, ni cordones, ni pespuntes, ni cintas de oro; la prohibición atañía también a los comediantes y músicos, pero estaban exentos los atuendos de los que se dedicaban al culto divino y los uniformes de la caballería, así como cuando se hicieran fiestas a caballo en las plazas públicas. Se permitían, en cambio, tanto para hombres como para mujeres, el terciopelo liso o labrado, negro o de colores; damascos, rasos, tafetanes, etc. La seda sólo se podía usar si era fabricada en el reino o en las provincias amigas con las que se comerciaba. Sin embargo, este uso continuó, porque en 1724, el marqués de Casafuerte tuvo que repetir la prohibición de la venta de seda china, así como los vestidos hechos con la misma tela (Solano 1994, 30).

Este problema del uso suntuario de sedas y terciopelos no pasó desapercibido a González de Eslava, quien dedicó la loa de su coloquio séptimo al virrey Martín Enríquez, y este entremés en el que aparece una figura propia del género entremesil: «la mujer, heredera de la malmaridada de la lírica tradicional. Siempre descontenta con la suerte que le ha correspondido en matrimonio» (Huerta Calvo 128). Teresa, aunque no está del lado de los burladores ni le es infiel al marido, como es usual en los entremeses, lo incordia demasiado y discute continuamente con él porque no le compra ropas de terciopelo que arrastran «cien mil mujeres».

González de Eslava parece ser un gran conocedor de los géneros o telas, de los colores de los paños y de las libreas, como demuestra en el coloquio I, dedicado a los obrajes, y donde parecen latir también los ecos de esta pragmática, ya que se habla de los paños de la tierra como más valiosos que los fabricados en el extranjero:

> Viendo este paño luzido,
> que en sí tanto bien encierra,
> Dios, que es Rey en paz y en guerra,
> luego quiso ser vestido
> deste paño de la tierra. (I, vv. 56-60)

Más adelante, habla la Iglesia:

> Quando está bien ocupado
> Dale Dios una librea
> de su muy fino brocado.
> Mas tiene de ser primero
> con el baptismo sellado,
> porque, si es paño extranjero,
> tiene de ser desechado
> deste Reyno verdadero. (I, vv. 638-645)

Cabe resaltar que este es el único coloquio en el que los personajes del entremés y de la obra se relacionan a través de la nave que está surta en el puerto y

en la que se embarcan tanto Diego y Teresa como Ionás, el personaje principal; después de padecer mareos y sufrir una tormenta, Teresa promete, si sale viva de ese trance, «de amar a Diego Moreno / y guardarle lealtad» (VII, vv. 769-770). Se amainan, entonces, en un final feliz, los vientos del mar y los del matrimonio.

Coloquio X – *De la esgrima espiritual* (1583). En este coloquio hay, sobre todo, referencias a la laguna de la Ciudad:

Temor *¿Quién causa* aquestos hedores?
Ignorancia Señor, aquesta laguna,
que mucho nos importuna;
prouéanlo essos señores,
háganse todos a vna. (X, vv. 801-805)

Emblema de la Ciudad de México, inspiración para sus poetas con toda la mitología neptúnica, la laguna y sus problemas de inundaciones y hedores dio para rellenar muchos memoriales y eran varias las opiniones de que se agostara, aunque, a juicio de Torquemada, esta solución sería nefasta por las enfermedades que supondrían los polvos salitrales que difundirían el viento y el olor a marisco insoportable, que provocaría tales pestilencias, que mataría a sus habitantes. Lo que propone en este coloquio González de Eslava: «provéanlo essos señores» no se resolvió ni siquiera en el siglo XVIII, cuando Cayetano de Cabrera y Quintero culpaba de la epidemia de matlazáhuatl a los suelos húmedos de México, a las lagunas que provocaban «malignas pestilentes fiebres» (Cabrera 32). Pero no solo se denuncian los olores pestilentes, se nombra a sus habitantes «laguneros» y «atoleros» y se les califica de ociosos:

Porque en aquesta laguna
la Ociosidad está puesta
sobre el cuerno de la Luna. (X, vv. 33-35).

Coloquio XV – *En el recebimiento del excelentíssimo señor Don Luys de Velasco, quando vino por virrey desta Nueua España la primera vez* (1590). Otro coloquio dedicado al recibimiento a un virrey, en este caso, Don Luis de Velasco, el joven, que ocupó dos veces el puesto, pero ésta fue la primera y para su llegada se había acordado una serie de festejos, según consta en AHCM, acta 5087, 2 de enero de 1590:

A) Una escaramuza en el Valle de Guadalupe.
B) Que se pase revista a las tropas de infantería.
C) Que se haga un palio de seda.
D) Que se den hachas a cada uno de los regidores.
E) Que se haga bosque en la plaza de México con conejos y venados.
F) Que se organicen juegos de cañas y corridas de toros.
G) Que se haga un arco triunfal en la plaza de Santo Domingo.
H) Se organizaron las cuadrillas para el juego de cañas.

Con la experiencia de los años, el despliegue ceremonial en tales festejos se volvió cada vez más complicado, y se le ofrecían en el camino incluso piezas dramáticas para entretener el cansado viaje, como sucedió en este coloquio decimoquinto, que bien pudo representarse en Nuestra Señora de Guadalupe, donde hizo un alto el virrey para descansar y observar la escaramuza. Allí es adulado en el auto como una preciosa carga que llega de España, hijo digno de su padre, por boca de Esperança:

Traemos vn Cauallero
que será a la Nueua España
más que padre verdadero. (XV, vv. 178-180)

Sí, la flor de Caualleros,
sol deste siglo presente
y sol de los venideros. (XV, vv. 278-280)

Porque viue este señor
en éste su hijo amado,
que es su imagen, su traslado,
sustancia, ser y valor
del padre que lo ha engendrado. (XV, vv. 311-315)

Tres ángeles bajan a darle los parabienes y a socorrerlo en el gobierno y, al final del auto, San Miguel lo invita al descanso de las fatigas del viaje:

Escucharnos tan de espacio
es de pecho generoso,
mas, por ser día trabajoso,
Vamos, señor, a palacio
Para que tengáys reposo. (XV, vv. 613-617)

Coloquio XVI – *Del bosque diuino donde Dios tiene sus aves y animales* (1578). Son numerosas en este coloquio las referencias a la Ciudad: se alude al agua de Santa Fe (XVI, 616), que, como explica Rojas Garcidueñas en su nota, se refería a uno de los acueductos que proveían de agua a la Ciudad (290), pero

lo cierto es que en esa época era tan solo una fuente; el acueducto de Santa Fe se comenzó a principios del XVII, en tiempos del virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, y se acabó en 1620 para conducir y repartir el agua en las cuarenta fuentes públicas y en las particulares de jardines y patios; la arquería de Santa Fe llegaba a través de mil y ocho arcos hasta el Puente de la Mariscala.

Más adelante, el personaje Murmuración se acerca en silla y viene quejándose, porque «Como quitaron los coches, ando entregada a la gente de la tierra» (XVI, 624), es decir, a los *tamemes* o cargadores de personas, sobre todo, cuando había inundaciones en la Ciudad para que no se mojaran. Icazbalceta aduce la pragmática de 1577 sobre la prohibición de los coches, aunque a México llegó el 12 de mayo de 1578 (AHCM, acta 4056). Efectivamente, en 1577, Felipe II dictó una real cédula para que se ejercitara el caballo, porque servía para la «fuerza y defensa de la tierra» y se prohibió absolutamente el uso de coches y carrozas, a todas las personas de cualquier estado, así como importarlos de España o fabricarlos en las Indias. Las multas ascendían a la pérdida de los coches y carrozas, de las mulas y caballos, además de 500 pesos en oro, de los cuales se beneficiaban la cámara y el fisco real, el juez que sentenciaba y la persona que denunciaba; el incumplimiento podía llevar incluso al destierro de las Indias y para que todo el mundo se enterase, se mandaba pregonar desde las gradas de Sevilla hasta las ciudades de México o Lima y otras muchas ciudades americanas (Solano 1996, 240-241). El tema de los caballos no puede aislarse del de los coches, porque en las pragmáticas de la época, uno dependía del otro, se prohibían los coches en beneficio de los caballos por varios motivos, entre ellos, porque se dejaba de ejercitar la caballería y se llegaba al afeminamiento de los caballeros que preferían cambiar las duras ancas y el brío de los corceles por los blandos cojines y el monótono traqueteo de los coches (García Santo-Tomás 94). Pero las prohibiciones y derogaciones alternaban de unas décadas a otras, según la tolerancia del rey en turno, porque, a principios del XVII, en 1625, cuando Tomas Gage visitaba la ciudad, abundaban a tal extremo los coches que «se creía por muy cierto que había en ese tiempo en la ciudad más de quince mil coches» (Gage 175).

En este coloquio, se alude a los castigos de la justicia novohispana en las voces del Príncipe, Remoquete, Halagüeña y Murmuración, quien explica cómo acabó el padre de Remoquete en la horca y vino a parar «en moneda de cobre», a lo que responde el Príncipe: «¿Quartos quiere dezir?», aludiendo al chiste macabro de hacer cuartos o pedazos a las personas ajusticiadas; sin embargo, ninguno de los editores sabe explicarlo y Arróniz sólo habla del valor de la moneda, pero no del juego que trata de hacer González de Eslava. Lo que extraña es que sí entendieran el doble sentido de *cruzados* por la moneda y por los azotes que cruzaban las espaldas y no el de *cuartos*.

Los lugares más importantes de peregrinación: Guadalupe y la Virgen de los Remedios aparecen en los consejos de Templanza a Ocasión, que trata de recuperar el amor de su marido a través de las hechicerías y las hierbas que le dieron las indias.

En este coloquio aparece también la tan citada frase «Poco ganarás a Poeta, que ay más que estiércol» (XVI, 680), que le dice Murmuración a Remoquete, y claro que había estiércol en la capital de la Nueva España, a juzgar por la gran cantidad de caballos.

No puedo dejar de mencionar el coloquio IV (1574-1580) en el que apenas aparecen algunos nombres: Chapultepec, Cuyohuacán, Huaxaca, Cuernauaca y Michuacán y donde se alude a los gremios de cancerberos, o sea, los cerrajeros y herreros, que estaban asentados en la calle de Tacuba. El coloquio XII (1572), en el que se dice que «En la Ciudad mexicana / mira cómo hacen fiesta» (XII, vv. 436-437). El coloquio XIII (1585-1590), en el que aparece un campesino llamado Simple, que se sustenta de los juiles que pesca en la laguna como el mestizo pobre, Juan de Diego, del poema de Rosas de Oquendo, «Ay, señora Juana», que pescaba en la laguna ajolotes y juiles y comía chilmole, aguacates y camotes, pero se jactaba de hidalguía y de ser nieto de conquistadores. El XIV (1576), en el que González de Eslava recogió la epidemia de cocolixtle de 1576, ampliamente comentada por los editores, y a la que yo añadiría que se manifestaba con hemorragias por la nariz y «corazón hinchado», y para cuyo remedio se acudía a las rogativas y a la piedad cristiana, se invocaba a la virgen de los Remedios y se creía en las procesiones de sangre por encima de cualquier otra manifestación religiosa.

Estas anotaciones, tanto de *realia* (que se refieren a contenidos y alusiones culturales o referencias históricas en el texto, para lo cual busqué documentos de la época, tales como las actas de cabildo, libros de viajeros y cronistas) como las de *similia* (o las anotaciones de pasajes paralelos o expresiones análogas en textos coetáneos, del mismo género discursivo o incluso del mismo autor), lejos de demostrar erudición impertinente, creo que son necesarias para

fundamentar ciertas lecturas incomprensibles, como el caso de la brida, y, sobre todo, han pretendido iluminar la época en que vivió González de Eslava y los problemas que acuciaban a su ciudad. Sin embargo, llama poderosamente la atención que no haya dedicado algún coloquio, loa o entremés a alguna inundación como la que le tocó vivir, la de 1580, con el virrey Martín Enríquez, quien mandó que se desaguara la laguna por el canal de Huehuetoca para conducir las aguas al río de Tula, pero no se comenzó la obra (Gemelli 81). No obstante, en su teatro, nos dejó constancia de los graves problemas que afrontaba la Nueva España: los asaltos de los chichimecas; la mortandad de las epidemias; las pragmáticas sobre el lujo tanto de la seda como de los coches; la imposición de las alcabalas que asfixiaba «el comercio de la tierra», como se decía en los documentos oficiales; los juegos de naipes y su reglamentación; el estanco de los obrajes y su prosperidad; la Ciudad enfiestada por el recibimiento de las autoridades civiles o eclesiásticas, etc. y si bien su teatro no tiene un gran valor dramático, es un valioso documento que aporta su cuota a la historia de las mentalidades de la etapa virreinal, así como a la datación de los coloquios, además de la propia participación del dramaturgo en los festejos de recibimiento con su obra dramática.

Bibliografía

AHCM. Archivo Histórico de la Ciudad de México. *Actas de Cabildo*, siglo XVI.

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Ed. Francisco Monterde. México: UNAM, 1941.

Cabrera y Quintero, Cayetano de. *Escudo de Armas de la ciudad de México. Celestial protección de esta nobilíssima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo*. México: Viuda de José Bernardo de Hogal, 1746. Ed. moderna de Víctor M. Ruiz Nautal. México: IMSS, 1981. [Accesible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra/escudo-de-armas-de-mexico-sic-celestial-proteccion-de-esta-nobilissima-ciudad-de-la-nuevaespana-si-0/].

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.

Chevalier, François. «Noticia inédita sobre los caballos en Nueva España». *Revista de Indias*, 16 (1944): 323-326.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, por Luis Sánchez, 1611. [Accesible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/].

Cuello Martinell, María de los Ángeles. *La renta de los naipes en Nueva España (1770-1821)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1958.

Cuevas, Mariano. «Ordenanzas de don Antonio de Mendoza acerca del juego». México, 29 de julio de 1539. *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. 2ª ed. México: Porrúa, 1975: 90-92.

Cuevas, Mariano. «Ordenanzas y pregón de la ciudad de México sobre el juego de naipes». México, 19 de julio de 1583. *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. 2ª ed. México: Porrúa, 1975: 329-330.

Cuevas, Mariano. «Puntos consultados a los PP. Antonio Rubio y Pedro de Hortigosa, S.J., acerca de los obrajes y su parecer acerca de ellos». *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. 2ª ed. México: Porrúa, 1975: 482-484.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [1632] (Manuscrito Guatemala). Ed. José Antonio Barbón Rodríguez. México: El Colegio de México-UNAM, 2005.

Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*. París: Librería de Rosa, 1838.

García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

Gemelli Careri, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España* [1698]. México: UNAM, 2002.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. Joaquín García Icazbalceta. México: Imprenta de F. Díaz de León, 1877.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. 2 vols. Ed. José Rojas Garcidueñas. México: Porrúa, 1976, 2ª ed.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. Othón Arróniz, con la colaboración de Sergio López Mena. México: UNAM, 1998.

González de Eslava, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. Margit Frenk. México: El Colegio de México, 1989.

Huerta Calvo, Javier. «Entremés». *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.). Madrid: Castalia, 2002: 125-128.

María y Campos, Armando de. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. México: Costa-Amic, 1959.

Serrera, Ramón María. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. 2ª ed. Madrid: Ministerio del Interior, Dirección General de Tráfico-Lunwerg Editores, 1993.

Solano, Francisco de. *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*. Madrid: CSIC, 1994.

Solano, Francisco de. «Real cédula prohibiendo el uso de coches y carrozas en las ciudades, porque presupone abandono de los ejercicios ecuestres, tan vitales para la defensa de los territorios». Madrid, 24 de noviembre de 1577. *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana, 1492-1600*. Madrid: CSIC-Centro de Estudios Históricos, 1996, 2 vols.

Zorita, Alonso de. *Relación de la Nueva España* [1685]. México: CONACULTA, 1999, 2 vols.

América sin Nombre, n.º 21 (2016): 141-165
DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.11
ISSN: 1577.3442 / eISSN: 1989-9831
Fecha de recepción: 29/09/2016
Fecha de aceptación: 22/11/2016

Puede citar este artículo como:
Zugasti, Miguel. «Dos ejemplos del teatro cómico breve hispanofilipino: el *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (Manila, 1677)». *Teatro breve virreinal*. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, 21 (2016): 141-165, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.11

Link para este artículo: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.11

Dos ejemplos del teatro cómico breve hispanofilipino: el *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (Manila, 1677)

Two Examples of the Hispano-Philippine One-Act Comedy: The *Entremés del envidioso* and the *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (Manila, 1677)

Miguel Zugasti*
Universidad de Navarra

Resumen

Tras una breve aproximación a la presencia del teatro escrito en español en Filipinas durante el siglo xvii, el artículo se centra en el libro-relación de la *Sagrada fiesta, tres veces grande* (Manila, 1677), que contiene un total de tres comedias, dos loas, un entremés y un sarao. A continuación se ofrece la edición crítica y anotada del *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres*, textos que habían permanecido en un olvido casi absoluto desde 1677 hasta hoy.

Palabras clave: Teatro hispanofilipino. Entremés. Sarao. Edición crítica.

Abstract

After brief survey of theatre written in Spanish in the Philippines during the 17th century, the article focuses on the *Sagrada fiesta, tres veces grande* (Manila, 1677), a commemorative book containing three plays, two *loas*, an *entremés* and a *sarao*. This is followed by a critical and annotated edition of the *Entremés del envidioso* and the *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres*, texts which have been nearly forgotten from 1677 until now.

Keywords: Hispano-Philippine Theater. Entremés. Sarao. Critical edition.

---

* Miguel Zugasti es catedrático de literatura por las Universidades de California Santa Bárbara (2010) y Navarra (2015). Cursó su licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Salamanca (1986) y se doctoró en la de Navarra (1992). En esta última ejerce la docencia de modo regular, aunque también ha sido profesor visitante en las Universidades de Jawaharlal Nehru (India), Piura (Perú), Kyoto (Japón), Toulouse-Le Mirail (Francia) y California Santa Bárbara (USA). Ha impartido conferencias y cursos varios en países de Europa, América (del Norte y del Sur) y Asia.
Ha publicado una treintena de libros (en su mayoría ediciones críticas de textos áureos) y más de 130 artículos. En ellos se ha ocupado principalmente de autores como Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Cervantes, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Alonso Remón, Juan Cortés de Tolosa, el Padre Isla... Otros temas de su interés han sido la cuentística medieval y la presencia de América y lo americano en las letras españolas, con trabajos sobre Lorenzo de las Llamosas, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan de Palafox y Mendoza, Ordóñez de Ceballos, el Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo.
Es investigador principal de varios proyectos I+D sobre teatro áureo. Dirige la colección de Literatura Hispánica del Departamento de Filología de la Universidad de Navarra. Es miembro del consejo editorial de *Rilce* y de varias revistas más de ámbito internacional. Asimismo, ha hecho sus pinitos como actor, fundando la compañía de teatro semi-profesional *La Contrayerba*.
Este artículo forma parte del proyecto *Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)*, financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación: MINECO, referencia: FFI2013-48644-P.

Aunque publicado hace más de un siglo, el clásico libro de Wenceslao E. Retana titulado *Noticias histórico-bibliográficas de el teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*, sigue siendo referencia inexcusable a la hora de acercarnos a la actividad escénica hispanofilipina desarrollada en el archipiélago durante casi trescientos años (ss. XVII-XIX). Posteriores aportes de variado signo, y asimismo de gran mérito, son los de Cabrero, Fernandez, Summers, Irving, Hill y Donoso, entre otros. En paralelo con la praxis dramática implantada en América, Antonio de Morga nos deja temprano testimonio (*Sucesos de las Islas Filipinas*, 1609) del teatro evangelizador que los misioneros españoles llevaron a Filipinas, cuyos naturales «representan autos y comedias en español y en su lengua con buena gracia, que esto se debe al cuidado y curiosidad de los religiosos, que sin cansarse entienden en su aprovechamiento» (153)[1].

La primera referencia concreta que cabe citar nos retrotrae a la ciudad de Cebú, en 1598, donde los estudiantes del colegio jesuita agasajaron la visita del obispo Agurto ejecutando una comedia escrita en latín y castellano por un hermano de la Compañía llamado Francisco Vicente Puche (Retana 1910, 19-20; CATEH, ficha 1039). Si pasamos a Manila, en la fundación del Colegio-Seminario de San José, en 1601, vemos que los nuevos colegiales representaron «dos oraciones españolas» que la crítica interpreta de modo unánime como dos loas (Retana 1910, 21; CATEH, ficha 1040). En líneas generales, el origen del teatro en Filipinas se vincula a la fiesta, sobre todo de índole sacra; buen ejemplo de ello tenemos en la beatificación de Ignacio de Loyola (1609), noticia que llega al archipiélago con dos años de retraso (1611) y que dio lugar a diversos coloquios, diálogos, danzas, loas, comedias, entremeses… escenificados en Manila, Cebú y otros lugares, varios de ellos inspirados en la vida y milagros del nuevo beato (Retana 1910, 23-28; Cabrero 86-88; CATEH, fichas 1047-1052, 1054, 2211). Cabe destacar que algunas de estas composiciones se hiceron en español-vascongado o vizcaíno, dato sobre el cual volveremos más adelante.

En 1619 se organizaron nuevos festejos para celebrar la llegada a Manila de una bula papal que autorizaba el culto a la Inmaculada Concepción, momento que se aprovechó para subir a los tablados un buen puñado de comedias como *La hermosura de Raquel*, *Los mártires del Japón*, *Comedia de la Concepción*, *La venta de Joseph* o *El príncipe de Transilvania* (Retana 1910, 28-30; Cabrero 88-89; CATEH, fichas 1055-1056). Años más tarde, en 1630, se celebra un octavario por el culto rendido a los santos del Japón, martirizados en Nagasaki en 1597: hubo fiestas literarias, certámenes poéticos y comedias, además de toros, máscaras y juegos de manos (Retana 1910, 31-32; CATEH, ficha 1057). Poco después, en 1637, al hilo de la conquista de Mindanao, el jesuita Jerónimo Pérez compuso una comedia sobre *La toma del pueblo de Corralat y conquista del Cerro*, aderezada con su loa, donde los jóvenes colegiales jesuitas volvieron a fungir de actores (Retana 1910, 35-36; CATEH, ficha 1058). Si saltamos tres décadas y llegamos a febrero de 1665, observamos la entronización de una imagen de Nuestra Señora de Guía como patrona de la iglesia de Malate, ocasión para la cual se declamó una loa que hoy se conserva manuscrita en los *Anales Ecclesiásticos de Philipinas* (Santos I, 199; Irving 397). Poco después, en enero de 1673, observamos que en ese momento –con su consiguiente retraso por razones de lejanía geográfica– los jesuitas hicieron múltiples celebraciones en torno a la reciente canonización de san Francisco de Borja (1671) y beatificación de Estanislao de Koska (1670), que pertenecieron a la Compañía, ocasión aprovechada asimismo para honrar a un nuevo miembro del santoral como lo era el rey Fernando III (canonizado en 1671). El relator de los festejos, Joseph Sánchez del Castellar, nos informa de las varias obras teatrales que se montaron al efecto (Hernández Reyes 153-155; CATEH, fichas 1030, 2419-2421): una comedia de Jerónimo Ortega sobre la vida de san Francisco de Borja, otras dos sobre san Francisco Javier y el recién beato Estanislao de Koska, otra sobre la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando, una más de Valentín de Céspedes titulada *Los amantes de la fe*[2], y por último un entremés o «comedia de burlas» escrito por el propio Sánchez del Castellar (*Descripción festiva* 8-10). En el caso concreto del entremés, el autor declara su intención de llevarlo a la imprenta (fol. 10r), pero no parece que ocurriera tal cosa ni hay noticias de que se conserve el texto.

He aquí una constante del breve recorrido que acabamos de trazar del arte escénico en Filipinas

1. La cita la repite casi al pie de la letra el dominico fray Alonso Hernández en su *Historia eclesiástica de nuestros tiempos*, 1611, 298-299 (Retana 1910, 11-12).

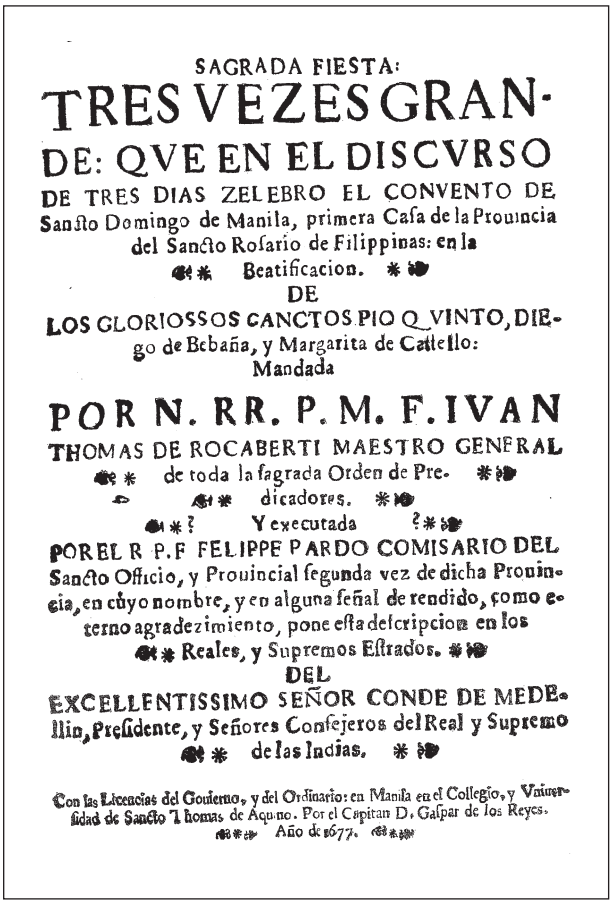
2. No se conserva ninguna pieza de Céspedes con este título exacto, aunque la crítica baraja la posibilidad de que se trate del *Coloquio de los soldados de la fe*, cuyo verso de cierre dice así: «y de la fe los amantes» (CATEH, ficha 1030; Hernández Reyes 154).

durante sus primeras décadas de vida: disponemos de noticias fehacientes de un puñado de montajes, contamos con los nombres de varios dramaturgos, sabemos incluso los títulos de algunas obras que fueron representadas, pero –excepción hecha de la loa de 1665– falta lo principal, que es la conservación de los textos. Aún hay otra constante a señalar, y es la indiscutible pujanza de la Compañía de Jesús en servirse del teatro en la educación de sus jóvenes escolares y en el adorno de sus fiestas y conmemoraciones. Semejante panorama cambiará por completo en la Manila de 1676 de la mano de los dominicos. Ese año, con el acostumbrado retraso, llega a la capital de Filipinas la noticia de la triple beatificación y confirmación de culto en 1672 de sendos miembros de la Orden de Predicadores: el papa Pío V, Diego de Bebaña y Margarita de Castello. El Colegio y Universidad de Santo Tomás de Aquino que regentan los dominicos en Manila prepara tres días de fiestas (22-24 de noviembre de 1676) con su misa y sermón, amenizado todo ello con un certamen poético, varios villancicos, dos loas, un entremés, un sarao y tres comedias (CATEH, fichas 1061, 1066, 1068-1071 y 2632). Como los dos últimos beatos no eran muy conocidos, la temática festiva giró en torno a Pío V y a santa Rosa de Lima, esta última patrona de Filipinas y el Nuevo Mundo desde 1670, y recién canonizada en 1671. El provincial de la orden en Manila, fray Felipe Pardo[3], fue el encargado de resumir (o mandar resumir) los actos festivos en un raro impreso que lleva este largo título:

> *Sagrada fiesta, tres veces grande, que en el discurso de tres días celebró el convento de Sancto Domingo de Manila, primera Casa de la Provincia del Sancto Rosario de Filipinas. En la beatificación de los gloriosos Sanctos Pío Quinto, Diego de Bebaña y Margarita de Castello. Mandada por nuestro Reverendo Padre Maestro Fray Juan Tomás de Rocaberti, Maestro General de toda la sagrada Orden de Predicadores. Y ejecutada por el Reverendo Padre Fray Felipe Pardo, Comisario del Sancto Oficio y Provincial segunda vez de dicha Provincia…* Con las licencias del Gobierno y del Ordinario. En Manila, en el Collegio y Universidad de Sancto Tomás de Aquino. Por el Capitán D. Gaspar de los Reyes. Año de 1677.

3. Una amplia reseña biográfica de este dominico (fray Felipe Hernández de Pardo, Valladolid, 1611-Manila, 1689), que fue arzobispo de Filipinas y se vio envuelto en grandes polémicas, se localiza en Ocio y Viana 1891, I, 473-526.

Antes de entrar en materia, a modo de inciso, diremos que en la «Introducción» del libro (fol. 2v) se comenta lo siguiente: «El año pasado de [16]72 celebró esta provincia en su convento de Sancto Domingo de Manila, las cereales de nuestra castísima Rosa del Perú, en concurso de S. Luis Beltrán y de los beatos Alberto Magno, Margartita de Saboya y el sancto rey don Fernando». Entre los actos de las *cereales* (recuerdo de las fiestas cereales de la antigüedad) hubo «fuegos, comedias y danzas», con tanta relevancia y aparato como no se había visto antes «en estas islas», aunque de nuevo se repite la idea de que no se publicó la habitual relación de las fiestas: «materia pudo ser digna del bronce, cuanto más del estaño ordinario de la imprenta», pero al final «no se atrevió a entrar la estampa, no por falta de ánimo, sino por escrúpulo» (Pardo, *Sagrada fiesta* 2v). Por suerte no ocurrió tal cosa en 1676, pues en esta ocasión los dominicos sí consiguieron publicar el libro-relación de lo acontecido, otorgando por primera vez gran espacio a las obras dramáticas –y tres sermones– que fueron parte nuclear de los fastos. En


SAGRADA FIESTA:
TRES VEZES GRANDE: QVE EN EL DISCVRSO DE TRES DIAS ZELEBRO EL CONVENTO DE Sancto Domingo de Manila, primera Casa de la Prouincia del Sancto Rosario de Filippinas: en la Beatificacion. DE LOS GLORIOSSOS SANCTOS PIO QVINTO, DIEgo de Bebaña, y Margarita de Castello: Mandada
POR N. RR. P. M. F. IVAN THOMAS DE ROCABERTI MAESTRO GENERAL de toda la sagrada Orden de Predicadores. Y executada
POR EL R P. F FELIPPE PARDO COMISARIO DEL Sancto Officio, y Prouincial segunda vez de dicha Prouincia, en cuyo nombre, y en alguna señal de rendido, como eterno agradezimiento, pone esta descripcion en los Reales, y Supremos Estrados. DEL EXCELLENTISSIMO SEÑOR CONDE DE MEDEllin, Presidente, y Señores Consejeros del Real y Supremo de las Indias.
Con las Licencias del Gouierno, y del Ordinario: en Manila en el Collegio, y Vniuersidad de Sancto Thomas de Aquino. Por el Capitan D. Gaspar de los Reyes. Año de 1677.

Portada del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Filipinas

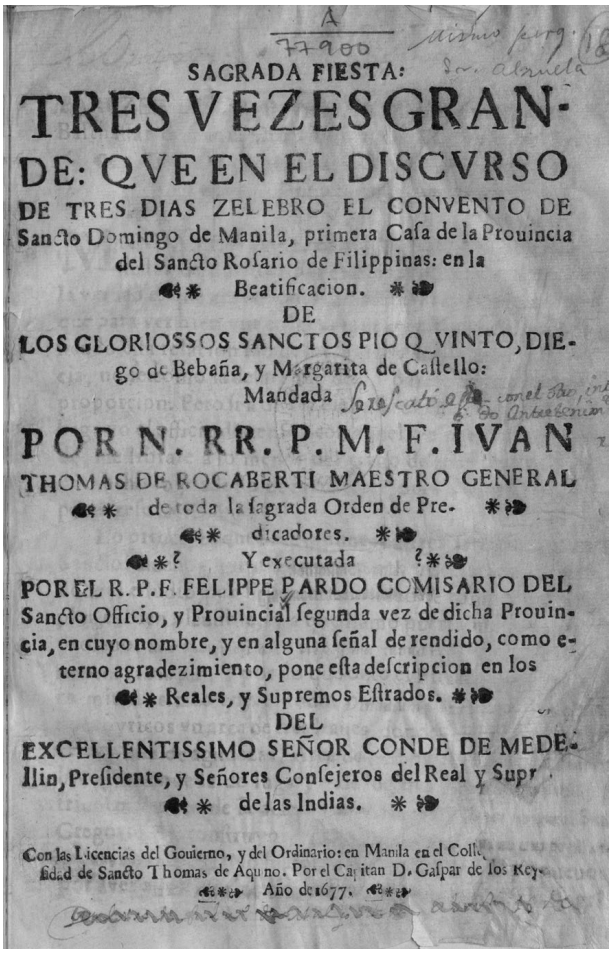
palabras de Retana, estamos aquí ante «las primeras piezas teatrales impresas en Filipinas» (1910, 40).

La *Sagrada fiesta, tres veces grande*, es un volumen de tamaño cuarto, compuesto por un pliego de a cuatro para los preliminares y 142 hojas de texto, con estas signaturas: [ ]4 + A-O4, P2, ¶4, ¶4, ¶4, ¶4, V-Z4, Aa-Ee4, Ff2, ¶4, ¶4, ¶4, ¶4, Ll-Nn4, Oo2. Retana informa de la extrema rareza del libro, del cual alcanzó a ver un solo ejemplar, cuya portada reproduce en facsímil, y que nosotros repetimos aquí de nuevo (1906, 153-155).

Dicho ejemplar perteneció al bibliófilo Pedro Vindel, quien en 1911 lo anunciaba por 6000 pesetas en el catálogo de su prestigiosa librería (Vindel I, 232-234). Poco después fue adquirido por la Compañía General de Tabacos de Filipinas, conducto por el cual acabó llegando a la Biblioteca Nacional de Filipinas (registro actual: Fil 270.092 Sa18 1677). Martín Rodrigo nos da pistas de cómo se ejecutó la operación:

> Al poco de su fundación [Tabacalera] fue creando, en sus oficinas de Barcelona, una verdadera biblioteca, cuya diversidad y riqueza iban más allá del mundo estrictamente empresarial. Una biblioteca privada que fue atesorando numerosos libros de gran interés para los filipinos, en general, y para los estudiosos de la economía, la historia, la geografía o la cultura de Filipinas, en particular. *Tabacalera* se dedicó a comprar a libreros de todo el mundo numerosos volúmenes editados en diferentes lenguas y lugares; unas monografías cuyo denominador común era su temática filipina. Por si fuera poco, compró en 1900 la biblioteca particular del prestigioso intelectual filipinista Wenceslao E. Retana y en 1904 realizó una voluminosa compra a un librero madrileño. *Tabacalera* encargó entonces al propio Retana que elaborase un catálogo de su biblioteca, dando pie al conocido *Aparato Bibliográfico de la Historia general de Filipinas*, editada finalmente en 1907. Se calcula en 4.623 el número de volúmenes que conformaban entonces aquella prestigiosa *Biblioteca Filipina de la Tabacalera*, sin duda la más importante en el planeta sobre asuntos filipinos. Una gran biblioteca que sería finalmente vendida, en 1913, al gobierno del país para que sus volúmenes viajasen de Barcelona a Manila y se incorporasen a la futura *Biblioteca Nacional de Filipinas*, formando desde entonces parte del patrimonio documental propio del pueblo filipino.

El ejemplar está en muy precario estado de conservación, le faltan dos folios (86 y 87) y en general


SAGRADA FIESTA:
TRES VEZES GRANDE: QVE EN EL DISCVRSO DE TRES DIAS ZELEBRO EL CONVENTO DE Sancto Domingo de Manila, primera Casa de la Prouincia del Sancto Rosario de Filippinas: en la Beatificacion. DE LOS GLORIOSSOS SANCTOS PIO QVINTO, DIEgo de Bebaña, y Margarita de Castello: Mandada
POR N. RR. P. M. F. IVAN THOMAS DE ROCABERTI MAESTRO GENERAL de toda la sagrada Orden de Predicadores. Y executada
POR EL R. P. F. FELIPPE PARDO COMISARIO DEL Sancto Officio, y Prouincial segunda vez de dicha Prouincia, en cuyo nombre, y en alguna señal de rendido, como eterno agradezimiento, pone esta descripcion en los Reales, y Supremos Estrados. DEL EXCELLENTISSIMO SEÑOR CONDE DE MEDEllin, Presidente, y Señores Consejeros del Real y Supr de las Indias.
Con las Licencias del Gouierno, y del Ordinario: en Manila en el Colle- gio de Sancto Thomas de Aquino. Por el Capitan D. Gaspar de los Rey- Año de 1677.

Portada del ejemplar de la Linga Bibliothek, Universidad de Hamburgo

todo él resulta de difícil lectura. Por nuestra parte, podemos añadir que hemos localizado un segundo ejemplar en la Linga-Bibliothek de la Universidad de Hamburgo (signatura: Linga Bh 57)[4]. Está completo y bastante mejor conservado que el anterior, lo cual ha facilitado en extremo nuestro trabajo[5].

En grueso, este raro libro de la *Sagrada fiesta, tres veces grande*, se estructura así:

4. Ya informábamos de su existencia en Zugasti 2013, 127. En el centro de la portada, en un pequeño espacio en blanco, una mano con caligrafía antigua escribe esto: «Se rescató este, con el otro intitulado *Entretenimiento*, en diez reales».
5. En dos ocasiones (folio inicial y fol. 58r) aparecen sendos *ex libris* manuscritos declarando que el ejemplar perteneció al oratorio de san Felipe Neri de Puebla de los Ángeles. Asimismo, en el vuelto del último folio está escrito a mano el nombre de «Vicente Rosete».

- Portada y preliminares (primer pliego, sin paginar).
- Introducción a las fiestas (fols. 1r-15v).
- Sermón primero a la beatificación de Pío V, predicado por Miguel Ortiz de Covarrubias el domingo 22 de noviembre de 1676 (fols. 16r-33r).
- Celebridad del segundo día y sermón segundo, a la beatificación de Margarita de Castello, predicado por fray Diego de San Román (fols. 33r-47r).
- Celebridad del tercer día y sermón tercero, a Diego de Bebaña, predicado por fray Manuel de Mercadillo (fols. 47r-58r).
- *Loa a las fiestas de los beatos Pío V, Diego de Bebaña y Margarita de Castello* (fols. 59r-61r).
- *El gobierno milagroso del santo Pío Quinto, Pontífice Máximo*, comedia nueva (fols. 62r-85r).
- *Entremés del envidioso* (fols. 85v-88v).
- *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* (fols. 88v-89v).
- *Loa segunda en las fiestas de los tres sanctos*, para el Collegio de San Juan de Letrán (fols. 90r-92r).
- *Comedia nueva. Los albores de la Rosa* (fols. 92v-112r).
- *Comedia. Las virtudes de la Rosa* (fols. 113r-142r).

Fray Felipe Pardo, que a la sazón ejercía su cuarto año de mandato en la Provincia del Santo Rosario de Filipinas (estaba en su segundo nombramiento como provincial), es el relator o narrador de los festejos; conocemos también los nombres de los tres clérigos que predicaron otros tantos sermones; pero se nos resiste todavía la identidad del dominico que escribió todas las piezas teatrales (tres comedias, dos loas, un entremés y un sarao), así como la mayor parte del resto de poemas o villancicos aquí reunidos. A falta de datos fehacientes, he aquí lo que declara el texto sobre este particular:

> Es fuerza dar razón de la obra de las tres comedias que van impresas abajo, y aquí no viene mal, y se estará dicho. Todas tres comedias, entremés y loas, y los más de los poemas que quedan arriba, tienen por autor a un religioso de esta Provincia aficionado al arte, que habiéndose estrenado en las dos comedias de Santa Rosa (que hizo sin más fin que el de poner en números para sus solas, y un ri[n]cón de la celda su devoción a la santa), no las pudo encerrar tanto que no las viesen algunos amigos. De estos pasaron al Padre Provincial, antes de serlo esta segunda vez, y ahora hallándose con la especie y con el empeño de estas fiestas, le mandó que hiciese la de el Santo Pío Quinto para que se representase; y de camino (atándole a la verdad de la historia) limpiase de algunas impropiedades bien intolerables y mal soñadas la comedia antigua que años ha que anda impresa por ahí de un auctor de fama, aunque quizá se la echaron a la puerta. Como al fin fue ésta hija de la obediencia, salió bastante, y tuvo aceptación, porque la acertaron a representar los collegiales de nuestro Collegio de Sancto Tomás con dicha; en que puso buena, o la mejor parte, un vecino de Manila secular y devoto de nuestra religión, que hizo la persona de Pío Quinto con aquella auctoridad y viveza que no supiera adelantar el famoso Prado. Vistiéronse los personajes de auctorizadas ropas, guardia y comitiva, en que sin duda va agraviada la comedia en la impresión, pues lo mejor que tuvo no se puede trasladar. De suerte que todas tres comedias son nuevas, jamás vistas, que en ser de persona que no lo tiene de profesión, ni menos el curso que piden estas obras para darles lugar entre las musas tan divinas que hoy logra nuestra España, llevara su pedazo de disculpa (*Sagrada fiesta*, fol. 46).

De las tres comedias que entran en colación, nótese cómo fray Felipe Pardo destaca el caso de la dedicada al papa Pío V, pues ya corría impresa una al efecto a nombre de un dramaturgo de prestigio, y considera que esta nueva comedia escrita ahora en Manila (*El gobierno milagroso del santo Pío Quinto*) la supera. Pienso que alude a *La milagrosa elección*, publicada a nombre de Agustín Moreto (*Parte treinta y nueve de comedias nuevas*, 1673), aunque se considera de dudosa atribución, con otros posibles candidatos a la autoría como Pérez de Montalbán o Felipe Godínez. Para saber más sobre las dos comedias restantes (inspiradas ambas en la vida de santa Rosa de Lima: *Los albores de la Rosa* y *Las virtudes de la Rosa*), es preciso retomar la información estractada en el libro de la *Sagrada fiesta, tres veces grande*:

> A la tarde de este día [lunes 23 de noviembre de 1676] se le había determinado [a un dominico] la ocupación de una comedia: *Los albores de la Rosa*, que es la segunda en orden que se pone adelante. Teníanla repartida los estudiantes manteístas de nuestra Universidad de Sancto Tomás. Hubo accidente que impidió su representación, y el mayor fue el poco tiempo. Mas no faltó entretenimiento que en parte llenara este vacío, porque se trajeron unos Sianes [de

> Siam] volatines que, con varias demonstraciones de ligereza y fuerzas, suplieron y alegraron (fol. 46r).
>
> El tercer día [24 de noviembre] por la tarde se representó la que es segunda comedia de Santa Rosa: *Las virtudes de la Rosa*. Hízola el Collegio de San Juan de Letrán, que también envía sus collegiales a estudiar a Sancto Tomás, y su gobierno y educación corre por cuenta de nuestra Provincia. Representáronla muy bien, y fue muy bien oída de la ciudad. Si la sancta se diere por servida, tiene el auctor intento de aplicarse a la tercera que falta, y lleva idea de su sagrado tránsito, con título de *Los desmayos de la Rosa*. Con eso será menor la imperfección. Basta esto cuanto a las comedias (fols. 46v-47r).

No se desliza ni una palabra más sobre el autor que compuso las tres comedias, que es el mismo del *Entremés del envidioso* y el *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* que ahora nos ocupan. Aunque estamos abocados a la anonimia, sí es seguro que se trata de un dominico amante de la poesía, quizás maestro o lector de alguna cátedra en el Colegio de Santo Tomás de Aquino. Pienso además que bien pudo ser un fraile español de origen vascongado, afincado en la Manila de 1676 (Zugasti 2014, 396-397). Aunque nos movemos en el plano conjetural, esto lo deduzco porque en la trama de *Las virtudes de la Rosa* dos de sus personajes (Don García y Don Vicente) entroncan con Durango (País Vasco), villa cuyo nombre se repite en cinco ocasiones. El texto evoca varias veces la plácida Vizcaya y hace juegos con el habla vizcaína, incluyendo un verso que remeda el idioma vascuence:

> MAYO Juras a Dios que si vuelves
> juicios Durango enteros,
> cuelgas iglesia mayor
> milagros cuentas de cuentos.
> GARCÍA No me acuerdes de Vizcaya,
> porque tras del pensamiento
> se irán todas las memorias
> una por una ocurriendo.
> (*Sagrada fiesta*, fol. 115v)
>
> MAYO ¡Oh, mi amo, estoy
> reventando de contento!
> ¡Albricias, albricias, Juancho,
> pides, que en lazos tenemos
> zorras haces mortecinas!
> *Astua Vicentua muertua*.
> (*Sagrada fiesta*, fol. 137r)

Estos chistes con el *habla vizcaína* son típicos de la época y no es necesario ser de cuna vasca ni dominar su idioma para jugar del vocablo con ellos. Cervantes, Quevedo y muchos otros ingenios del barroco así lo atestiguan; ya hemos visto además que en la propia Manila, en 1611, se declamaron textos en español-vascongado o vizcaíno al hilo de la beatificación de Ignacio de Loyola, quien no por casualidad era de origen vasco. Dicho esto, el chiste del último verso citado «*Astua Vicentua muertua*» es de otro calibre y sí implica un conocimiento más profundo del vascuence, donde la palabra *astua* (o *astoa*) significa 'burro, asno'; de modo que el verso se puede traducir algo así como «el burro de Vicente se ha muerto», lo cual casa bien con la acción de la comedia, que nos remite al caballero don Vicente y a la amenaza de muerte que deviene de su reto a duelo, según explicará el gracioso Mayo pocos versos más abajo. Dado que en el volumen de la *Sagrada fiesta* se dice que «todas tres comedias, entremés y loas, y los más de los poemas que quedan arriba, tienen por autor a un religioso de esta Provincia aficionado al arte» (fol. 46r), cabe pensar que nuestro dramaturgo bien pudo ser un dominico de origen vasco, o al menos alguien con un conocimiento básico de dicho idioma.

Somos conscientes de que nuestra deducción no resuelve el problema de la anonimia ni nos saca del plano conjetural, pero quizás sirva para arrojar algo de luz sobre esta cuestión. Hemos revisado la muy documentada *Reseña biográfica de los religiosos de la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas desde su fundación hasta nuestros días*, de Hilario María Ocio y Viana (1891, 2 vols.), sin obtener tampoco resultados concluyentes. Aquí se cita, por ejemplo, a un fray Diego de San Román, natural de Álava, quien en el capítulo de la Orden de 1665 fue nombrado rector del Colegio-Universidad de Santo Tomás, además de lector de prima y regente de estudios (Ocio y Viana 1891, II, 5-7). También localizamos a otro fraile de origen alavés llamado Juan Ibáñez de Santo Domingo, que llegó a Manila en 1671; enseñó teología y filosofía en Santo Tomás y fue regente de estudios (Ocio y Viana 1891, II, 157-159). La misma fuente nos habla de otro fraile natural de las montañas de Burgos llamado José Polanco, del cual hay dudas sobre la fecha de su llegada a Filipinas, oscilando entre los años de 1671 (Ocio y Viana 1891, II, 189-192) o de 1675 (Ocio y Viana 1895, 241-242). De este último dominico se consigna que compuso «muchas oraciones y versos devotos» en honor de la Virgen (Ocio y Viana

1891, II, 191), y más tarde se añade que «escribió una colección de oraciones piadosas para uso de sus neófitos, y muchas poesías devotas y elegantes en alabanza de Nuestra Señora y Santa Rosa de Lima, que han desaparecido» (Ocio y Viana, 1891, Índice, 501). Cualquiera de ellos cumpliría los requisitos para ser el autor de todas estas piezas de teatro estrenadas en Manila en 1676, pero con los datos de que disponemos no es posible asegurar nada y seguimos moviéndonos en el resbaladizo terreno de las hipótesis.

Edición del *Entremés* y el *Sarao*

Este año de 2016 se conmemora el octavo centenario de la fundación de la Orden de Predicadores por Domingo de Guzmán en Toulouse, en el contexto de la cruzada albigense. Como pequeña contribución personal al evento, a continuación procedo a editar las dos piezas de teatro cómico breve que se incluyeron en el volumen de la *Sagrada fiesta, tres veces grande* (Manila, 1677). Se trata del *Entremés del envidioso* y del *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres*[6]. No hace falta insistir mucho en la relevancia de este rescate textual: ninguna de estas obras se ha vuelto a publicar desde 1677; su desconocimiento casi total hace que no aparezcan en los catálogos de teatro breve al uso, así que tampoco disponemos de aproximaciones críticas que vayan más allá de la leve mención de su remota existencia. Añádase a esto la cuestión –no menor– de la conservación material de los originales; como queda dicho, solo nos consta la existencia de dos ejemplares de la *Sagrada fiesta, tres veces grande*, custodiados en la Biblioteca Nacional de Filipinas y en la Linga-Bibliothek de la Universidad de Hamburgo, instituciones ambas a las que agradecemos las facilidades otorgadas para el manejo directo de sus fondos.

El *Entremés del envidioso* ocupa los folios 85v-88v del impreso citado. Por desgracia, el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Filipinas está mutilado y carece de los folios 86 y 87, con lo que se pierden casi dos terceras partes del texto: faltan 192 versos –del 66 al 257, ambos inclusive– sobre un total de 309. Afortunadamente el ejemplar de Hamburgo está completo y en muy buen estado de conservación, lo cual nos ha permitido recuperar el texto íntegro. El *Entremés del envidioso* basa su comicidad en el manejo de varias figuras ridículas, de honda raigambre popular, ya topiquizadas, como son un Alcalde y su inseparable Regidor, que dirimen sus diferencias sobre las tablas acompañados de un Alguacil, un viejo Barbero y su hija Garbosa, más un estudiante fanfarrón llamado Perucho. Todo ello escrito en un registro coloquial y burlesco, trufado de prevaricaciones lingüísticas que acentúan la rusticidad e ignorancia de los hablantes: tal por ejemplo decir *espontaña portesta* por 'espontánea protesta' (v. 4), *concencia* por 'conciencia' (v. 6), *huerzan* por 'fuerzan' (v. 14), *vus mete* por 'os mete' (v. 17), etc. En las notas al pie que acompañan al texto registro los casos más notables de esta práctica. Junto a estas notas filológicas, la edición contiene otras notas ecdóticas donde dejo constancia de mis intervenciones en el texto príncipe (al que llamo P), sobre todo para subsanar erratas.

El núcleo de la acción arranca con unas lastimeras quejas del Alcalde ante el acoso que sufre de un Regidor, quien le envidia en todo lo que hace y dice. Por boca del Regidor el público se entera de que su envidia oculta un enigma: todo es *cantaleta* ('mofa, burla') para que el Alcalde le tome *ojeriza* (v. 133) y, harto del envidioso, actúe *a la contraria* (v. 139) de como lo hace su Regidor. El entremés se divide en dos partes muy claras, que se diferencian asimismo por el uso de la métrica: esta primera parte se vale del romance (vv. 1-150, con rima é-a), mientras que la segunda parte recurre a la silva de consonantes (vv. 151-304), coronada con unos versos de cierre irregulares (vv. 305-309). En la segunda parte entran en acción un viejo Barbero y su hija Garbosa, de quienes se mofará a su gusto un estudiante que llega de Alcalá a Filipinas, llamado Perucho. Este supuesto estudiante es un fanfarrón iletrado con nulo interés por los libros («Cuanto a mi inclinación, maldita aquella / tuve a estudiar gramática, ni a olella», vv. 175-176), pero que sí demuestra ser más diestro en el arte de la quiromancia y decir la ventura. Al final, este Perucho será quien dé la solución al atribulado Alcalde para sacarse al Regidor de encima, con esta sencilla receta: «a un envidioso, echarle otro envidioso» (v. 266). Esto es, a partir de aquí el Alcalde empieza a firgir que él también envidia al Regidor, hasta que ambos se cansan del juego y ponen fin a su graciosa pendencia.

El *Sarao agitanado entre ocho hombres y mujeres* es un texto muy diferente al del entremés, con una dramaticidad más atenuada, que se mueve en la vaga

6. Para una ocasión futura quedan las dos loas (nuevos ejemplos de teatro breve, pero no cómico) y las tres comedias, cuya edición integral estamos acometiendo.

frontera que surge entre artes hermanas como son la danza y el teatro. Aquí el sarao hace las veces de *fin de fiesta*, denominación utilizada en otros contextos dramáticos, como bien se declara en los vv. 113-114: «Ya parece que va a rematarse, / por no dar en cansado, el festejo»[7]. Entiendo que todo el sarao se ejecuta cantado, con mezcla de ritmos y movimientos contrapuestos como son los de la pavana y la gallarda, con intervención de cuatro parejas de hombres y mujeres vestidos a lo gitano (*agitanados*). Dividido en cuatro partes, en la primera (vv. 1-28) salen a escena las *guías* («la persona que en los saraos, bailes o danzas lleva tras sí a las demás de su coro o hilera», *Autoridades*), quienes «van recibiendo a los otros» (acotación inicial). Se cantan siete coplas asonantadas para celebrar a «los tres de la fama / que hoy honra la Iglesia» (vv. 1-2), esto es, los tres nuevos beatos (Pío V, Diego de Bebaña y Margarita de Castello, todos ellos dominicos). La segunda parte (vv. 29-60) consiste en una pavana («especie de danza española que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura», *Autoridades*), con cuatro coplas cuyo remate es un verso que se repite a modo de estribillo: «tres hachas tiene más». La tercera parte (vv. 61-92) contiene la danza de una gallarda, que contrasta con la anterior por tratarse de movimientos más enérgicos y pronunciados. Consta de ocho coplas asonantadas, con el interés añadido de que sus versos dejan entrever la variedad del público congregado en Manila para presenciar el espectáculo: la Audiencia y el Tribunal reales, los Cabildos civil y religioso, el Regimiento militar, el clero secular y regular, así como damas y nobles de toda la ciudad. Concluye el sarao con unas coplas de despedida (vv. 93-128), donde se pone énfasis en que la salida de los danzantes se haga de modo reglado, en orden, abandonando el escenario por parejas:

> Mas por no retirarse de tropa,
> hagan dos el retiro primero.
> Por el mismo concierto les siguen,
> no sin quejas, los dos compañeros,
> que su breve cortejo se acaba
> y se queda en su ser el empeño.
> Para hacer el forzoso vïaje
> los siguientes se van disponiendo,
> por que llegue a gozarse acabado
> lo que aspira a mirarse perfecto.
> Tengan fin, adalidades bizarros,
> la destreza, el cuidado y el juego,
> y la que es reverencia a los santos
> sea cortés al teatro respeto. (vv. 115-128)

7. Otros saraos virreinales utilizados para cerrar festejos dramáticos son, por ejemplo, el *Sarao de cuatro naciones* de Sor Juana Inés de la Cruz (México, h. 1684) y el *Sarao de los planetas* (Lima, 1725) de Jerónimo Fernández de Castro. La misma función desempeña el *Fin de fiesta* con que fray Francisco del Castillo remata su festejo para la comedia *El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen, San Ramón* (Lima, h. 1749).

ENTREMÉS DEL ENVIDIOSO

Personas

Alcalde	Barbero, *vejete*
Regidor	Perucho
Alguacil	Garbosa

Salen el Alcalde y el Regidor

Alcalde — Digo, y lo vuelvo a decir,
y por esta vara y media
hago juramento en forma
y una espontaña portesta,
que no quiero ser alcalde, 5
y que en Dios y en mi concencia
digo que el tomarme bulla
es pecado de alatema,
y que hago de la vara
renunciación, resistencia, 10
repulsa, resignación,
remisión, retrato, resta.
¡Yo no quiero ser alcalde!
¡Que me huerzan, que me huerzan!

Sale el Alguacil

Alguacil — Señor Alcalde, ¿qué es esto? 15
Diga, ¿qué voces son estas?
Alcalde — ¿Qué voces?
Alguacil — Sí.
Alcalde — ¿Y quién vus mete,
Alguacil hecho de piezas,
menistro de matamoscas,
a vos con los que vocean? 20
Alguacil — ¿Si hay voces no he de acudir?
Alcalde — Pues íos por esas iglesias
e id agarrando cantores,
que dan voces que se quiebran.

---

v. 2 *vara*: la 'vara de mando' que lleva el alcalde y simboliza su autoridad. Pero nótese que él dice «vara y media», con lo cual ya desde el principio estamos en el registro cómico burlesco propio del género entremesil.

v. 4 *espontaña portesta*: 'espontánea protesta'.

v. 6 *concencia*: 'conciencia'; *en Dios y en mi concencia*: frase hecha que recoge Correas, *Vocabulario*, p. 927: «En Dios y en mi conciencia. Juramento, más usado de hombres».

v. 8 pecado] peccado P; *alatema*: 'anatema'.

v. 14 *huerzan*: 'fuerzan'.

v. 17 *vus mete*: 'os mete'.

v. 18 *hecho de piezas*: 'troceado', pero a la vez con carga irónica y despectiva en el sustantivo *pieza*, pues Correas nos recuerda que la expresión *buena pieza* se utiliza con «ironía para decir que es taimado y bellaco» (*Vocabulario*, p. 868).

v. 21 *¿Si hay voces no he de acudir?*: porque es obligación de los alguaciles acudir en socorro de quienes vocean pidiendo ayuda.

v. 24 *dan voces que se quiebran*: porque cantan muy mal, en juego de palabras entre *cantores* y *canto*, voz esta última que dilógicamente remite a 'piedra', con la cual se puede quebrar algo.

Alguacil	Cierto, que le tengo envidia	25
	de ver lo bien que se queja.	
Alcalde	¿Veis? ¡Ay, mirad qué presto	
	dimos con el asno en tierra!	
	Alguacil, ¿sabéis acaso	
	dónde habrá por ahí una cueva?	30
	No de Albaña o Clemesín,	
	porque esas están muy cerca,	
	sino allá, allá en Felepinas,	
	enfrente de las Batuecas.	
Alguacil	¿Pues qué en la cueva queréis?	35
Alcalde	Irme a hacer penitencia	
	a abrirme este cuerpo a azotes,	
	darme más de sovecientas	
	bofetadas, rempujones,	
	cimbrones, sobas, podencas,	40
	cordelejos, varapalos,	
	pan de perros y de perras…,	
	allí donde mis sospiros	
	no haya gentes que los vean.	
	Pues decidme, si esta villa	45
	su Alcalde, que non debiera,	
	me hizo y me dio aqueste	
	Regedor que es una bestia,	
	que sobre todas sus faltas	
	de andarse tras mí no cesa:	50
	duende, fantasma, estantino,	

vv. 27-28 *qué presto / dimos con el asno en tierra*: 'qué pronto nos topamos con el problema' (o sea, con el *asno* del Alguacil). Remite a la frase hecha «Dar con ello en tierra» (Correas, *Vocabulario*, p. 892). Los versos connotan también la idea de enfado y fastidio, según se desprende de esta otra expresión: «Echarse con la carga. Por acabarse de enojar con efecto; dar con todo en tierra, perdiendo la paciencia y sufrimiento. Comparación de la bestia que se echa con la carga, por no poder sufrirla ni llevarla» (Correas, *Vocabulario*, p. 921).

v. 31 *Albaña, Clemesín*: la forma *Albaña* remite a veces a la más común de *Albania* (*Diccionario histórico de la lengua española*); no documento cuevas nigrománticas en Albania, aunque de dicha región procede la famosa *shtriga* o bruja vampírica; Moreto cita Albania en su entremés de *Las brujas* (v. 2). Por su parte, la cueva de *Clemesín* remite a la cueva o peña Camosina, Camasia, Camasía, Carmesí, Clemesit, Clemesi, Clemesí… que aparece en múltiples textos de temática hechicera y brujeril, y que a la larga se acaba identificando con la famosa cueva de Salamanca. Esta cueva se ubicaba en la cripta de la salmantina iglesia de San Ciprián o San Cebrián (convertida hoy en espacio de reclamo turístico), donde según la leyenda el diablo enseñaba nigromancia; allí pasó el Marqués de Villena siete años estudiando alquimia y ciencias ocultas, hasta que cosiguió engañar al diablo con una estratagema y salvar su alma. Al parecer, el sacristán de la citada iglesia se llamaba Clemente Potosí (citado por Francisco Torreblanca en 1618, y después por el Padre Feijoo, entre otros), de donde surgiría el término *Clemesí* o *Clemesín*. Ver al efecto el minucioso estudio de Simonatti (2015), así como los precisos apuntes de Lara (2014, pp. 403-404), de quien entresaco la presente cita: «Y entre ellos un estudiante / (debió ser de la Peña / Clemesi, adonde el diablo / le enseñó la Magia Negra) / al toro embiste».

vv. 33-34 *Felepinas, Batuecas*: para la mentalidad española y criolla de la época, los topónimos de Filipinas y Batuecas remiten a tierras remotas, lejanas y de difícil acceso. La mención de *Filipinas* en un entremés escrito y representado en Manila apela directamente al público local y busca su sonrisa cómplice, más aún si se dice que se ubican enfrente de las Batuecas (zona del oeste español, entre las provincias de Salamanca y Cáceres).

v. 38 *sovecientas*: 'novecientas'.

v. 42 *pan de perros y de perras*: remite a la frase hecha «Dar pan de perro. Por dar pesadumbre, y dar mal trato» (Correas, *Vocabulario*, p. 896).

v. 46 *que non debiera*: bordoncillo muy repetido en la época. Ver Correas, *Vocabulario*, p. 1054: «Que no debiera. Que nunca debiera. Añádese a muchas razones arrepintiéndose, o retrayendo y quejándose. 'Fue, que no debiera'. 'Casose, que no debiera'. 'Vino, que no debiera'. 'Hablé una palabra, que no debiera… que nunca yo la hablara'; 'Fue allá, que nunca fuera… que no debiera'».

v. 51 *estantino*: prevaricación por 'estantigua'.

matadura, empeine, lepra,
envidiando cuanto hago,
¿no queréis que me aburrezca
y que hecho un tigre Ascanio 55
dé conmigo en esas peñas?
Todo cuanto hago me envidia:
posturas, preitos, sentencias…,
en que sean, cual podéis
entender, de mi cabeza. 60
Dice que es cosa devina,
que envidia mucho mi cencia:
si salgo a la calle dice
que orearme es gran menestra,
y si me estoy en mi casa, 65
que me envidia la pereza;
si me ve andar, si me paro,
el vestido, la montera,
si está la calza al revés
o si la llevo derecha. 70
¿Queréis saber el agravio
y la enjundia a lo que llegan?
Pues mirad: yo tenía un hijo
de esta sodomía mesma,
bonito como una endrina, 75
donoso como una breva,
y tanto me lo envidió,
dio en herle tan grandes fiestas,
que el mochacho, de aborrido,
se murió y se hue a la huesa. 80
Vino, pues, este mal hombre
a darme el pésame y entra
diciendo: «En verdad, Alcalde,
que os envidio la enterneza».
¡Válgate dos mil demoños, 85

---

v. 52 *matadura*: 'herida, llaga', pero llámase así también en sentido figurado al «hombre necio, molesto y pesado» (*Autoridades*). *empeine*: «es una especie de tiña seca que procede de cólera o flema sutil, podrecida o salada, que solamente ocupa el cuero o cutis exterior del cuerpo» (*Autoridades*).

v. 55 *tigre Ascanio*: prevaricación por 'tigre Hircanio o Hircano'. Hircania es una región de Asia próxima al mar Caspio, por las inmediaciones de Armenia y Persia. La fiereza de sus tigres y panteras es proverbial: tratan de ello Plinio (*Historia Natural*, VIII, 66), Virgilio (*Eneida*, IV, 367), Pomponio Mela (*Cosmografía*, 3, 43), San Isidoro (*Etimologías*, 14, 501), Ravisio Textor (*Officina*, p. 419), Covarrubias (*Tesoro*) y un largo etcétera. Casi no hay ingenio del Siglo de Oro que no cite en una u otra ocasión al tigre hircano como ejemplo extremo de rabia o fiereza.

v. 56 conmigo] commigo P.

v. 59 *en que sean*: 'aunque sean'.

v. 64 *menestra*: posible prevaricación verbal por 'muestra', en el sentido de que salir a la calle a *orearse* ('airearse') es *muestra* de gran *cencia* ('ciencia', v. 62).

v. 72 *enjundia*: 'enjuria, injuria'.

v. 74 *de esta sodomía*: 'de esta manera, de este porte'. Pero nótese la barbaridad que dice el Alcalde.

v. 78 *herle*: 'hacerle'.

v. 80 *se hue a la huesa*: 'se fue a la fuesa o sepultura'.

v. 84 *enterneza*: 'entereza'.

sobre hueso, estauta, ruema,
que de tu envidia seguro
no tengo un dolor de muelas!
REGIDOR ¡Ha dicho el señor Alcalde!
ALCALDE ¡Mas que me envidia la lluenga! 90

Sácasela

REGIDOR Envidiar no es cosa mala,
pues quien envidia desea
lo bueno que ve en los otros.
La villa, a su bien atenta,
os ha hecho Alcalde, y yo, 95
que soy Regidor, es fuerza,
siendo fiscal en lo malo,
aplaudir lo que se acierta.
Mirad, os dio Dios tal gracia,
tal arte, tan gran prudencia, 100
aquesa disposición,
ese lleno, esa presencia…
ALCALDE ¿El *coram vobes*?
REGIDOR ¡El mismo!
Cuantas decís, son sentencias.
ALCALDE Pues digo que vus ahorquen, 105
y mi sentencia es aquesta.
REGIDOR Esa capa tan airosa,
ese talle, esas melenas,
esa barba…

Tómasela

ALCALDE ¡Este garrote
que os reviente la cabeza! 110
¡Hay tan gran desvergonzado!
REGIDOR ¡Mirad qué rara destreza
en jugar de aquesa vara!
ALCALDE Pues esperad, que de veras
juego también de mandoble. 115
REGIDOR ¿Quién no envidia vuestras fuerzas?
ALCALDE Digo que decís verdad,

---

v. 84 *estauta, ruema*: posibles deformaciones lingüísticas por 'estatua' y 'reuma'.

v. 89 *¡Ha dicho el señor Alcalde!*: '¡Así se habla, así de bien habla el señor Alcalde!'

v. 90 *lluenga*: 'lengua', aquí con el sentido de 'oratoria, discurso'.

v. 97 *fiscal en lo malo*: alude a la función principal de los regidores, que es ocuparse del «gobierno económico» (*Autoridades*).

v. 103 *coram vobes*: o *coram vobis*: «equivale a presencia buena y grave; y así del que es bien hecho y de buen talle, disposición y persona, o que afecta gravedad y compostura en ella, se dice que tiene gran *coram vobis*. Es voz familiar [...]. Vulgar y comúnmente se toma por la cara o rostro» (*Autoridades*). Véase, Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*, vv. 1993-1995: «Compro un juro, / un mayorazgo opulento / que me ensanche el *coram vobis*»; Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 688: «Gran añagaza es un buen *coram vobis*, gallardo gastador, galán vestido y don Juan de Guzmán».

v. 115 *mandoble*: alude a los palos que le va a dar con la vara si no deja de importunarle.

que hueron niñas de teta
las huerzas de aquel gigante
Golilla, y de la ballena 120
de Juanas, pues que yo os sufro.
¡O so de bronce o so bestia!
Ya me han dado calosfríos,
veninos, granos, postemas…
Esto, si no es el Barbero, 125
¿quién ha de haber que lo entienda?

Vase

ALGUACIL Cierto, Regidor, que siento
que así apuréis la paciencia
de nuestro Alcalde. Mirad
que esas burlas son muy necias. 130
REGIDOR Hombre, ¿no sabéis la enigma?:
lo he metido en esta tema
por que me tome ojeriza.
ALGUACIL ¿Y es buena amistad aquesa?
REGIDOR Sí, porque una vez metido 135
en esta manía tan terca,
no es menester para que haga
cualquiera cosa bien hecha,
sino el ver que a la contraria
me aplico yo, y a la opuesta. 140
Fuera de que el pasatiempo
que lo haga corriente es fuerza,
pues sin domarse los hombres
no son hombres, sino fieras.
Yo le he de hacer que sea hombre. 145
ALGUACIL Digo que es famosa empresa.
REGIDOR Ayudadme vos, y ahora
que se va a la casa o tienda
de el Barbero, tras él vamos.
ALGUACIL Pues vamos, si es cantaleta. 150

Vanse. Salen el Barbero, Perucho y Garbosa

BARBERO Perucho, ven acá, dame otro abrazo.
¡El dotor de Alcalá! ¡El estudiantazo!
Tu venida me llena de placeres.

---

vv. 119-120 *aquel gigante / Golilla*: el gigante Goliat.
vv. 120-121 *la ballena / de Juanas*: la ballena de Jonás.
v. 122 *so*: 'soy'.
v. 123 *calosfríos*: 'calofríos, escalofríos'.
v. 132 *tema*: 'manía, locura'.
v. 133 *por que*: 'para que', con valor final.
v. 150 *cantaleta*: 'burla, chasco, mofa'.
v. 152 *Alcalá*: la famosa Universidad de Alcalá de Henares.

	¡Válgate Peruchillo! ¿Que tú eres?	
Perucho	Sí, tío, que mi estudio ha sido grima.	155
	¿No besaré las manos a mi prima?	
Barbero	Sí, sí, esta gran mujer. Llega, Garbosa,	
	habla a tu señor primo. [*A Perucho*] Es vergonzosa.	
Garbosa	Yo no hablo con primos ni conjuntos.	
	¡Oiga!, ¿en qué bodegón comimos juntos?	160
Perucho	No se enoje mi prima, que no trato	
	de ponerle hipocóndrico el recato,	
	pues es el agridulce de las damas.	
Garbosa	Mas, ¡arre allá!, que hay primos con mil tramas	
	que quieren engañar a las mujeres.	165
Barbero	¡Válgate Peruchillo! ¿Que tú eres?	
	¡Oh, lo qué en Alcalá habrás estudiado!	
	¿Vienes de bachiller, o licenciado?	
	Habla, habla en tu estudio y ciencia experta,	
	que aquí te aguardo con la boca abierta.	170
Perucho	Seis años hace hoy que en Alcalá triunfante	
	entré de polizón o de estudiante,	
	donde sin duda –con salud sea dicho–	
	asombró a las Escuelas mi capricho.	
	Cuanto a mi inclinación, maldita aquella	175
	tuve a estudiar gramática, ni a olella,	
	por ser con sus latines y despachos	
	la gramática cosa de muchachos,	
	ciencia de hidalguetes hambroncillos,	
	que sin dar de comer, toda es palillos.	180
	Aténgome a mi química, alegórica,	
	quiromántica, estante, pitagórica.	
Barbero	¡Aguarda! Poco a poco, no me encantes.	
	¿Qué es aquello de góricas y estantes?	
Perucho	Todos son nombres proprios en Amberes.	185
Barbero	¡Válgate Peruchillo! ¿Que tú eres?	
Perucho	Fue mi arte de esferas y astrolabio,	
	con que de puro sabio	

v. 155 *grima*: 'horrible, muy pesado e intenso'.

v. 159 *primos, conjuntos*: 'familiares, parientes'. *Conjunto*: «aliado y unido íntimamente con otro, y hecho uno con él mediante el vínculo estrecho de la sangre y parentesco, u de la amistad y confianza. En este significado es muy frecuente el uso de esta voz, y así en lo jurídico se dice del marido que es conjunta persona de la mujer; de los parientes y amigos, que son muy conjuntos» (*Autoridades*).

vv. 161-162 *no trato / de ponerle hipocóndrico el recato*: 'no es mi intención atentar contra su honestidad y recato'.

v. 172 *polizón*: «el sujeto ocioso y sin destino que anda de corrillo en corrillo» (*Autoridades*).

v. 176 gramática] grammatica P.

v. 178 gramática] grammatica P.

v. 179 *hidalguetes hambroncillos*: la figura del *hidalgo hambrón* cristaliza en la literatura con el escudero toledano descrito en el *Lazarillo de Tormes*, tratado III. Recuérdense asimismo estos versos de Quevedo, *Poesía original completa*, p. 764: «Un hidalgo de la guerra, / hambrón de todo picar».

v. 180 *toda es palillos*: porque tales hidalgos gustan de llevarse el palillo a la boca para aparentar que han comido recientemente. Recuerda la actitud del escudero en el *Lazarillo de Tormes*, p. 94: «Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta escarbando los que nada entre sí tenían».

v. 181 alegórica] allegorica P.

v. 185 *Amberes*: respuesta adecuada a la necedad del Barbero, con la cual Perucho se sale por la tangente, pues en realidad no dice nada especial o lógico, pero por eso mismo satisface la ignorancia del Barbero.

pude llamarme Alfonso.
BARBERO ¿Y te llamaste?
PERUCHO No, tío, que era dar con todo al traste. 190
Aprendí con orgullo
todas cuantas figuras tiene Llullo,
las de el docto Agramante, Tiridates,
Palamedes, Beroso y Amurates.
BARBERO Señores, gran sobrino me ha venido, 195
y a Garbosilla y todo un gran marido.
¡Ah, muchacha, este primo es soberano!
GARBOSA ¡Si entendiera de rayas de la mano!
PERUCHO ¿Cómo es eso si entiendo, prima mía?
Descuídame esa mano en cortesía. 200

Tómasela

GARBOSA Mejor fuera de azotes.
¡Ay, mi mano!
PERUCHO No, prima, te alborotes,
que esto es formar las rayas bien formadas,
la vital y la hepáctica encontradas,
y este monte de Venus que al de Marte 205
mira por esta parte,
aquí con un cuadrado y acá un trino,
dice que un soldadillo golondrino,
porque tiene buen pico, te ha cuadrado.
GARBOSA No es cosa de cuidado. 210
PERUCHO Pero a no estar Saturno de por medio,
que es el viejo, volaras sin remedio,
¿no es verdad?
GARBOSA Digo que habla con el diablo.
BARBERO ¡A mí, sobrino, a mí!

---

vv. 188-189 *sabio... Alfonso*: transparente juego con el nombre de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla.

vv. 192-194 *Llullo, Agramante, Tiridates, Palamedes, Beroso, Amurates*: serie caótica de nombres raros y extravagantes, con resonancias clásicas, que el supuesto estudiante cita de carrerilla para impresionar a los demás. *Llullo* parece evocar a Marco Tulio Cicerón, citado siempre en el Siglo de Oro como Tulio; *Agramante* es el nombre de un personaje del *Orlando furioso* de Ariosto; *Tiridates* se llamaron varios reyes de Armenia; *Palamedes* es personaje de la mitología griega, rival de Odiseo; *Beroso* fue el autor de una historia de Babilonia (s. III a. C.); por último, *Amurates* se llamaba un famoso sultán del imperio otomano (s. XIV).

v. 201 *azotes*: en juego con la voz «mano» del verso anterior, remite a la frase hecha *mano de azotes*, que es una «cantidad determinada de azotes, como una docena, dos o tres» (*Autoridades*).

v. 204 *vital, hepáctica*: en el arte de la quiromancia son dos líneas de la mano perfectamente identificables. La línea *vital* es la más importante de todas, mientras que la *hepática*, que se considera secundaria, se refiere a la salud y se asocia con Mercurio.

v. 205 *montes de Venus y Marte*: así llaman los quirománticos a las pequeñas elevaciones de la mano que surgen en la base del dedo pulgar (Venus), y entre el dedo pulgar y el índice, así como bajo el dedo meñique (hay dos montes de Marte).

v. 207 *cuadrado*: en la quiromancia, los signos cuadrados que se localizan en la mano se consideran propicios y positivos.

v. 209 *te ha cuadrado*: 'te ha gustado, te ha enamorado', en juego de antanaclasis con el *cuadrado* del v. 207.

vv. 211-212 *Saturno*: en el arte de la quiromancia, el monte de Saturno se localiza en la raíz del dedo medio o corazón. Subyace asimismo un doble juego con el dios mitológico Saturno, representado como un anciano con luenga barba y cabellos blancos, al cual se alude con el adjetivo *viejo* del v. 212, que apunta maliciosamente hacia el padre de Garbosilla, o sea, el Barbero.

Toma la del viejo

PERUCHO Aqueste retablo
dice, tío, que usted tuvo viruelas 215
años ha, y hoy el número de muelas
uno es.
BARBERO Ni aún medio, que han quedado en cero.
PERUCHO ¿Pues puede estar sin muela si es barbero?
BARBERO ¡Oh, eso es verdad!
PERUCHO No fue más docta Ceres.
BARBERO ¡Válgate Peruchillo! ¿Que tú eres? 220
PERUCHO Olvidóseme un puncto muy curioso,
admirable y famoso.
Vuélveme a dar la mano, prima mía.
BARBERO Eso y dejarme a mí es alevosía.
PERUCHO Pues venga juntamente, 225

A los dos

que es hacer a dos manos ser prudente.

Sale el Alcalde

ALCALDE ¿No hay quien sepa sangrar en esta casa?
BARBERO Cogionos con las manos en la masa
el Alcalde.
ALCALDE ¡Por cierto!
Miren, y la emboscada y el enjerto. 230
¿Qué hacéis aquí?
PERUCHO La vida en mi arte gano.
ALCALDE Y es arte de tomaros mucha mano.
¿Tantas manos tomáis? Parecéis cura.
PERUCHO Es, señor, que les digo la ventura.
BARBERO Es un poco gitano mi sobrino. 235
ALCALDE ¡Oh, pues yo por un gitano pierdo el tino!
Veamos, mirá esta mano, y cepos quedos.

---

v. 214 *retablo*: parece remitir al aspecto viejo y arrugado de la mano del Barbero, quizás evocando algún refrán como este: «Hombre viejo, retablo de duelos» (Correas, *Vocabulario*, p. 396).

v. 218 *muela*: chiste dilógico que surge a partir del doble sentido de *muela* como 'parte de la dentadura, diente molar' y como 'piedra de afilar', la cual necesariamente ha de tener todo barbero para afilar sus herramientas de trabajo.

v. 219 *Ceres*: diosa romana de la agricultura y las cosechas, pero que aquí no viene a cuento mencionarla, en otra necedad más de Perucho.

v. 226 *hacer a dos manos*: el Maestro Correas en su *Vocabulario*, p. 961, recoge la siguiente frase: «Hace a dos manos. El que cumple con dos; y de dos partes tirar provecho».

v. 227 *sangrar*: 'sajar una vena para dejar salir la sangre excesiva o contaminada que –según se creía– generaba las enfermedades'. Hacer tales sangrías era oficio común de los barberos.

v. 228 *con las manos en la masa*: frase hecha que sigue vigente en la actualidad. Ver Correas, *Vocabulario*, p. 952: «Estar las manos en la masa. Tener las manos en la masa. Por estar dispuestos para hacer las cosas».

v. 232 *tomaros mucha mano*: además del sentido recto, subyace la alusión maliciosa al hecho de 'tomaros mucha confianza'.

v. 237 *cepos quedos*: «frase familiar con que se da a entender a alguna persona se sosiegue, aquiete y no haga mala obra a otro» (*Autoridades*).

PERUCHO ¿Con qué haremos la cruz?
ALCALDE Con esos dedos.
PERUCHO No sé yo hacer la cruz si no hay escote.
ALCALDE Pues yo os haré una cruz de un buen garrote. 240
Diga aquí.
PERUCHO Digo, pues, que un gran disgusto
trae el señor Alcalde.
ALCALDE ¡Y grande susto!
PERUCHO Que teniendo el oficio mil golosos,
se merienda y se come de envidiosos.
ALCALDE ¡Vive san… que es un sénico el mozuelo! 245
Y tan de rabia vengo, tan en celo,
que aquí me han de sangrar y han de darme
todo el beleño, sin que quede adarme.
Un Regidor me tiene desta suerte,
un Regidor es causa de mi muerte, 250
sin ver que tengo esposa allá en Torrijos,
seis gallinas, un puerco, con seis hijos.
¡Ay, señor!, ¿qué he de hacer con tantas penas?
Barbero, endegolladme aquestas venas.
BARBERO No hay en casa lanceta.
GARBOSA ¡Qué mancilla! 255
ALCALDE El albéitar dará su ballestilla.
BARBERO No se apasione usted, señor Alcalde.
PERUCHO Téngase, que no en balde
tiene al mismo Mercurio en su presencia.
¿No sabremos de cierto la dolencia? 260
ALCALDE Hombre, ¿no lo acertaste ya en denantes?
Estas venas, de envidia están pujantes.
PERUCHO ¡Qué! ¿El Regidor le envidia?
ALCALDE Ese me mata.
PERUCHO Pues yo sé medicina más barata.
ALCALDE ¿Y cuál es?

---

v. 238 *hacer la cruz*: el quiromante o adivino (Perucho) hace la señal de la cruz sobre la mano del cliente (Alcalde) antes de echarle la buenaventura; pero es también una forma taimada de pedir dinero, como nos recuerda Cervantes en *La gitanilla*, pp. 90-91: «Denle, denle la palma de la mano a la niña, y con qué haga la cruz –dijo la vieja–, y verán qué de cosas les dice, que sabe más que un doctor en medicina […]. Todas la cruces, en cuanto cruces, son buenas; pero las de plata o de oro son mejores, y el señalar la cruz en la palma de la mano con moneda de cobre sepan vuesas mercedes que menoscaba la buenaventura».

v. 239 *escote*: 'pago'. Le está pidiendo una moneda para hacer su trabajo.

v. 243 oficio] officio P.

v. 245 *sénico*: 'cínico'.

v. 248 *beleño*: bebedizo con propiedades narcóticas que aquí se aplica a modo de anestesia.

v. 251 *Torrijos*: lectura tentativa, pues un roto en el folio 88v nos impide leer con claridad la palabra escrita originalmente.

v. 255 *lanceta*: especie de escalpelo, de punta muy fina, «con que el barbero abre la vena para sangrar» (Covarrubias, *Tesoro*).

v. 256 *albéitar*: 'veterinario'; *ballestilla*: «cierto instrumento de hierro, a modo de ballesta pequeña, de que suelen usar los albéitares para sangrar las bestias caballares» (*Autoridades*).

v. 259 *Mercurio*: interpreto que Perucho quiere decir 'Galeno', pero en su ignorancia supina dice *Mercurio*, que suena raro, queda bien y nadie le entiende.

v. 261 *denantes*: 'antes'; vulgarismo.

PERUCHO Dicen Báñez y Moscoso 265
que a un envidioso, echarle otro envidioso.
ALCALDE ¿Ah, sí? Pues no tien cura mi modestia.
PERUCHO ¿Por qué?
ALCALDE ¿Yo he de envidiar aquella bestia?
PERUCHO Que es ademán no más.
ALCALDE ¡Qué desatino!
PERUCHO Pues sepa que el remedio es peregrino. 270

Salen el Regidor y el Alguacil

REGIDOR Siguiendo os vengo, Alcalde, …
ALCALDE ¡Tome usté esto!
REGIDOR … que os envidio el veniros a este puesto.
PERUCHO Obre como le he dicho.
ALCALDE ¡Pena rara!
Diga, ¿yo he de envidiar aquella cara?
PERUCHO Vénzase y lo verá.
ALCALDE Vaya en fiado. 275
REGIDOR Mucho os envidio, Alcalde, lo atusado.
ALCALDE Oh, amigo Regidor, ¿quién vus compuso?
¡Cierto!, que el sombrerillo, que está al uso.
REGIDOR Esa cabeza igual y tan prudente.
ALCALDE No he visto Regidor más endecente. 280
REGIDOR Lo grave, lo sereno.
PERUCHO Vaya, Alcalde, adelante, que va bueno.
ALCALDE Hombre, ¡que ya no sé lo que me hablo!
Quien a este envidia, envidiará un diablo.
BARBERO El remedio va obrando con poderes. 285
¡Válgate Peruchillo! ¿Que tú eres?
ALCALDE Por cierto, Regidor de aquesta villa,
que heis echado famosa pantorrilla.
Yo y todo, que os la envidio es cosa llana.
REGIDOR Es para con la vuestra, la mía enana. 290
ALCALDE ¡Famoso está el capote!
Por cierto, que us envidio el buen bigote,
la nariz con su comba,
¡mirad ese gazguerro, esa balomba!
REGIDOR ¡Qué! ¿Es chasco? Y si lo es, la calle gano. 295

---

v. 265 *Báñez, Moscoso*: nueva extravagancia de Perucho, que con la sola mención de estos dos apellidos –que carecen aquí de una significación especial– aparenta atesorar gran ciencia. Es posible que en el caso de *Báñez* se esté evocando al famoso teólogo dominico Domingo Báñez (1528-1604), pero no veo una conexión semejante con ningún *Moscoso*, salvo la rima directa con *envidioso*.

v. 266 otro envidioso] otro embioso P, errata.

v. 267 *tien*: 'tiene'; *modestia*: 'molestia, mal'.

v. 270 *peregrino*: 'eficaz, sorprendente'; «por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto» (*Autoridades*).

v. 276 *atusado*: «el que está muy aseado, pulido y compuesto» (*Autoridades*).

v. 288 *heis echado*: 'habéis echado'.

v. 292 *us envidio*: 'os envidio'.

v. 294 *gazguerro*: 'garguero', esto es, la 'parte superior de la tráquea, cuello'; *balomba*: interpreto que quiere decir 'balumba', en el sentido de 'porte, todo el aderezo de la persona'.

ALCALDE ¿Qué es iros? Aquí me heis de cumplir mano.
¡Voto a bríos que de envidia he de hartarle,
y que he hasta los zancajos de envidiarle!
REGIDOR Sí, pero aquese andar…
ALCALDE Aquesos pasos…
REGIDOR … tan estremados pies…
ALCALDE … tan lindos vasos… 300
REGIDOR … el desenfado…
ALCALDE … el derrengado, digo…
REGIDOR … mire aquella barriga…
ALCALDE … aquel ombligo…
REGIDOR … el arrojo de mano…
ALCALDE … el manoteo…
REGIDOR … ese andar de tropel…
ALCALDE … ese floreo…

Vanse correspondiendo acciones, cada uno por su puerta, a compás

ALGUACIL Alón.
PERUCHO Pechuga.
ALGUACIL Tomate.
PERUCHO Zanahoria. 305
ALGUACIL Buscón.
PERUCHO Podenco.
ALGUACIL Cangrejo.
PERUCHO Araña.
ALGUACIL A lo dicho.
PERUCHO ¡Cierra España!

Vanse los dos correspondiendo de la misma suerte

BARBERO ¡Hola!
GARBOSA Mar.
BARBERO Garbosilla.
GARBOSA ¿Digo algo?
BARBERO ¿Ya estás en la destreza?
GARBOSA A todo salgo. 309

Vanse también correspondiendo

FIN

v. 298 *zancajos*: los 'huesos de los talones' y, por metonimia, los 'pies'.

v. 305 *Alón*: «voz de la germanía. Es como interjección con que se excitan los que la usan para salir de alguna parte o apartarse de algún sitio, y vale tanto como 'vamos'. Es voz tomada del francés» (*Autoridades*).

SARAO AGITANADO ENTRE OCHO HOMBRES Y MUJERES

Salen las guías a la primera copla y van recibiendo a los otros

Celebremos los tres de la fama
que hoy honra la Iglesia con aclamación.
Queme amor el desvelo en sus aras
y rinda el tropel de las aves su voz.
Pocos son los penachos del viento, 5
las plumas, los picos, son poco rumor
si sus ecos el cielo no presta,
pues vee que es tan suya la reputación.
Tres espíritus nobles Guzmanes
en luz desafían los rayos del sol, 10
pero el sol se les rinde, porque ellos
del cielo el camino lo saben mejor.
La sagrada y honrosa tïara
de un Pío eminente, supremo pastor,
que con verse en el trono elevado 15
también al desvelo sus sienes les dio.
De un Jacobo que, Adonis divino,
las ninfas virtudes juraron de flor,
cuando flor le corona la tierra,
pasa en el cielo por exhalación. 20
Margarita, la ciega de Umbría
que tuvo de perlas la gracia y la voz,
sin más ver y cerrados sus ojos,
pudo a los doctos leerles lección.
De la gracia y virtudes no pudo 25
dar testimonio ninguno mejor,
que si no fue testigo de vista,
aquí fue testigo de toda ecepción.

Acotación inicial *guía*: «la persona que en los saraos, bailes o danzas lleva tras sí a las demás de su coro o hilera» (*Autoridades*).

v. 1 *los tres de la fama*: se refiere a los tres dominicos que en 1672 fueron beatificados: el papa Pío V, Diego de Bebaña y Margarita de Castello. La noticia llegó a Manila con retraso y los fastos celebrativos tuvieron lugar en noviembre de 1676.

v. 9 *Guzmanes*: porque los tres nuevos beatos pertenecen a la Orden de Predicadores, fundada por Santo Domingo de Guzmán en 1216.

vv. 13-14 *tiara, Pío, supremo pastor*: el primero de los festejados es Pío V (1504-1572), que alcanzó la tiara papal entre los años 1566-1572.

v. 17 *Jacobo*: o sea, Diego de Bebaña, abogado de los quebrados. En la *Loa segunda* se le llama también con este mismo nombre: «Un Jacobo santo y docto, / pasmo de virtud y ciencia […]. / Mira y alaba un Jacobo, / dechado de penitencia, / de retiro, de oración, / como esmero de las letras» (*Sagrada fiesta* 90v y 91r).

v. 21 *Margarita, la ciega de Umbría*: Margarita de Castello (1287-1320), que fue ciega y coja, es considerada patrona de los discapacitados. La *Loa segunda* recuerda algunos de sus méritos: «Una Margarita, quien / por la gracia más perfecta / dio los ojos de la cara / y fue de balde la venta […]. / De una Margarita mira / la más abundante vena / de virtud que en sus montañas / la Umbría fértil respeta» (*Sagrada fiesta* 90v y 91r).

PAVANA

Venga Apolo a dar
con su lira más divina 30
alabanzas al Guzmán,
pues se ve de pompa rica
aclamar su ancianidad
por tres hijos que la Iglesia
le coloca en el altar: 35
tres hachas tiene más.
Musas, venid, cantad,
vuestros ecos se repitan
por el aire, tierra y mar,
que en el golfo ya registra 40
tres fanales la piedad,
tres colosos que Domingo
añadiendo al mundo está:
tres hachas tiene más.
Manila da lugar, 45
tan famosa con sus islas,
de la luz puerta oriental,
cuando nuestros santos miras
y el ejemplo que te dan.
Da tus plácemes al cielo, 50
que si así los supo honrar,
tres hachas tiene más.
¡Oh tú, hermosa deidad!,
religión siempre aplaudida,
forma cada día más. 55
Dale al cielo piedras vivas
y a sus muros de cristal,
que hoy, por ver en tus diamantes
fondo, luz y calidad,
tres hachas tiene más. 60

GALLARDA

Diferencia y majestad
la gallarda pide hoy,
porque va de auctoridad
de la Iglesia la atención.
Que nos mira una ciudad 65
cortesana con primor,
una Audiencia y Tribunal

Pavana: «especie de danza española que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados, por lo que se le dio este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real» (*Autoridades*).

Gallarda: danza muy difundida en la Europa del Renacimiento, con movimientos vivos y enérgicos. Calderón de la Barca la describe con cierto detalle: «La reverencia ha de ser, / grave el rostro, airoso el cuerpo, / sin que desde el medio arriba / reconozca el movimiento / de la rodilla; los brazos / descuidados, como ellos / naturalmente cayeren; / y siempre el oído atento / al compás, señalar todas / las cadencias sin afecto. / ¡Bien! En habiendo acabado / la reverencia, el izquierdo / pie delante, pasear / la sala, midiendo el cerco / en su proporción, de cindo / en cinco los pasos. ¡Bueno!» (*El maestro de danzar* 1561).

de Real elevación,
el Cabildo y Regimiento
de la plaza siempre invicta, 70
de la perla del oriente
que es la corte de Manila.
Su apostólico Cabildo
de la catedral nos mira,
a quien sigue en el teatro 75
noble y docta clerecía.
Las sagradas religiones
que han venido a nuestra fiesta,
todas llenas de blasones
de virtud, ejemplo y letras. 80
El real campo de nobles
valerosos en la guerra,
cada cual a Marte pone
una escuela de destrezas.
El concierto, unión y arte 85
aplaudiendo están las damas,
hechas Argos por cantarle
al de más aire la gala,
para que ingeniosa acabe
con sus golpes la gallarda, 90
y sus cinco pasos hallen
por millares alabanzas.

DESPEDIDA

Celebremos los tres de la fama,
todos juntos el víctor les demos,
que la música, voces y lazos 95
nunca vieron mejores encuentros.
Al compás que los cielos nos mueven,
agradables, piadosos, parejos,
vaya amor ajustando sus pasos,
vaya dando obediente respectos. 100
Con su cuenta y desvelo las guías,
den al séquito leyes y ejemplo,
que es la fiesta de números toda
y celebra aclamado el concierto.
Por sus claros, sus hilos, sus lados, 105
entren todos tomando sus puestos,
que por regla de tres se reducen
cuantas galas al día le vemos.

---

v. 71 *perla del oriente*: famoso apelativo con que se conocía la ciudad de Manila en los siglos de presencia española.

v. 73 apostólico] Appostólico P.

Su apostólico Cabildo: se refiere al cabildo catedralicio, diferente del cabildo civil o corporación municipal citado en el v. 69.

v. 87 *hechas Argos*: 'mirando atentas, vigilantes, sin perder un detalle', pues *Argos* fue un gigante mitológico caracterizado por tener cien ojos y no dormirse por completo nunca.

v. 91 *cinco pasos*: ver Calderón de la Barca: «Y así son los cinco pasos / los que doy y los que pierdo, / por la gallarda empezando» (*El maestro de danzar* 1561). Pormenores sobre estos cinco pasos y la música que les acompaña en Espejo Aubero, 107-108.

Al pisar con airoso cuidado,
den los pies prevenidos y prestos 110
un aviso no más a la tierra,
uno y muchos avisos al cielo.
Ya parece que va a rematarse,
por no dar en cansado, el festejo,
mas por no retirarse de tropa, 115
hagan dos el retiro primero.
Por el mismo concierto les siguen,
no sin quejas, los dos compañeros,
que su breve cortejo se acaba
y se queda en su ser el empeño. 120
Para hacer el forzoso vïaje
los siguientes se van disponiendo,
por que llegue a gozarse acabado
lo que aspira a mirarse perfecto.
Tengan fin, adalidades bizarros, 125
la destreza, el cuidado y el juego,
y la que es reverencia a los santos
sea cortés al teatro respeto. 128

FIN

v. 115 *de tropa*: 'en tropel, todos juntos'.

Bibliografía

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Planeta, 1983.

Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Cátedra, 1987.

Autoridades. *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols. Edición facsímil.

Cabrero Fernández, Leoncio. «Orígenes y desarrollo del teatro en Filipinas». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2-3 (1973-1974): 83-96.

Calderón de la Barca, Pedro. *El maestro de danzar*. Ángel Valbuena Briones (ed.). *Obras completas. I, Comedias*. Madrid: Aguilar, 1991.

Cateh. *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*. Base de datos a cargo de Julio Alonso Asenjo. [Accesible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm].

Cervantes, Miguel de. *La gitanilla. Novelas ejemplares*. Juan Bautista Avalle-Arce (ed.). Madrid: Castalia, 1985, vol. I.

Correas, Gonzalo de. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Madrid: Castalia, 2000.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Donoso, Isaac. «La literatura filipina en español durante la era barroca». *Humanities Diliman*, 13.1 (2016): 23-61.

Espejo Aubero, Amparo y Alicia. *Glosario de términos de la danza española*. Madrid: Esteban Sanz, 2001.

Fernandez, Doreen G. «Pompas y Solemnidades: Church Celebrations in Spanish Manila and the Native Theater». *Philippine Studies*, 36.4 (1988): 403-426.

Fernandez, Doreen G. *Palabas: Essays on Philippine Theatre History*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 1996.

Hernández, Alonso. *Historia eclesiástica de nuestros tiempos*. Toledo: Viuda de Pedro Rodríguez, 1611.

Hernández Reyes, Dalia. «Comedias a lo divino: el teatro en las celebraciones religiosas novohispanas en tiempos de Carlos II». Judith Farré Vidal (ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana, 2007: 146-171.

Hill, Mattew J. K. *Intercolonial Currents: Printing Press and Book Circulation in the Spanish Philippines, 1571-1821*. Austin: The University of Texas at Austin-Texas Scholar Works, 2015. [Accesible en: http://utexas-ir.tdl.org/handle/2152/31619].

Irving, David. «Musical politics of empire: the *loa* in 18th-century Manila». *Early Music*, 32.3 (2004): 384-402.

Irving, David. «Historical and literary vestiges of the villancico in the Early modern Philippines». Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2007: 363-398.

Lara, Eva. «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo xvi: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?» Eva Lara y Alberto Montaner (coords.). *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014: 367-432.

Morga, Antonio de. *Sucesos de las Islas Filipinas*. México: Gerónimo Balli, 1609.

Ocio y Viana, Hilario María. *Reseña biográfica de los religiosos de la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas desde su fundación hasta nuestros días*. Manila: Real Colegio de Santo Tomás, 1891. 2 vols. [Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015763&page=1].

Ocio y Viana, Hilario María. *Compendio de la Reseña biográfica de los religiosos de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas desde su fundación hasta nuestros días*. Manila: Real Colegio de Santo Tomás, 1895. [Accesible en: https://archive.org/details/ark1148.0001.001.umich.edu].

Pardo, Felipe. *Sagrada fiesta, tres veces grande, que en el discurso de tres días celebró el convento de Sancto Domingo de Manila, primera Casa de la Provincia del Sancto Rosario de Filipinas. En la beatificación de los gloriosos Sanctos Pío Quinto, Diego de Bebaña y Margarita de Castello. Mandada por nuestro Reverendo Padre Maestro Fray Juan Tomás de Rocaberti, Maestro General de toda la sagrada Orden de Predicadores. Y ejecutada por el Reverendo Padre Fray Felipe Pardo, Comisario del Sancto Oficio y Provincial segunda vez de dicha Provincia…* Con las licencias del Gobierno y del Ordinario. Manila: Collegio y Universidad de Sancto Tomás de Aquino. Por el Capitán D. Gaspar de los Reyes. Año de 1677.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. José Manuel Blecua (ed.). Barcelona: Planeta, 1981.

Retana, Wenceslao Emilio. *Aparato Bibliográfico de la Historia General de Filipinas*. Madrid: Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1906. Hay edición facsímil en Manila: Pedro B. Ayuda y Compañía, 1964. [Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000188475&page=1].

Retana, Wenceslao Emilio. *Noticias histórico-bibliográficas de el teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*. Madrid: Victoriano Suárez, 1910. [Accesible en

la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073158&page=1].

Rodrigo, Martín. «Tabacalera, tendiendo puentes durante más de cien años». *Perro Berde*, 4 (2013). [Enlace electrónico: http://www.perroberde.com/pb04/tabacalera-tendiendo-puentes/] [Consulta: 5 de junio de 2016].

Sánchez del Castellar, Joseph. *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas y esmerados aciertos con que la sagrada religión de la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Filipinas la canonización de su gran Padre San Francisco de Borja, y beatificación del beato señor rey don Fernando, y del beato Estanislao Koska*. Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús, 1674. [Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-2164379].

Santos, Ruperto C. (ed. y trad.). *Anales Ecclesiásticos de Philipinas, 1574-1682*. Manila: The Roman Catholic Archbishop of Manila, 1994. 2 vols.

Simonatti, Selena. «La *Peña Camasía* (y sus diablos): ¿un lugar recuperado?» *Revista de Filología Española*, XCV, 2 (2015): 339-358.

Summers, William J. «The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role of Music in Rite, Ritual, and Spectacle». John W. O'Malley *et alii* (eds.). *The Jesuits, I: Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999: 659-679.

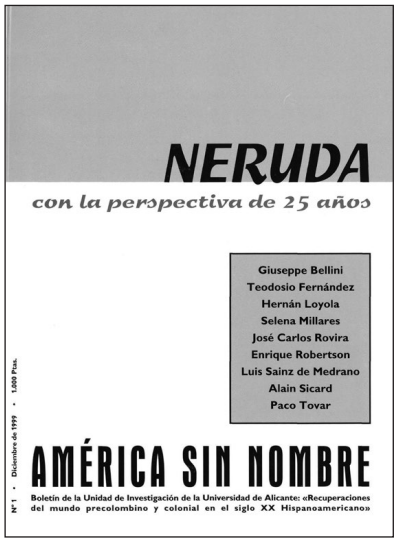
Tirso de Molina. *La lealtad contra la envidia*. Miguel Zugasti (ed.). Kassel, Reichenberger, 1993.

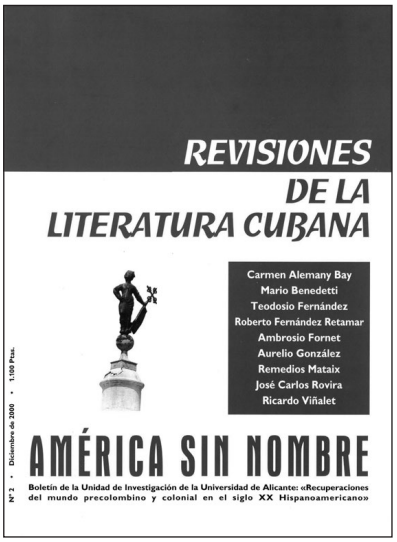
Vindel, Pedro. *Biblioteca Oriental. Comprende 2747 obras relativas a Filipinas, Japón, China y otras partes de Asia y Oceanía*. Madrid: P. Vindel, 1911-1912, 2 vols. [Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015605&page=1].

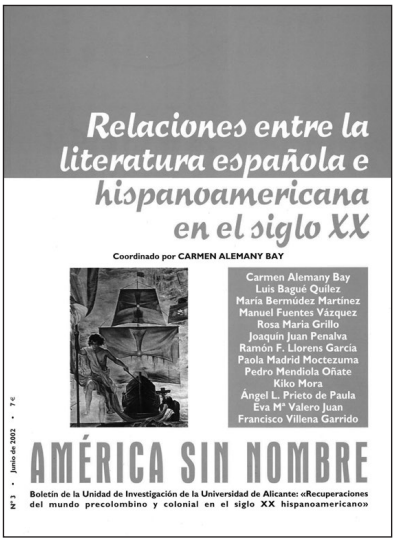
Zugasti, Miguel. «Santa Rosa de Lima, una santa del pueblo con sus fiestas y comedias para el pueblo». José M. Díez Borque, M. Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio (eds.). *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor, 2013: 117-151.

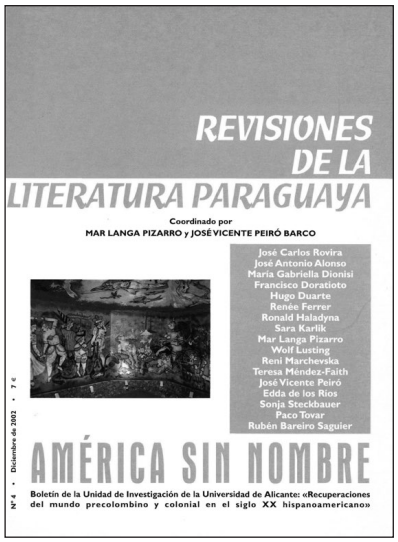
Zugasti, Miguel. «América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 30 (2014): 371-410.

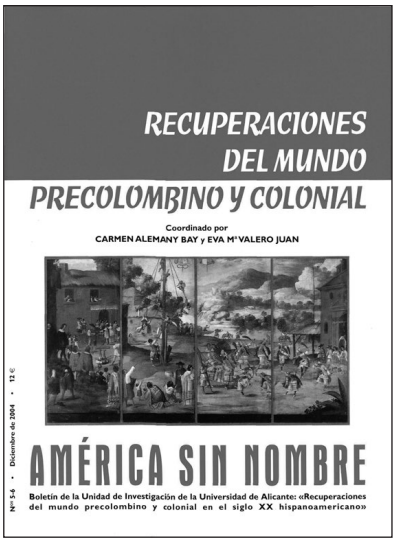
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

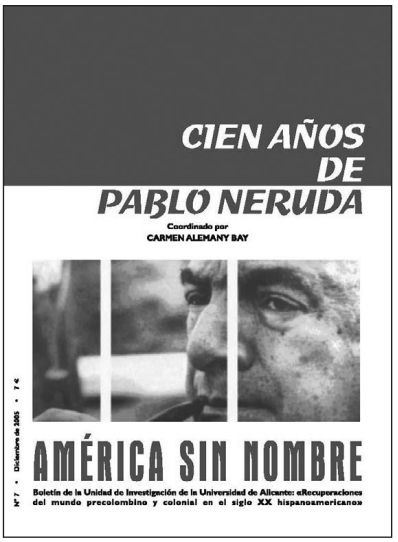


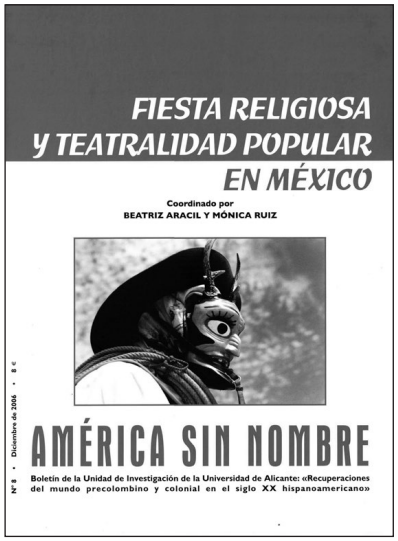


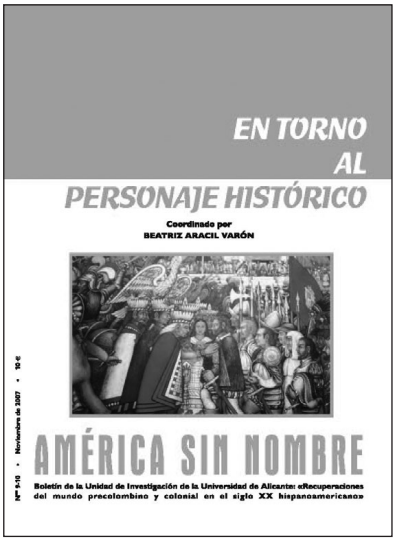


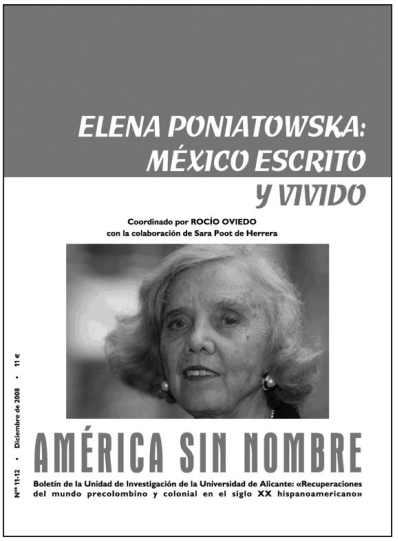




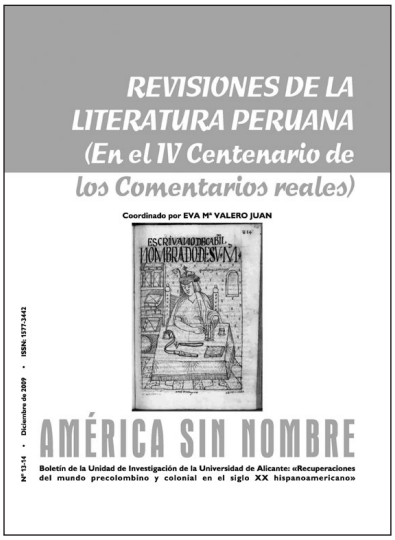


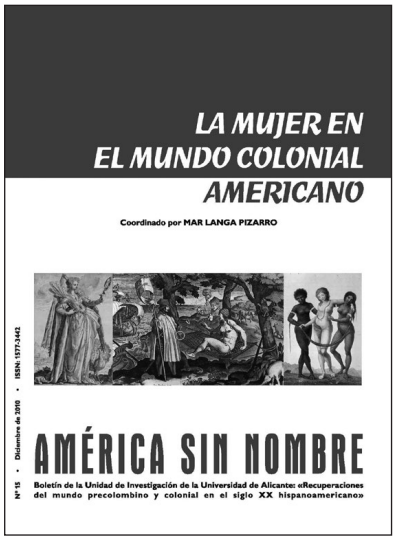


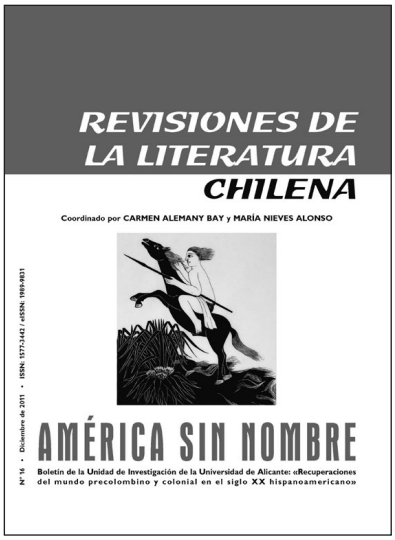


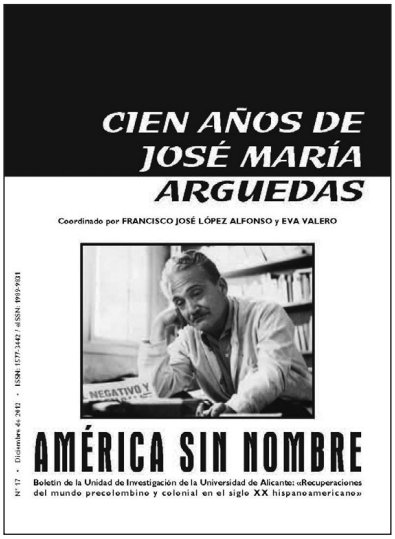


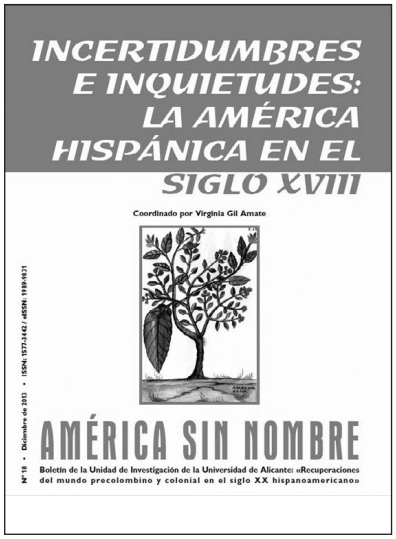
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

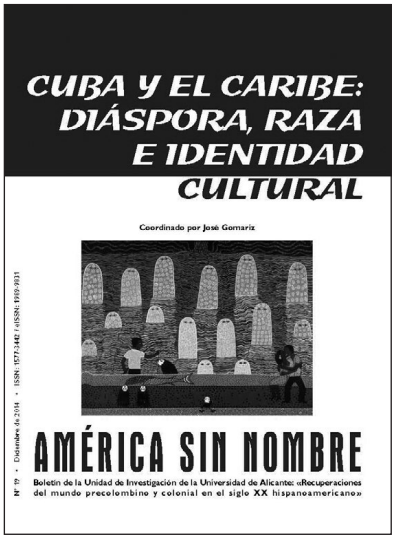


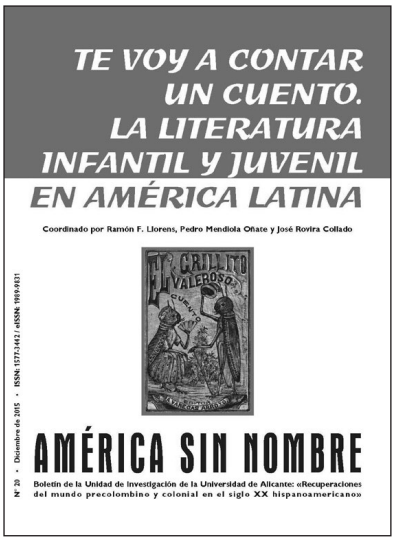




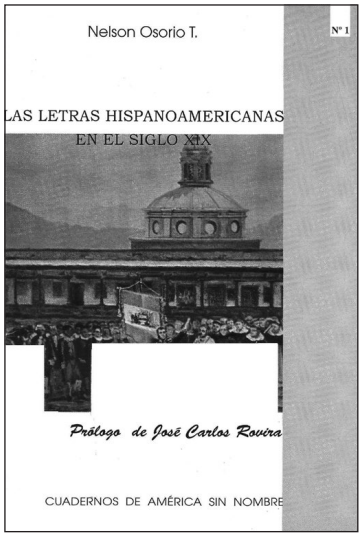


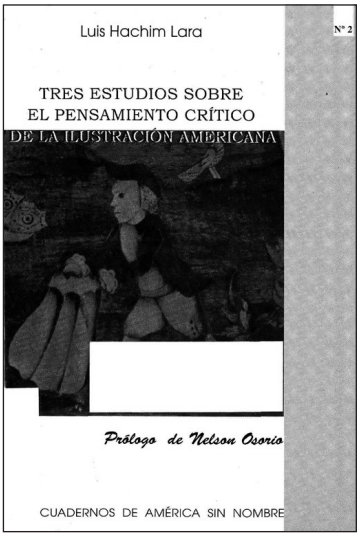


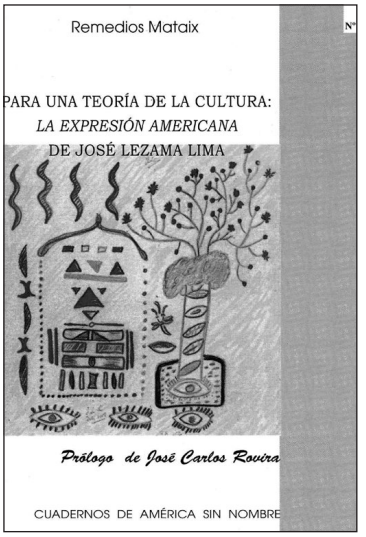


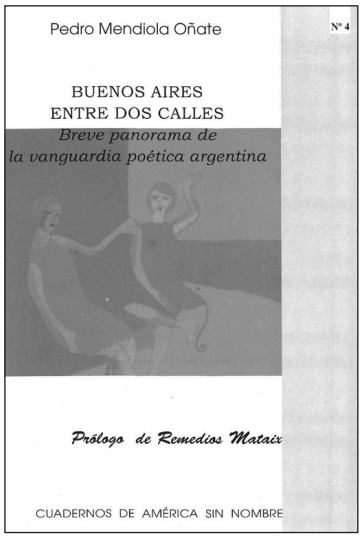


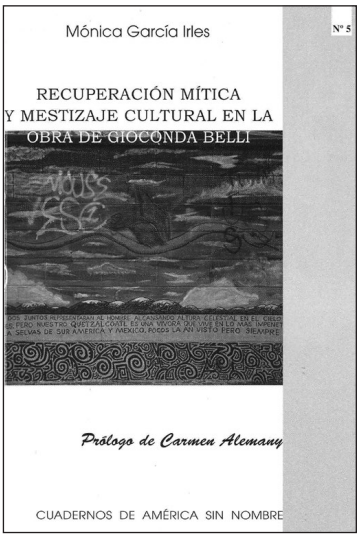
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

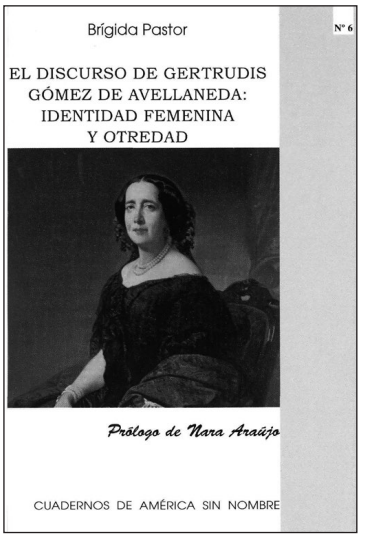


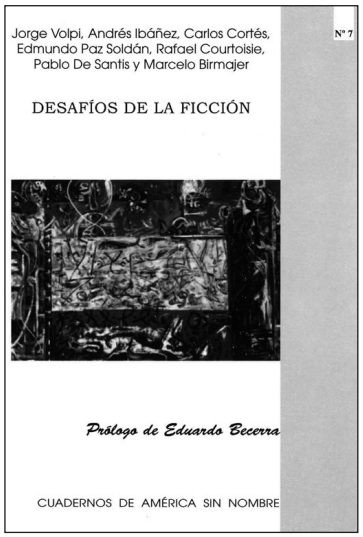


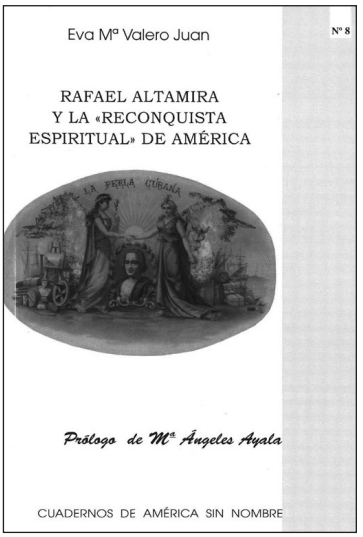


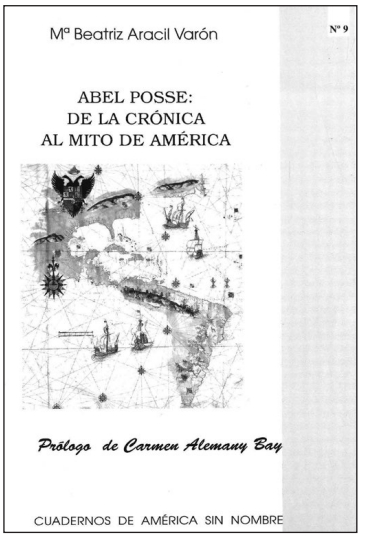




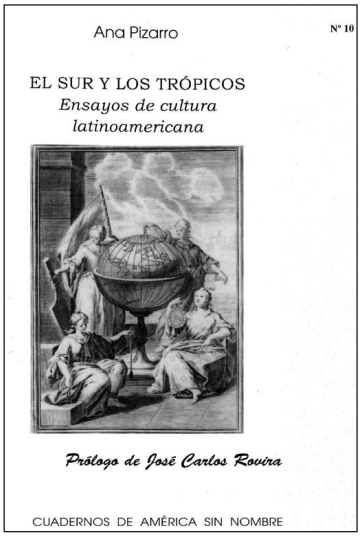


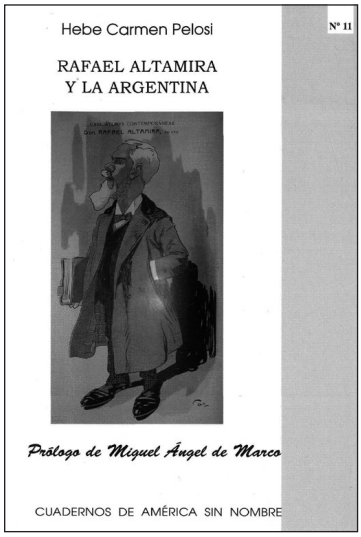


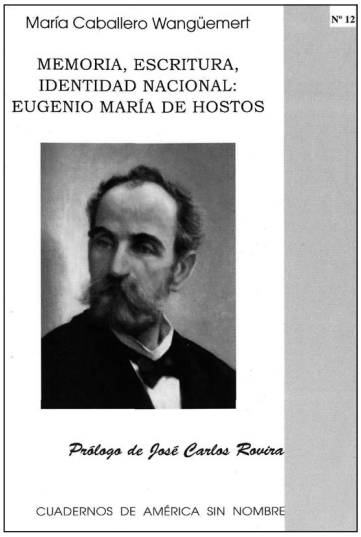


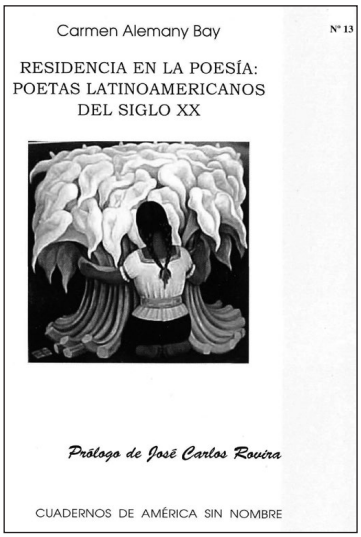


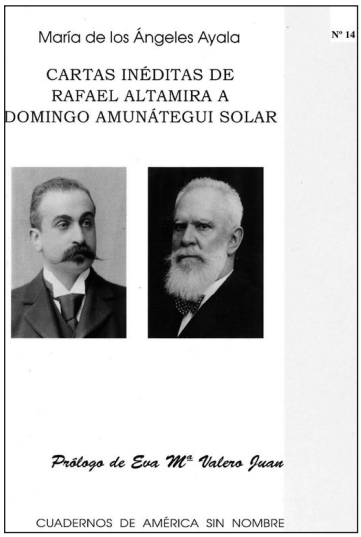
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

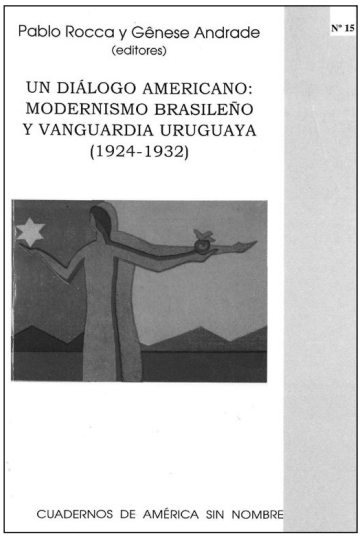


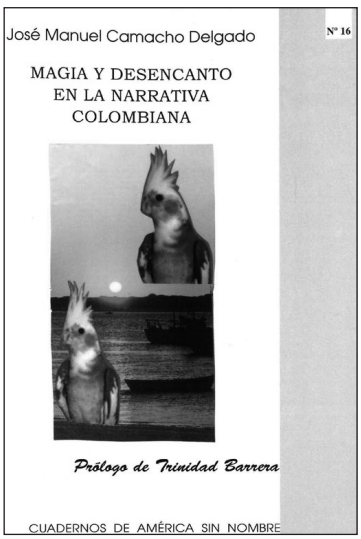


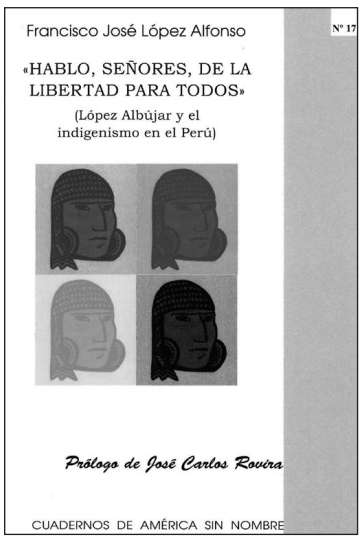


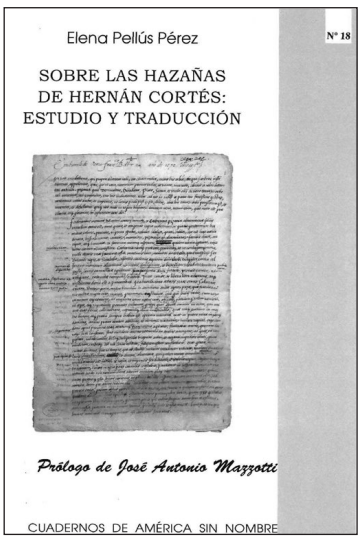




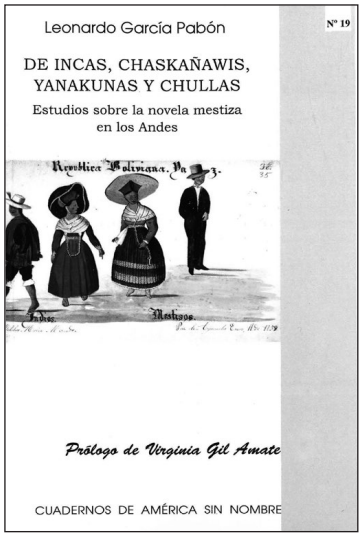


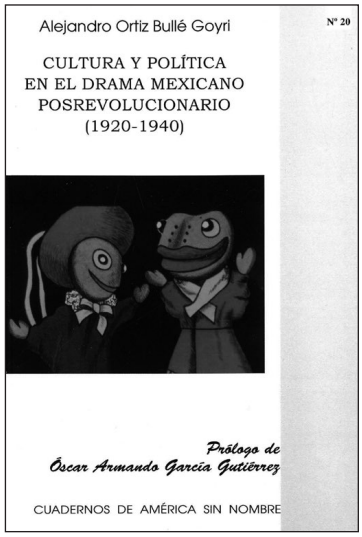


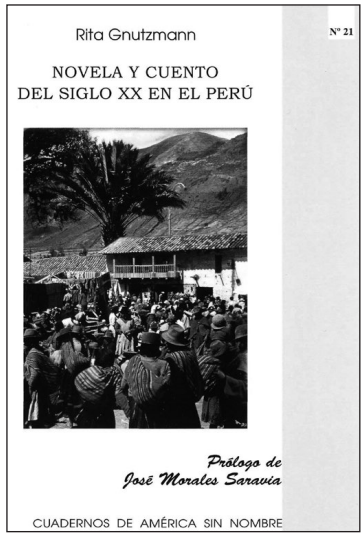


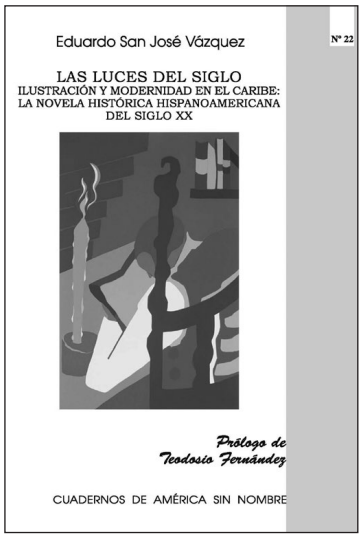


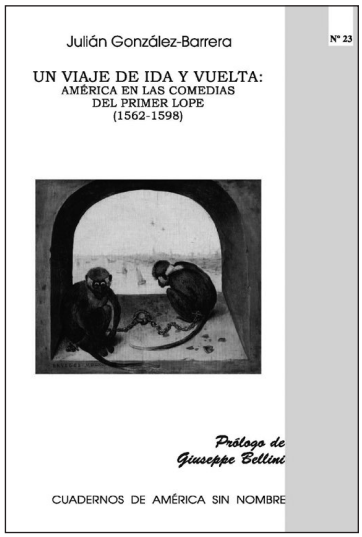
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

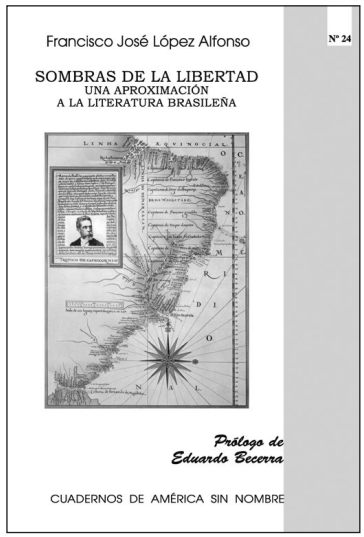


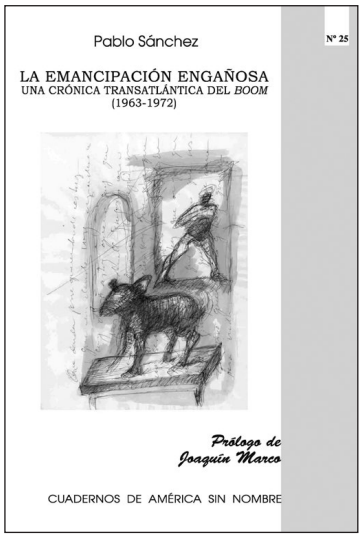


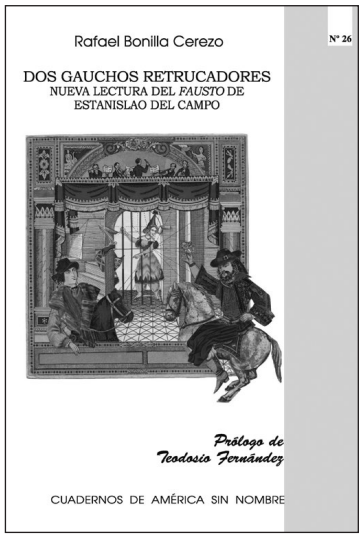


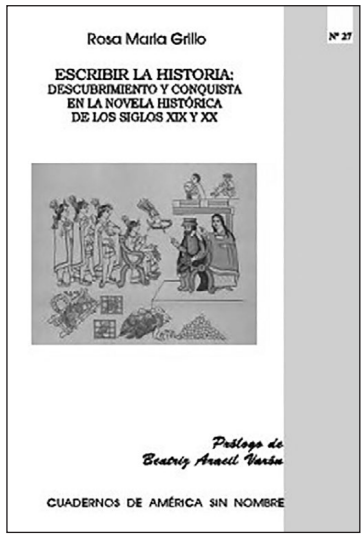




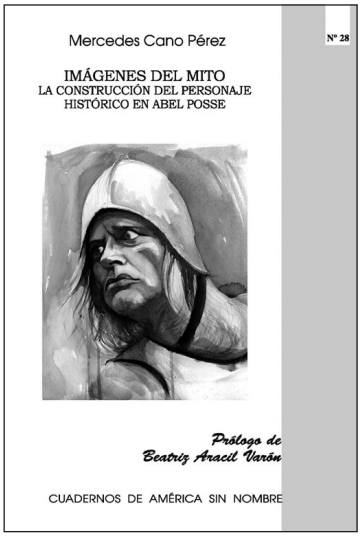


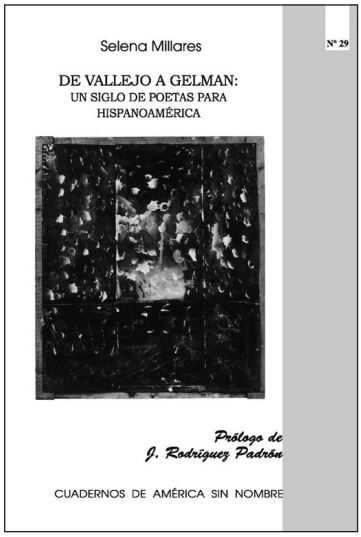


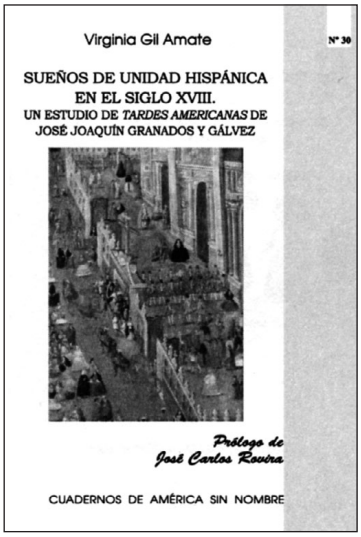


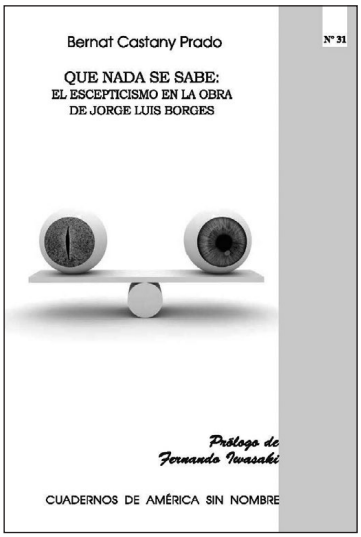


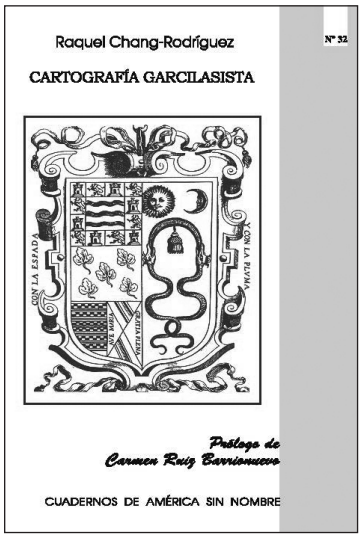
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

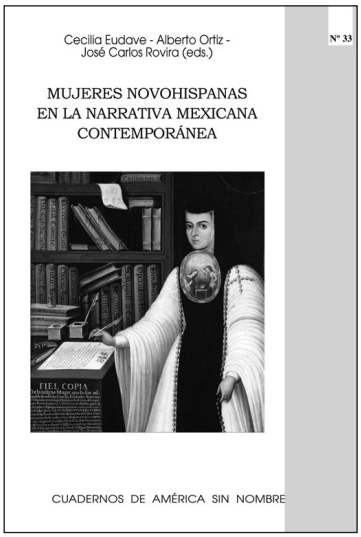


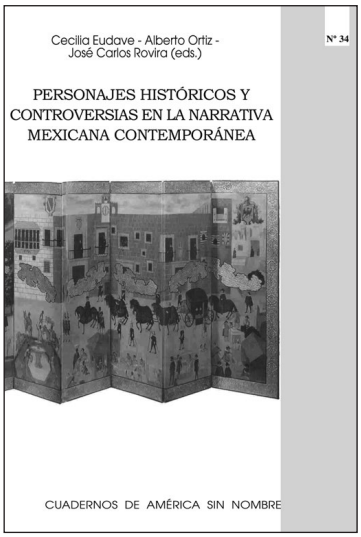


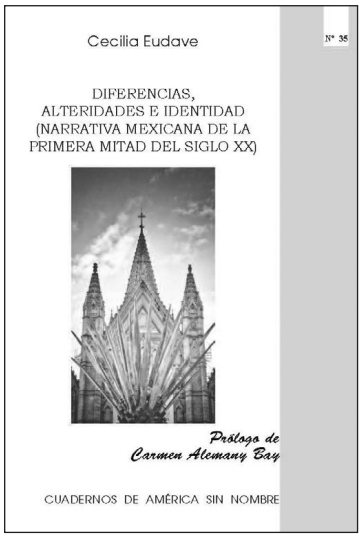


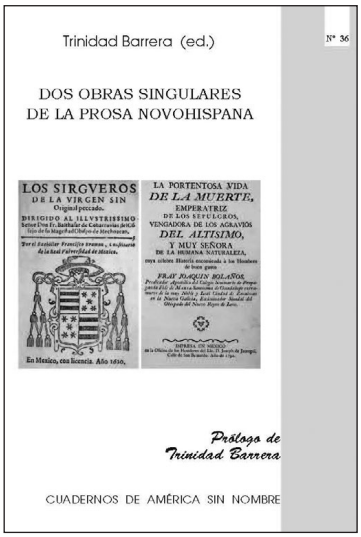




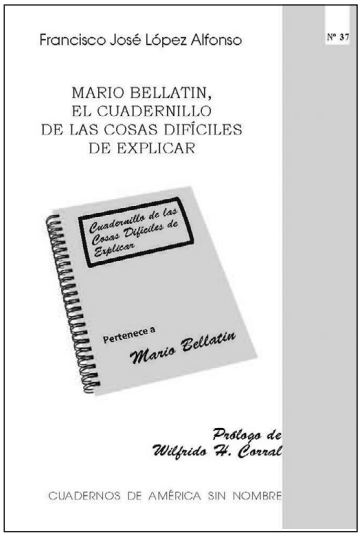


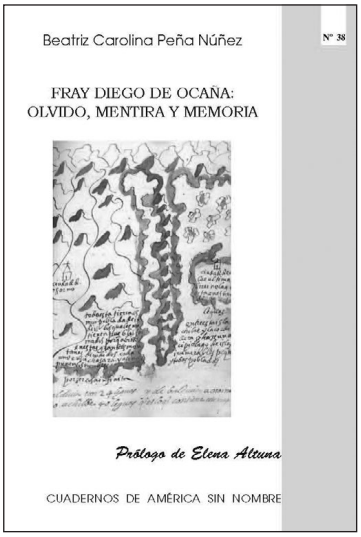






CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE





NORMAS PARA COLABORACIONES EN LA REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

1. Los números de la revista *América sin Nombre* son anuales y contienen la publicación de un tema monográfico que es anunciado en la cubierta posterior de la revista.
2. La revista *América sin Nombre* ofrece a todos aquellos investigadores interesados la posibilidad de colaborar con sus contribuciones en el número de cada año a través del formulario de presentación de originales disponible al final del ejemplar impreso o en las instrucciones para la presentación de originales de su edición digital.
El formulario, en el que se propondrá el título del artículo, el *abstract* (150 palabras en español y en inglés. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene) y las palabras clave (en castellano y en inglés) del mismo, así como su fecha de envío, deberá remitirse a la dirección de la revista americasinnombre@gmail.com. La fecha límite de entrega de originales es el 30 de junio de cada año, ajustándose al tema anunciado en la cubierta posterior del último número.

Directrices para autores

NORMAS DE PRESENTACIÓN

Todos los artículos deben seguir las normas de maquetación y formatos que se indican.

La extensión máxima de los artículos, que deberán ser originales e inéditos, será de 7500 palabras, incluidas las notas y las referencias bibliográficas.

Junto al texto se enviarán, además,

1. El formulario de presentación de originales, antes descrito, junto con un breve currículo del autor (máximo 7 líneas) en el que se debe incluir la afiliación profesional completa o centro de trabajo actual y la dirección de correo electrónico.
2. En el caso de incluir alguna imagen, esta debe enviarse en formato jpg y un tamaño mínimo de 500 píxeles en su lado mayor. En un documento Word se relacionará cada foto con su correspondiente pie de foto. También se debe indicar el lugar del texto donde se debe insertar.

Formato de página y de párrafo
El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Times New Roman 12 puntos.
Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) y espaciado (doble antes y después de la cita) para la reproducción de citas textuales extensas.
Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

Formato para notas a pie de página
En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto, por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complemente o amplíe algún aspecto del artículo.
La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.
La fuente seleccionada deberá ser Times New Roman de 10 puntos.
En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.
El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.

Presentación de las citas y referencias bibliográficas
Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar obligatoriamente según el formato propuesto por el MLA style

Citas intratextuales:

a) Si hay un solo libro en la bibliografía del autor citado, se escribe entre paréntesis únicamente el apellido del autor y la página, sin comas de separación.
   Ej: (Mendiola 21)

b) Si en la bibliografía hay dos obras de un mismo autor se debe escribir la primera parte del título del libro, separando el apellido del autor y el título del libro con una coma. El título de la obra debe ir escrito con letra cursiva; el título de un artículo debe ir citado entre comillas.
   Ej: (Rovira, *Literatura y espacio urbano* 21)

c) Si no hay lugar a confusión sobre el nombre del autor y la obra de la que se habla, o si ha sido nombrado dentro del texto en el mismo párrafo en que se incluye la referencia, debe incluirse únicamente el número de página.
   Ej: (21)

Al final del artículo se ofrecerán, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:
Apellidos, Nombre. *Título en cursiva*. Lugar de edición: Editorial, año.
Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Partes o capítulos de monografías:
Apellidos, Nombre. "Título del capítulo entrecomillado". Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición: Editorial, año, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.
Ejemplo: Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria". Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:
Apellidos, Nombre (año), "Título del artículo entrecomillado", *Título de la publicación en cursiva*, volumen: número, (año): pp.
Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio. "Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo". *Revista de Folklore*, 7:83, (1987): 169-175.

En el caso de que se cite más de un trabajo del mismo autor, se repetirá en cada cita bibliográfica el orden Apellido, Nombre., evitando el uso de ____ u otros símbolos tipográficos.

Las citas textuales breves (menos de 40 palabras) irán entrecomilladas dentro del texto. Las citas textuales largas se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y con doble sangría del lado izquierdo. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional.

Una vez recibidas las contribuciones anuales, la revista ASN lleva a cabo un proceso de evaluación interna. El Consejo editorial hace una revisión general para determinar la adecuación a las líneas temáticas de la revista, la originalidad, la calidad científica y el cumplimiento de las directrices. Los trabajos que no cumplan alguno de los requisitos anteriores podrán requerir modificación, en cuyo caso se informará a los autores para que la lleven a cabo antes de iniciar el proceso de evaluación, o ser rechazados, comunicándose a los autores los motivos por los que su trabajo no ha sido aceptado.

Tras este proceso, hay una evaluación externa por pares académicos, el sistema denominado como "doble ciego". Cada artículo es dictaminado por dos árbitros externos a la revista que son propuestos por el consejo de redacción, preservando siempre el anonimato tanto del colaborador como del árbitro encargado del informe, que en todo caso será siempre un investigador destacado en el área de la literatura hispanoamericana y especialista en el tema monográfico de ese número. Los especialistas emitirán un informe cumplimentando el Formulario de revisión que se pone a su disposición. Los evaluadores disponen de 30 días naturales para realizar su labor. En caso de que los evaluadores emitan informes discordantes entre sí, o de considerarse oportuno, se enviará a un tercer evaluador. El dictamen podrá ser:

- ACEPTADO.
- ACEPTADO con cambios menores. Solo si el autor realiza los leves cambios que se le indican el artículo se publicará. El autor contará con el plazo de 20 días naturales desde el momento que reciba la notificación, para enviar de nuevo el trabajo con los cambios incorporados en el texto.
- ACEPTADO con cambios sustanciales. El artículo debe ser reescrito y enviado con un nuevo enfoque. En este caso, el Consejo editorial decidirá si la nueva versión es publicable, o si debe someterse a un nuevo proceso de revisión.
- NO ACEPTADO.

La decisión final le será comunicada al autor individualmente y en privado con la ficha de aceptación de originales de la revista antes del 30 de julio de cada año.
Cuando la revista incorpore la sección de reseñas, los textos enviados serán valorados por el Editor de reseñas quien podrá solicitar opinión de uno o varios integrantes del Consejo editorial. Las reseñas no son sometidas a evaluación por pares. El Consejo editorial notificará de forma motivada a los autores la aceptación, o no, de su reseña bibliográfica indicándole si fuera necesaria alguna modificación.
Una vez finalizado el proceso, los artículos y posibles reseñas bibliográficas que compongan un mismo número serán publicados a la vez en la página web.
Una vez dictaminados los trabajos propuestos para el número de la revista, los autores aceptados deberán remitir a la redacción de *América sin Nombre* el formulario de cesión de derechos de autor a la revista, comprometiéndose al respeto de las leyes de propiedad intelectual vigentes y permitiendo a *América sin Nombre* la difusión del trabajo, tanto en soporte impreso como en formato digital, con fines de divulgación científica.

STANDARDS FOR PARTNERSHIPS IN AMÉRICA SIN NOMBRE JOURNAL

1. The numbers of the journal *América sin Nombre* are annual and contain the publication of a monographic theme that is announced on the back cover of the journal.
2. The journal *América sin Nombre* offers all those interested researchers the ability to collaborate with their contributions in the number of each year through the original submission form available at the end of the printed copy or instructions for submitting originals in its online edition.
The form in which the title of the article is proposed the abstract (150 words in Spanish and English. This summary shall comply with the following scheme: main idea, methodology and conclusions or thesis maintained) and keywords (in Spanish and English) as well as the submission date, must be sent to the address of the journal americasinNombre@gmail.com. The deadline for delivery is June 30 of each year, adjusting to the theme announced on the back cover of the latest issue.

Guidelines for authors

RULES OF PRESENTATION

All items must follow the rules of layout and formats as indicated.

The maximum length of articles, which must be original and unpublished, will be 7500 words, including footnotes and references.

In addition to the text it is necessary to send:

1. The original submission form, as described above, along with a brief summary of the author (maximum 7 lines) which should include the complete professional affiliation or current work center and email address.
2. If images are include, these should be sent in jpg format and a minimum size of 500 pixels on its longest side. In a Word document it is necessary to label each photo with a corresponding caption. The place in the text where the photo should be inserted, must be indicated.

Page layout and paragraph
The selected paper size is A4 and the font is Times New Roman 12 points.
The pages must be unnumbered, without headers, single-spaced and full text justification, and only tabbing (double) and spacing (double before and after a quote) for longer direct quotations will be used.
Avoid the use of bold and underlining. Use italics insted.

Format for footnotes page
Overall, the journal tries to minimize the use of footnotes. References are provided in the text (see section 3.3), so the footnotes are reserved for data that complement or extend some aspect of the article.
The numbering will be continuous and automatic, the first note must start at number 1.
The selected font must be Times New Roman 10 points.
In the body of the text, the call to note is always placed before the punctuation.
The line spacing will also be simple and also the text of the note is completely justified.

Presentation of citations and references
From 2013, the reference citations in the text and the final list of references should be presented obligatorily as proposed by the MLA style format

Text citations:

a) If there is only one book in the bibliography of the cited author, only the author's name and the page without separating commas should be written in brackets.
   Ex. (Mendiola 21)
b) If two works by the same author appear in the bibliography should be written the first part of the book title, separating the name of the author and the book title with a comma. The title of the work must be written in italics; the title of an article must be cited quotes.
   Ex. (Rovira, Literature and urban space 21)
c) If there is no confusion about the name of the author and the work of which we speak, or has been named in the text in the same paragraph that the reference is included, only the page number should be included.
   Ex. (21)

At the end of the article, arranged alphabetically, the references of all such works (only mentioned) in the following format:

a) Monographs:
Surname name. Title in italics. Place of publication: Publisher, year.
Example: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Parts or chapters of monographs:
Surname name. "Title of the chapter in inverted commas". Name surname of the book, Title in italics, Place of publication: Publisher, year, pages of the book that is the chapter.
Example: Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria". Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Articles in serials:
Surname, Name (year), "Title of the quoting article", Title of publication in italics, volume: number, (year): pp.
Example: Sánchez del Barrio, Antonio. "Some news about the time of traditional Passion: The case of Medina del Campo". Journal of Folklore, 7:83 (1987): 169-175.

In the case more than one work by the same author is cited, will be repeated in each citation order Last Name, First Name., Avoiding the use of ____ or other typographical symbols.

Brief quotations (less than 40 words) in inverted commas in the text. Lengthy citations will be placed in a separate paragraph, without quotation marks and double indentation on the left side. The first line of the quote does not carry any further spacings.

Upon receipt of annual contributions, the journal ASN carries out a process of internal evaluation. The Editorial Board makes a comprehensive review to determine the adequacy of the thematic lines of the journal, originality, scientific quality and compliance with the guidelines. Submissions that do not meet any of the above requirements may require modification, in which case the authors will be informed to that carried out before starting the assessment process, or the article will be rejected contacting the authors with the reason why your work has not been accepted.

After this process, there is an external evaluation by academic peers, in a "double-blind" system. Each submission is audited by two external referees of the journal that are proposed by the editorial board, while preserving the anonymity of both the author and the referee in charge of the report, which in any case will always be a highlight in the area of Latin American literature researcher and specialist in the monographic theme of this issue. The experts will issue a report completing the review form that is available. Evaluators have 30 calendar days to complet this. If there are two conflicting reports and if it is considered appropriate, it will be sent to a third evaluator.
The opinion may be:

- ACCEPTED.
- Accepted with minor changes. Only if the author makes the slight changes that are indicated the article will be published. The author has 20 calendar days from the date they receive the notice, to send the article again with the changes incorporated in the text.
- Accepted with substantial changes. The article should be rewritten and sent with a new approach. In this case, the Editorial Board will decide whether the new version is publishable, or must undergo another review process.
- NOT ACCEPTED.

The final decision will be communicated to the author individually and privately with the original record of acceptance of the journal before 30 July each year.
When the journal incorporates the review section, the texts submitted will be evaluated by the editor who may request the opinion of one or more members of the Editorial Board. The reviews are not subject to peer review.
The Editorial Team will notify the authors of the reasons of the acceptance or not of their literature review indicating if any changes were necessary.
Once complete, the articles and book reviews will be published simultaneously on the website.
Authors of the accepted articles must submit all copyright forms. All authors are subject to copyrighat laws. America sin Nombre has the right to disseminate all articles on paper or online for academic purposes.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN / SUSCRIPTION FORM

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Deseo suscribirme a la revista *América sin Nombre* a partir del número _____ .
Please enter my suscription to *América sin Nombre* beginning with volumen _____ .

Derechos de suscripción: tres números (ordinarios o extraordinarios) de *América sin Nombre* que le serán remitidos por correo a la dirección arriba indicada.
Precio: 30 euros
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar (11 euros)
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

BOLETÍN DE PEDIDO / ORDER FORM

Deseo recibir las publicaciones siguientes: / Please send me the following puplications:

Revista / Journal: *América sin Nombre*
Volúmenes nº / Volumen num _____ Ejemplares / Copies: _____

Anejo / Monograph: *Cuadernos de América sin Nombre*
ISBN: _____ Ejemplares / Copies _____

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Precio: 11 euros por ejemplar de *América sin Nombre*
10 euros por ejemplar de *Cuadernos de América sin Nombre*
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

PETICIÓN DE INTERCAMBIO / EXCHANGE REQUEST

Institución / Institution: _____

Dirección postal / Adress: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Estamos interesados en recibir su revista / We would like to receive your Academic Title
América sin Nombre
en intercambio por nuestra revista / in exchange for our Academic Journal
_____

(Por favor adjunte su ISSN así como otra información sobre su/s Revista/s o Serie/s: periodicidad, contenido...)
(Please enclose its ISSN as well as other informatio about your/s Academic Title/s: frequency, contents...)

Nuestra dirección de intercambio / Our exchange Adress: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, Apdo. 99, E-03080 Alicante.

Dirección de intercambio / Exchange adress: _____

AMÉRICA SIN NOMBRE

Formulario de presentación de originales a la revista *América sin Nombre*

Nombre
Institución
Correo electrónico
Breve CV científico   Título del artículo (castellano e inglés): Abstract (castellano e inglés):
Fecha de presentación:

*Junto con el presente formulario, deberá adjuntarse el artículo completo en formato texto y adaptado a las normas de presentación de originales de la revista ASN a la dirección de correo electrónico americasinnombre@gmail.com.

*El artículo, siguiendo la política de publicaciones de ASN, será sometido a un proceso de evaluación externa por pares por el método doble ciego.

*El resultado de la evaluación externa y la aceptación o no del trabajo para su publicación en el siguiente número de ASN será comunicado a cada autor por correo electrónico antes del 30 de septiembre de cada año.

Att. El director y el Comité Editorial de América sin Nombre

América sin Nombre

Dpto. Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura (Universidad de Alicante)
Carretera de San Vicente S/N - 03080 Alicante (España)
americasinnombre@gmail.com / T.:+34 965 90 3788

PRÓXIMO NÚMERO

El cuento hispanoamericano del siglo XXI

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante