

Magia y milagros en el teatro novohispano del siglo XVIII

Sin discusión, don Pedro Calderón de la Barca es el autor más representado en la capital del Virreinato de Nueva España a lo largo del siglo XVIII. Noventa y cinco estrenos de sus obras registró Everett W. Hesse en un artículo sobre la popularidad del gran dramaturgo en el Nuevo Mundo¹, y eso que los datos que manejaba pertenecían en su inmensa mayoría a los años 1790-1792, de cuyas temporadas teatrales había dado cumplida noticia Irving A. Leonard en sus investigaciones sobre el tema². Lo que conocemos es aún muy escaso, pero arroja suficiente luz sobre una presencia que debió de ser constante: «Del Siglo de Oro subsiste Calderón de la Barca como la deidad titular —señala Leonard con referencia a 1792, aunque esta consideración podría extenderse a la totalidad del siglo—, siendo el maestro más venerado y sin rival, pues gran parte del repertorio de la compañía del Nuevo Coliseo se compone de sus obras y las de sus numerosos discípulos»³.

En principio debemos, pues, suponer que el teatro del gran maestro barroco gozaba de una aceptación total, y que se correspondía con los gustos dominantes entre el público a lo largo de la centuria. Y sin embargo parece inevitable hacer unas puntualizaciones, sin que ello signifique poner en duda el éxito de Calderón en los escenarios mexicanos, un éxito que no puede precisarse en sus dimensiones exactas al carecer de datos importantes sobre el público asistente y sobre la permanencia en cartel. Aprovechando los disponibles, cabe señalar con Leonard que en la tem-

1. «Calderón's popularity in the Spanish Indies», en *Hispanic Review*, XIII, 1955, pp. 12-27.

2. Véase Irving A. Leonard, «The 1790 Theater Season of the México City Coliseo», en *Hispanic Review*, XIX, 1951, pp. 104-120; «The Theater Season of 1791-1792 in México City», en *Hispanic American Historical Review*, XXXI, núm. 2, mayo de 1951, pp. 349-357; «La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año V, núm. 4, octubre-diciembre de 1951, pp. 394-410.

3. «La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México», loc. cit., p. 398.

porada de 1792 se anunciaron unas veinte comedias suyas, «de las cuales, sin embargo, sólo dos tuvieron repeticiones»⁴, observación muy significativa si se tiene en cuenta que un dramaturgo tan mediocre como Antonio de Valladares, con la mitad de los títulos de Calderón, vio repetidas, por una vez o dos, cinco de sus comedias. También las obras de Cañizares representan una seria competencia, con sus catorce representaciones en ese año y un éxito aún mayor en las temporadas precedentes. Entre ellas hay que destacar, por lo sostenido y extraordinario de su aceptación entre el público, la comedia de magia *El asombro de Francia, Marta la Romarantina*, que tanto en su parte primera como en la segunda se llevó a escena en repetidas ocasiones, a veces durante tres días seguidos. De muy pocas piezas —*La fuente de la judía*, de Cristóbal de Monroy; *La conquista de México*, de Diego Sevilla— puede decirse otro tanto. Y concluye Leonard: «Siguiendo el orden de preferencia y juzgando por la cantidad casi igual de piezas de cada uno puestas en escena, hay un grupo de autores integrado por Pérez de Montalbán, Agustín Moreto, Cristóbal Monroy, Tomás Iriarte, Diego Sevilla, Francisco de Leiva, Alvaro Cubillo, Fernando Gavila y otros más. Este cuerpo colectivo y un tanto abigarrado de comediógrafos y de escritores mercenarios simboliza la falta casi total de discernimiento por parte del público finisecular que frecuentaba el Nuevo Coliseo»⁵.

Indudablemente, en las últimas décadas del siglo se acusa la presencia de distintas orientaciones dramáticas, como ocurría simultáneamente en Lima y en las ciudades peninsulares. Los autores considerados como posbarrocos comparten la escena con otros como don Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte o Leandro Fernández de Moratín, y con traducciones de Molière, Beaumarchais, Jean Baptiste de Rousseau, Apóstolo Zenó, Goldoni, Metastasio. También en la crítica que se hace de las obras dramáticas se advierte la presencia de los criterios éticos y estéticos del Neoclasicismo: en los informes del Padre Ramón Fernández del Rincón, censor de las piezas que habían de representarse a lo largo de 1790, abundan las referencias al incumplimiento de las reglas del arte —con esencial insistencia en las unidades de lugar, tiempo y acción—, a lo inverosímil de los temas, a la necesidad de convertir el teatro en una escuela de buenas costumbres⁶. Pero esa presencia de obras de nuevo signo no es tan acusada como para modificar esencialmente la tendencia que venía acentuándose ya desde finales del siglo anterior, la cual, como se ha señalado tantas veces, se apartaba de lo que había sido el teatro áureo español más característico, más imaginativo, para insistir en la complejidad de la puesta en

4. *Ibidem*.

5. Artículo citado, p. 399.

6. Véase Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, 3.ª edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, con prólogo de Salvador Novo, México, Editorial Porrúa, 1961, tomo I, pp. 77-87.

escena y de los movimientos de los actores: en suma, se inclinaba decididamente hacia el espectáculo. En esa orientación confluye, dentro de su variedad, la mayor parte de la producción dramática del momento, de la cual eran responsables, además de los autores citados por Leonard, otros de gran éxito, como Luis Moncín, Manuel Fermín de Laviano, Antonio Bazo, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Pablo Fernández o Luciano Francisco Comella, celebrados tanto en la península como en las provincias de ultramar. El absoluto predominio de este teatro posbarroco puede deducirse de un informe del 20 de enero de 1791, donde, al permitir la representación de la pieza *México rebelado* (con la previa condición de que se cambiase su sugerente título por el de *México, segunda vez conquistado*), el mencionado censor del Coliseo de México justificaba así la autorización concedida:

«Esa comedia es mala, pero si sólo se permitiesen buenas, o habría que cerrar los teatros o que estar repitiendo constantemente un corto número. Yo soy el primero que me alegraría de que hubiese una suficiente colección de buenas composiciones dramáticas, que sirviesen de frecuentes lecciones de honor, de regularidad, de sentimientos nobles, de grandeza de ánimo y de otras virtudes civiles, y al mismo tiempo aprendieran a discurrir con exactitud, con método y con buen juicio. Me alegraría de que no se repitiesen a cada instante esos amores tan vivos y tan patéticos, esos celos tan necios y tan mal fundados, esos desafíos qui jotunos, esas cuchilladas y pependencias de que abundan nuestras comedias, que al mismo tiempo que corrompen el corazón pervierten el espíritu con la hinchazón del verso, con lo afectado de las pinturas, con la desproporción de las hipérboles, con la inverosimilitud de los lances y con otros muchos defectos que se encuentran a cada paso»⁷.

Hay que tener en cuenta que el Padre Rincón no negaba por principio los valores del teatro áureo, sino que, en actitud semejante a la que había adoptado Ignacio de Luzán medio siglo antes, sabía apreciar «la fluidez y naturalidad del metro, la hermosura de los pensamientos, la gravedad de muchas sentencias oportunas, el feliz encadenamiento de algunos lances y otros pormenores» que compensaban con creces los defectos en las producciones de Calderón, Moreto, Solís, Candamo «y demás poetas cómicos acreditados»⁸. Pero ese teatro de los grandes maestros del XVII, si aún merecía el respeto de los hombres de formación neoclásica, difícilmente contaba con el aplauso del público. Lope de Vega estaba fuera de circulación, y en contadas ocasiones se mencionan obras de los autores considerados de su escuela. Y en cuanto a la omnipresencia de Calderón, las obras representadas muestran una decidida preferencia por aquellas más acordes con el gusto de la época, por unas u otras razones: por lo espectacular de la puesta en escena, por lo exótico de los personajes, por lo

7. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 86-87.

8. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 77.

desmesurado de las virtudes o las maldades, por los combates, por la música y los bailes... *El monstruo de los jardines*, *La hija del aire*, *La dama duende*, *La niña de Gómez Arias*, *La gran Cenobia*, *No siempre lo peor es cierto*, *Para vencer amor querer vencerle* y muchas otras piezas son buena prueba de que tienden a seleccionarse aquellas llamadas «de teatro» o que ya fueron escritas para ser representadas en los salones de palacio, aprovechando las posibilidades de enriquecimiento que los escenógrafos italianos habían aportado a los espectáculos cortesanos de los últimos Austrias⁹. En consecuencia, puede entenderse que no es el teatro calderoniano el que impone sus cánones a lo largo del siglo XVIII: son las preferencias del público las que seleccionan aquellas obras de Calderón o de sus discípulos que mejor se ajustan al gusto dominante, un gusto que esos mismos autores en buena medida habían contribuido a crear.

Ese gusto, como he apuntado, se inclinaba hacia lo extraordinario, lo vistoso, lo espectacular. A este respecto ha de admitirse que el público sabía perfectamente lo que quería, y lo sabían los empresarios, actores y dramaturgos, por lo que no cabe hablar de «falta de discernimiento» sin prejuzgar negativamente las preferencias del espectador de la época. De las obras representadas se deduce que priman las puestas en escena de gran complejidad, se concede una extraordinaria importancia a la música y al movimiento de los actores, y dominan aquellos temas que pueden ofrecer lo imprevisto, lo maravilloso o lo sobrenatural. El éxito excepcional de *Marta la Romarantina* (tanto de su primera parte como de la segunda) y, aunque en menor grado, de *Don Juan de Espina en Madrid* y *Don Juan de Espina en Milán*, del propio Cañizares, o de *Juana la Rabicortona*, de Antonio Pablo Fernández, prueban la gran aceptación que las comedias de magia encontraban entre el público mexicano. Triunfan también las de asunto mitológico, donde los dioses pueden manifestarse en la plenitud de su poder, y, emparentables con ellas, las hagiográficas, pretextos para el milagro o la magia a lo divino. Y abundan también las de tema legendario o histórico, y en este capítulo se observa una notoria debilidad por las de temas relacionados con la Nueva España: *La mexicana en Inglaterra*, de Francisco Gavila, *Hernán Cortés en Tabasco*, de Fermín del Rey, *Cortés triunfante en Tlaxcala*, de Agustín Cordero, y sobre todo *La conquista de México*, de Diego Sevilla, constituyen algunos ejemplos significativos.

Los géneros predominantes vienen a ser los mismos que se imponen en Madrid¹⁰ y en otras grandes ciudades del mundo hispánico contemporáneo, y, aunque la documentación conocida apenas permite seguir su

9. Véase a ese respecto Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 221-246.

10. Véase René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Castalia, 1976, cap. II, «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII», pp. 31 y ss.

evolución, puede asegurarse que las tendencias señaladas no hacen sino exacerbarse a medida que avanza la centuria. La mayor parte de las obras pertenecía a dramaturgos peninsulares, pero no faltaron contribuciones de los autores novohispanos, de las que apenas se tienen noticias precisas y que rara vez debieron de publicarse¹¹. En su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*¹², José Mariano Beristáin de Souza atribuye al presbítero mexicano D. Manuel Zumaya la paternidad de un drama, *El Rodrigo*, y de una ópera, *La Parténope*, ambos representados en el Palacio Real de México, en 1708 y 1711 respectivamente, con motivo de distintas celebraciones¹³. Pero si alguna figura destacada ofrece el teatro novohispano del XVIII, ésa es la de Eusebio Vela, de quien Beristáin opina que «si no es igual a los López (sic) y Calderones, es seguramente superior a los Montalvanes en el ingenio y a los Moretos en la decencia de sus jocosidades»¹⁴. Había nacido en Toledo, en 1688, al parecer en una familia de actores, lo que le permitía conocer a fondo el ambiente teatral de la corte. En 1713 se encontraba ya en México, y como actor, autor de comedias y arrendatario del Coliseo, domina la vida teatral mexicana hasta su muerte en 1737. De las catorce piezas que le atribuye Beristáin¹⁵ se conocen por el momento sólo tres: *El apostolado en Indias y martirio de un cacique*, *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia* y *La pérdida de España por una mujer*¹⁶. Los comentarios de la crítica han sido generalmente negativos, lo que no impide que esos tres «comediones», según la despectiva expresión de José Juan Arrom¹⁷, puedan servir para mostrar los gustos teatrales que parecen dominantes a lo largo del siglo.

El primero es un drama histórico y hagiográfico al tiempo, pues lo

11. Véase Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 26, y Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*. México, Imprenta Universitaria, 1958, pp. 157-159.

12. Volumen III, México, 1821, p. 362.

13. «Aunque los textos se hayan extraviado —comenta cáusticamente José Juan Arrom—, no es difícil imaginar el asunto que les sirvió de base: la historia del último rey godo, a la primera; peripecias amorosas extraídas de la mitología, a la segunda. Y consecuente a los apremios de aquel mundo mandarinesco, cabe imaginar que Zumaya hilvanaría rimas y episodios sin más trascendencia que darles tarea a músicos y tramoyistas». Véase Arrom, *El teatro en Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, p. 154.

14. *Op. cit.*, vol. III, p. 279.

15. *Ibidem*. Son las siguientes: *El menor máximo*. San Francisco de Asís; *El Asturiano en las Indias*; *Por engañar engañarse*; *Amar a su semejante*; *Las constantes españolas*; *Con agravios loco y con celos cuerdo*; *Por los peligros de Amor, conseguir la mayor dicha*; *El amor excede al arte*; *Si el amor excede al arte, ni arte ni amor a prudencia*; *La conquista de México* (tres partes); *El Apostolado en Indias*; *El héroe mayor del mundo*; *La pérdida de España por una mujer*; y *El amor más bien premiado entre traición y cautela*.

16. *Tres comedias de Eusebio Vela*, edición, introducción y notas de Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde, México, Imprenta Universitaria, 1948. Las citas de las obras de Vela pertenecen en su totalidad a esa edición, por lo que me limitaré a consignar entre paréntesis el número de la página correspondiente.

17. *Op. cit.*, p. 159.

normal es que esos «géneros» se den combinados en una misma obra. Recoge algunos incidentes de la primera época de la evangelización: la llegada a Tlaxcala de doce misioneros franciscanos bajo la dirección de fray Martín de Valencia, su recepción por Hernán Cortés, las secretas maquinaciones del cacique Axotencatl incitado por el demonio, el fervor cristiano de su hijo Cristóbal al que quema vivo, el levantamiento contra los españoles que llevará a éstos a una victoria más sobre las fuerzas del mal. Se podría insistir en la escasa calidad literaria de la pieza, en su verificación defectuosa, en su maniquea división de los personajes en buenos y malos, en su cándida visión de la conquista y de la evangelización, pero no son esos los aspectos que verdaderamente interesan. Desde luego, Vela considera justificadas la presencia española y la labor de los misioneros. Son problemas que ni siquiera se plantean, y no podría ser de otro modo. Lo que se buscaba era sencillamente un espectáculo atractivo para el espectador, recurriendo a un tema relacionado con el medio local, lo que, como se habrá advertido, garantizaba de alguna manera la aceptación del público —Vela aprovecharía esa circunstancia para escribir *La conquista de México* en tres partes, de crear a Beristáin—, y que además permitiese un aparatoso desarrollo escénico. *El apostolado en Indias y martirio de un cacique* lo logra con creces en dos aspectos fundamentales: el que se ha señalado como característico de las comedias de magia y de santos, y otro al que daban frecuente ocasión las comedias históricas o de tema militar, con representación de batallas y desfiles. El combate entre españoles e indígenas que Vela ofrece en la tercera jornada constituye un buen ejemplo del esfuerzo escenográfico exigido por escenas de este tipo. Según reza la acotación, «va subiendo la elevación a un lado y se descubrirá todo el fondo del teatro, imitando la laguna, todo agua el suelo, los bastidores imitando las orillas cubiertas de tulares y cañas, al fondo horizonte, y en disminución varias canoas y barcos, todas moviéndose: los de atrás más altos, porque se vean, y en unas canoas los indios, y en barcos y en otras los españoles; y Mendrugo con una mecha que pegará fuego a las piezas imitadas» (p. 77). La algarabía de la batalla llegaba por momentos a ser indescriptible:

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

Español.	¡Que me abraso, que me quemó!
Cortés.	Llega a socorrerlos. Llega.
Estrada.	Pues se quema mi canoa, me habrá de servir la vuestra. <i>(Van entrando)</i>
Fray Martín.	Socorredlos vos, Señor.
Espanoles.	Salta a bordo, entra, entra.
Estrada.	Arrojadlos en el fuego.
	<i>(Echan a los indios donde se queman)</i>
Indios.	Piedad, clemencia, clemencia.

Estrada. Pues que se quema la casa,
 calentémonos en ella.
Mendrugó. Viva la fe de Dios, perros... (p. 78)

Parece evidente que con versos de semejante jaez no se pretendía halagar los oídos del público, aturdido por el griterío y los disparos. Y la cosa no quedaba ahí, pues a continuación «baja el Demonio, en un dragón, echando fuego por la boca», y el fuego, las tinieblas y una horrorosa tempestad abaten a los españoles hasta que, al llamado de Cortés, «baja Santiago a caballo y queda en el aire haciendo tornos sobre las canoas», con lo que la victoria se inclina del bando cristiano.

El evento militar se mezcla así con las manifestaciones de poderes sobrenaturales, de las que la obra ofrece muestras abundantes. Las fuerzas divinas y las demoníacas rivalizan en la realización de proezas extraordinarias: fray Martín de Valencia se eleva sobre una roca en su primer sermón, manteniéndose en el aire en una demostración visible de la verdad de sus doctrinas, al tiempo que un ángel baja con un rayo en la mano y se mantiene a la altura de su cabeza mientras canta; inmediatamente después «sube el Demonio de debajo del tablado por la boca de un dragón, y echará fuego por ella» (p. 16). Las fuerzas del bien terminan por vencer, desde luego, y son las que se hacen sentir con mayor insistencia, a través de los milagros que acompañan la actividad del misionero franciscano, o de los ángeles que bajan en repetidas ocasiones y siempre cantando. Lo que no se percibe con claridad es la diferencia entre los prodigios de origen divino y aquellos que se deben a maléficos poderes infernales. Vela probablemente entendería que en el primer caso se trata de milagros, y en el segundo de magia, según se desprende de unos versos con que el demonio, en figura de indio, tienta a fray Martín ofreciéndole el tesoro de Moctezuma:

... Yo soy Izcóhualt;
de Moctezuma el valido,
que fue de quien se valió
(que en la magia soy prodigio)
para encantarle, y así,
el secreto determino
decirle, para que pueda
desencantarle improviso;... (p. 59)

El verso que he subrayado resulta muy significativo. En *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia* se hacen repetidas referencias a los poderes mágicos de Calipso, tal vez con la pretensión de que no se identifiquen con aquellos que son propios de los dioses olímpicos. Por tanto tendríamos de un lado lo que se podría denominar «magia blanca» (milagros cristianos, prodigios de los dioses, manifestaciones en todo caso legítimas de lo sobrenatural), y de otro la magia negra de quienes ejer-

cen unos poderes de alguna manera ilegítimos y desde luego maléficos. Se trata en suma de las fuerzas del bien en lucha contra las fuerzas del mal, aunque la diferencia no parece haber estado muy clara para Eusebio Vela, quien hizo que el obispo don Opas, en *La pérdida de España por una mujer*, hablase de vencer los artificios diabólicos con «conjuros, oraciones y exorcismos». Don Opas no era buena persona, y eso puede explicar semejante mezcla de procedimientos, pero lo que resulta evidente es que importa sobre todo el prodigio, lo maravilloso, lo extraordinario, cualquiera que fuese su origen, pues el hecho de que Santiago se pasease a caballo por los aires no difería en esencia de que lo hiciese el demonio sobre un dragón.

No le faltan a *El apostolado en Indias* otros atractivos: incendios, tormentas, y sobre todo el martirio del cacique Cristóbal, arrojado por su padre Axotencatl a una hoguera «lo más propio que se pueda imitar» (p. 71). Todo ello debía de hacer las delicias de un público al que Arrom atribuyó «inclinaciones piromaníacas»¹⁸, y no sin razón. Al cabo la obra de Vela no era sino una entre muchas otras de características semejantes, y a este propósito conviene recordar que el Coliseo de México ardió en la mañana del 20 de enero de 1729, al parecer por no haberse apagado bien las velas usadas la noche anterior: se había representado la comedia *Ruina e incendio de Jesusalén o Desgracia de Cristo*. Y el próximo estreno previsto se anunciaba como *Aquí fue Troya*¹⁹.

La música no carece de relieve en *El apostolado en Indias*: precede a la aparición de los actores en escena, y acompaña la presencia de los ángeles; éstos se expresan normalmente cantando, probablemente para poner de manifiesto su calidad de seres celestiales; y no falta la nota folclórica en los indios con «súchiles» y sargas de rosas que bailan para celebrar la llegada de los frailes. Pero donde resulta verdaderamente fundamental es en *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, en la práctica una zarzuela de tema mitológico. Recrea las aventuras de Telémaco en la isla de Calipso, en cuyas costas naufraga cuando viaja en busca de Ulises, y donde se enamora, previa intervención de Cupido, de la ninfa Eurcaris; pero Calipso ha puesto sus ojos en él, y la aparente complejidad de la comedia se reduce a mostrar las artimañas con que intenta retener al héroe, fracasadas gracias a los sabios consejos y en último término a la decidida intervención del anciano Mentor, acompañante de Telémaco en el viaje y que no es sino Minerva disfrazada. La obra se representó en el palacio del Virrey el 19 de diciembre de 1730, con ocasión de celebrarse el cumpleaños real, y sus características responden a lo que ya era tradicional en este tipo de espectáculos. Como señala Andioc, «el carácter aristocráti-

18. *Op. cit.*, p. 156.

19. Véase Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 19-20; también Armando de María y Campos, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, México, Compañía de Ediciones Populares, 1944, p. 22.

co, palaciego incluso, de la zarzuela primitiva (y pensamos en Calderón, pero también en Antonio de Solís o en Diamante) explica en gran parte la elección de sus protagonistas entre los dioses y héroes de la antigüedad clásica, que daban al espectador una imagen a la vez idealizada y engrandecida, ampliada, de su propia condición; el boato del espectáculo contribuía, en estas condiciones, a crear el ambiente que mejor convenía a aquella sobrehumanidad cuyo lenguaje lo constituía la música»²⁰. Esa orientación no haría sino acentuarse en el XVIII con el auge de la ópera y de la zarzuela, al menos en los círculos cortesanos, y de la tonadilla y otras especies musicales menores en los medios populares. El carácter palaciego de *Si el amor excede al arte* es evidente, y lo prueba la importancia de los pasajes musicales y en ocasiones de la danza, como la que sátiros y ninfas brindan a Telémaco y a sus compañeros cuando llegan a la isla. Al concluir el baile, «baja Cupido en una mariposa muy adornada, y canta» (p. 101), sin duda en uno de los momentos más espectaculares de la obra.

El poder de los dioses o de la magia son también aquí el pretexto para acontecimientos excepcionales. Las artes de Calipso hacen que unas estatuas se animen y dancen; que su despechado amante Idomeneo desaparezca volando cuando va a pelear con Telémaco; que bajen cuatro águilas «que vienen a caer sobre Telémaco una, otra sobre Narbal, otra sobre Idomeneo, y otra sobre Renacuajo; y vuelan por distintas partes con la más prontitud que se pueda» (p. 130); que unos peñascos se conviertan en fieras y unos árboles se vuelvan sátiros, «lo más vistoso que se pueda» (p. 150); y le permiten ofrecer tentadoras fantasías a los ojos de Telémaco. Tampoco es de despreciar la transformación final del anciano y prudente consejero: «Del lugar donde está Mentor —se lee en la acotación— una mujer pasa a Minerva y volará al navío con Telémaco, ocultándose Mentor con la mayor prontitud que pueda, y Minerva se queda en el aire» (p. 153). Y qué decir de las primeras escenas, cuando «ábrese el foro; y se ve una nave fluctuando, medio desbaratada, y en ella, Telémaco, Mentor, Renacuajo y marineros», y «despedázase en cuarteles la nave», y «puéblase el mar de sirenas y de monstruos marinos; y se pondrán encima Telémaco, Mentor y Renacuajo, a su tiempo» (pp. 89-90). Aunque tal vez el momento más impresionante sea aquel en que Plutón acude a la llamada de Calipso:

Música (*Dentro*). Ya del pavoroso centro
la máquina se descubre,
y truenos y rayos sean
la selva que te salude. (*Truenos dentro*).
(*Con grande estrépito de truenos, se abre el monte, y se descubre Plutón en medio de llamas; y en el aire varias aves nocturnas y las Furias a los lados*)

20. *Op. cit.*, p. 57.

Plutón ¿Qué causa, Calipso bella,
 a mi habitación conduce
 tu deidad?... (p. 137)

Más cerca de la simplicidad y de las limitaciones escenográficas que caracterizan al teatro de los corrales, en *La pérdida de España por una mujer* las batallas ocurren fuera de escena, desde donde llegan el estrépito y en ocasiones también la música y alguna canción. Como el título ya anticipa, la obra se inspira en la leyenda de don Rodrigo, el último rey goda, quien se niega a cumplir las promesas de matrimonio que hiciera a Florinda, hija del conde don Julián, por lo cual éste, en venganza, entrega el país a los árabes. También termina pasándose al enemigo el obispo don Opas, partidario de los herederos de Witiza que todavía aspiran al trono. El honor ultrajado del conde y de su hija es el motivo que desencadena la tragedia, por más que Vela trata de remitirla en último término a la decisión divina de castigar los pecados de don Rodrigo. Al final, tras la derrota de los cristianos, Florinda anuncia su decisión de retirarse a un desierto, arrepentida de haber actuado «contra el cielo, ley y patria», con lo que se pone de manifiesto que ni siquiera la venganza del honor justifica conductas como la suya. A pesar de la mentada simplicidad, tampoco están ausentes los recursos de efecto que pudieran acentuar el interés de la obra: cuando en la segunda jornada don Rodrigo busca tesoros en una siniestra torre o castillo extramuros de Toledo, acompañado de don Pelayo y de otros miembros de la Corte, esa torre se derrumba con gran estrépito, entre truenos y terremotos, aunque los visitantes logran salvar la vida; el rey ha podido escuchar de una estatua de bronce el anuncio de la catástrofe inminente que supondrá la irrupción árabe. Los presagios se manifiestan también con recursos menos llamativos, pero igualmente significativos de la mentalidad imperante, como por medio de una canción que llega hasta el escenario o de la hechicera que señala a Tarif como el conquistador predestinado.

Una obra igualmente representativa de ese momento teatral novohispano es *El iris de Salamanca*, una comedia hagiográfica escrita antes de 1755, pues ya aparece citada en la *Bibliotheca Mexicana* de Eguiara y Eguren²¹. Su autor, Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, mexicano de origen y nacionalidad de creer a Eguiara, nació en torno a 1700 y llegó a ser una de las figuras más representativas de la cultura virreinal de su época. Autor de una extensa producción literaria²², en *El iris de Salamanca* dra-

21. Véase Joannes Josepho de Eguiara et Eguren, *Bibliotheca Mexicana*, I, México, MDCCLV, p. 459.

22. Abundante información sobre el autor y su obra puede hallarse en la introducción a Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática*, edición crítica, introducción y notas de Claudia Parodi, México, Universidad Nacional Autónoma, 1976. Las citas de *El iris de Salamanca* corresponden a esa edición, por lo que me limitaré a consignar entre paréntesis la página correspondiente.

matizó los esfuerzos de San Juan de Sahagún para apaciguar las violentas disputas y las sangrientas venganzas que diezmaron a las familias salmantinas de los Monroy y los Manzano, logrando su propósito aun a costa de dejar su vida en la empresa. La obra parece inspirada en hechos históricos acaecidos en el siglo XV, y, aunque en opinión de Claudia Parodi «el material de utilería que se requiere para su puesta en escena no es esencialmente complicado, la aparición de elementos mágicos es relativamente exagerada, y el movimiento de personajes en escena es similar al de cualquier comedia de enredo»²³, lo cierto es que en ella asistimos a no menos de una docena de milagros o incidentes maravillosos, en buena parte poco aparatosos y que no encerrarían dificultades especiales, como cuando las cabezas de los hermanos Manzano, muertos en Portugal, se quejan al ser clavadas por doña María de Monroy en los sepulcros de sus hijos (p. 39), o cuando Eugenio de Monroy trata de golpear al santo y «queda con el brazo levantado e inmóvil» (p. 66). En compensación, otros exigirían soluciones más o menos artificiosas: en la segunda jornada «descúbrese la apariencia de un río muy caudaloso por cuya orilla va caminando San Juan de modo que caiga dentro», y, para admiración de los testigos, se sostiene sobre el agua mientras «en el aire van dos ángeles cantando» (pp. 54-56); a continuación una gallina mechada sale volando, recuperadas las plumas, apenas recibe la bendición del santo (p. 58); con la pretensión de dar muerte a San Juan, dos de los personajes aparecen sobre una cuesta «a caballo, desnudas las espadas, y de modo que, balanceando en la tramoya, los caballos revuelvan sobre los pies como que despeñan los jinetes hasta que, expelidos de la silla, caigan por la cuesta como temblando» (p. 82); apenas iniciada la obra y por intervención diabólica se abre la montaña por la que ascienden San Juan y el gracioso, quedando ambos en el aire hasta que dos ángeles solucionan el problema (pp. 16-18); poco después, para permitir que el santo pueda leer su breviario en plena noche, un ciprés se ilumina, aparece un ángel y «sube San Juan en elevación hasta que pueda rezar con las luces» (p. 29); pero todo es poco comparado con las últimas escenas, cuando Leonor Monroy baja sobre un dragón e invoca a las Furias, que suben por el escotillón cantando (también aquí los seres sobrenaturales se manifiestan generalmente con música) y la ayudan a envenenar las flores que ha de pisar el santo; antes de que le causen la muerte, el admirable protagonista «echa una bendición y vuelan las flores, algunas culebras y otras huyen por el tablado», y, ya muerto, «sube en elevación de rodillas. Suena música y cruzan dos ángeles cantando y esparciendo flores que quedarán formadas sobre la cabeza de San Juan coronas» (pp. 88-103). Como señala Claudia Parodi, «ya no se trata de un pequeño cuadro alegórico, sino de dos escenas —que parecen tomadas de una zarzuela— en las que Cabre-

23. Introducción citada, p. XXXI.

ra entremezcla elementos del mundo de la imaginación y la realidad y combina las canciones y la música con el recitado»²⁴. Y por si esto fuera poco, *El iris de Salamanca* no carece de tormentas con truenos y relámpagos, caballos que irrumpen en el patio, vertiginosas entradas y salidas de escena, incoherencias del gracioso, rupturas espaciotemporales que siembran la confusión, y sobre todo gritos de venganza y peleas a cuchilladas en abundancia extrema, con lo que la creación de Cabrera y Quintero no desmerece en absoluto de las que hubieran podido ofrecer Vela o cualquier otro autor de la época.

«En las obras teatrales de Cañizares, Zamora y otros, representadas durante los primeros decenios del siglo, se ha observado —señala René Andioc— una alteración, una debilitación no tanto de los principios como de la intensidad del sentimiento caballeresco, junto con una tendencia complementaria a expresar el heroísmo, la sublimidad, por medio de actitudes y situaciones cada vez más inauditas, extrañas, excesivas, en una palabra, aparatosas; tendencia que lleva lógicamente a la multiplicación de los lances y al predominio de un tipo de comedia de gran espectáculo en que los elementos por naturaleza accesorios propenden a convertirse en esenciales»²⁵. Las piezas escritas y representadas en el Virreinato de Nueva España participan de esa evolución común al teatro poscalderoniano español. Parecen haber perdido fuerza, tal vez por su utilización constante, los motivos que generaban los conflictos dramáticos. El sentimiento del honor o el de los celos pueden así quedar reducidos a la caricatura de sí mismos, patentes para el espectador en tanto que se vociferan de continuo, pero difícilmente justificados por los acontecimientos. Es lo que ocurre en *El iris de Salamanca*, donde, de igual modo, la santidad equivale a una sucesión de milagros, y el odio y la venganza a peleas sin fin. El heroísmo del rey se traduce en gestos contradictorios en *La pérdida de España por una mujer*, una levitación es más efectiva que mil razones a la hora de evangelizar en *El apostolado en Indias y martirio de un cique*, y en general es innegable que los sentimientos y los valores tienden a sustituirse por sus manifestaciones externas, lo que hace suponer que se hallan en crisis y ya de por sí degradados en la sociedad del XVIII.

Desde luego, dejando al margen consideraciones sociológicas que exigirían un estudio más profundo de los problemas que plantean las obras comentadas, lo más evidente es la tendencia hacia el espectáculo total, donde lo literario apenas merece consideración. El teatro competía así, mediante efectos visuales y auditivos, con las funciones de ilusionismo (magia) o de circo que en ocasiones le disputaban los locales, por lo menos en lo que al Coliseo de México respecta²⁶. La puesta en escena hubo

24. Loc. cit., p. XXXII.

25. *Op. cit.*, p. 129.

26. Véase Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 63-66.

de experimentar un extraordinario desarrollo, dadas las dificultades que enfrentaba, aunque no por ello puede hablarse de novedades absolutas. De las piezas de Vela y de Cabrera y Quintero se deduce el aprovechamiento de dos corrientes escenográficas distintas, que a veces se conjugan con mayor o menor acierto: una es la del teatro cortesano del XVII, al que directores e ingenieros llegados de Italia dieron la posibilidad de cambiar rápida y totalmente, por medio de mecanismos complejos, de decorados compuestos por bastidores, con lo cual se lograba proporcionar a cada escena el marco adecuado y se daba un paso extraordinario hacia el teatro moderno; otra, mucho más antigua, es la de las comedias de «tramoya», de maquinaria o aparato, en la que pueden señalarse pervivencias medievales. Su máximo desarrollo coincide con las últimas décadas del siglo XVI, como ha demostrado Othón Arróniz²⁷, y sobrevive ligada a las piezas de santos en los momentos en que Lope impone la comedia de ingenio o de capa y espada. A medida que avanza el XVII el éxito creciente de los temas de magia y milagros le permite un nuevo florecimiento.

Si el amor excede al arte, representada en el palacio virreinal, utiliza ampliamente los recursos propios de la escenografía cortesana: «Estará el teatro de selva» (p. 87), «múdase el teatro de sala» (p. 109), «descúbrese Eurcaris dormida a la margen de una fuente» (p. 115), «descúbrese un jardín delicioso, adornado de estatuas» (p. 117), «échase mutación de bosque» (p. 121), «vese en medio del foro una sierra, nevada la cumbre, y por la cima salen llamas, imitando el volcán» (p. 136), aluden a otros tantos cambios de decorados, lo que suponía para la pieza un importante atractivo adicional. Las otras comedias de Vela ofrecen menos complejidad en este aspecto, y las referencias escenográficas son muy escuetas. Se hallan más próximas, sin duda, a la tradición de los corrales, lo que también se advierte en *El iris de Salamanca*. Los actores entran y salen señalando con este simple hecho y a veces mediante algún objeto o elemento decorativo los cambios de lugar. Pero en todos los casos el peso del espectáculo había de descansar en recursos y máquinas tradicionales (perfeccionados, desde luego), como los escotillones que permitían al actor surgir de la tierra o hundirse en los abismos, o como el pescante que hacía ascender a los santos o volar a los ángeles y a los dioses, o como las luces y ruidos que simulaban incendios, tormentas y terremotos. Y si «la tramoya no es un adelanto, como pensaron algunos contemporáneos, sino más bien la expresión del gusto medieval halagado por estos efectos sorprendentes y milagrosos», como quiere Arróniz²⁸, su extraordinario desarrollo durante el XVIII, paralelo al éxito de las comedias de santos y de

27. *Op. cit.*, pp. 160-246.

28. *Op. cit.*, p. 252.

magia, es una muestra muy significativa del momento que vivía la cultura teatral de la Nueva España y de todo el mundo hispánico.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid
(España)