

EL TEATRO NOVOHISPANO EN EL SIGLO XVIII

MARGARITA PEÑA

"Es el drama mi nombre
y mi deber corregir al hombre
haciendo en mi ejercicio
amable la virtud, odioso el vicio".

(Versos atribuidos al virrey Bernardo de
Gálvez en el telón del Coliseo Nuevo, ca.
1786)

A Héctor Azar, in memoriam

INTRODUCCIÓN

Diremos, para empezar, que el teatro en la Nueva España, siglo XVIII, no se explica sin el antecedente del teatro peninsular, tanto áureo como neoclásico, y sin un nombre que llena, por lo menos, el primer tercio del siglo. Por lo que respecta al "nombre", éste es el de Eusebio Vela, autor español venido a América -de la estirpe de Gonzalo de Riancho y Arias de Villalobos en siglos anteriores-, quien anima la escena teatral en la primera mitad del siglo. Es un típico "vehículo de comunicación" que proyecta los modos de la comedia española del XVII en la escena local, escribiendo, dirigiendo, actuando y administrando una compañía teatral. Las listas de comedias prohibidas por la censura inquisitorial, casi todas las cuales provienen de la península, sirven para documentar la proyección de la comedia áurea en nuestro siglo XVIII, y forman parte de las colecciones de "sueltas" que se

conservan todavía en bibliotecas europeas diversas.¹ A lo largo de varios documentos de la época, apreciamos la riqueza de la representación teatral en ese siglo; la importación de piezas fundamentales y de otras de menor rango; la presencia de los grandes dramaturgos de los Siglos de Oro (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Guillén de Castro) y de una cauda de autores secundarios (si se puede llamar así a quienes contribuyeron a la grandeza de la escena española, que llenaron los escenarios peninsulares y coloniales en el XVII y XVIII (Juan Bautista Diamante, Luis Belmonte Bermúdez, Andrés de Claramonte, Agustín de Salazar y Torres, Francisco Bances Cándamo, Francisco Luciano Comella...). Inventarios provenientes del Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de Puebla (1791) dan fe de los utensilios usados en las representaciones, que luego se tasan y se rematan: un anillo, de El anillo de Giges; un puente usado en El Puente de la Mantible...Y así, damos con denuncias, prohibiciones y documentos de contenido vario.

Es el teatro novohispano en el siglo XVIII un teatro que cobija a una comunidad variopinta de comediantes; emprende la semi-secularización, en lo topográfico al menos, respecto a la Iglesia (el teatro del Hospital Real de los Naturales dará paso al Coliseo, construido lejos del hospital, para alivio de

¹ Cfr., para obras censuradas, Ricardo Camarena Castellanos, *El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 1993, pp. 222-229.

los enfermos, que ya no padecerán ruido y alboroto); cuenta con el apoyo de virreyes atentos al fenómeno teatral, como Bernardo de Gálvez; crea normas y reglamentos y padece censura semejante a la que sufre el teatro peninsular. Viene a ser, en gran medida, proyección especular de un teatro allende el océano. Por otra parte, al crear productos con sello propio, tales las comedias de Eusebio Vela o Cayetano Cabrera y Quintero, hace aportaciones novedosas al contexto teatral iberoamericano, rindiendo tributo al ámbito que le dio origen: España.²

ANTECEDENTES PENINSULARES: LA PRECEPTIVA NEOCLÁSICA. LAS COMEDIAS "SUELTAS".

Echemos un vistazo a lo que, durante la primera mitad del siglo XVIII, sucedía en la península en materia de credo teatral. Ignacio Luzán afirmará: "Los errores de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verosímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verosímil, hacer hablar las personas con conceptos impropios, y con locución afectada..."

"En 1737", afirma Germán Viveros, "en España fue editada por primera vez *La poética* del zaragozano Ignacio de Luzán; especialmente su Libro III pronto se constituyó en lo que podría ser llamado el canon del neoclasicismo español [...] Hay en ésta[...] ideas que sirvieron de punto de partida para la creación teatral de su época, tanto para la tragedia como

² Cfr. Margarita Peña, "Proyección del teatro áureo en la Nueva España" en *Prodigios novohispanos. Ensayos sobre literatura de la Colonia*. Departamento de Literatura, UNAM, México, 2005, p. 108. Ignoramos si Vela y Cabrera Quintero hayan sido representados en la península.

para la comedia. Sean recordadas algunas, que al menos en Nueva España, orientaron la actividad escénica: 'La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual [...] se finge haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste...' ³ Por inverosímiles e irreverentes, veta Luzán las comedias de santos, atribuyéndoles "grandes daños" sobre el espectador. ⁴

Por lo demás, la rigidez de los preceptos luzonianos se vio apoyada por la prohibición, en México, de las comedias de magia. Es decir, aquí no podrían haberse representado *La cueva de Salamanca*, o *La prueba de las promesas*, dos obras excepcionales de Juan Ruiz de Alarcón. Aunque si se escenificó repetidamente *El anillo de Giges, mágico rey de Lidia*. "Sea lo que fuere", apunta G. Viveros, "el hecho es que el neoclasicismo español [...] sobre todo, defendía el argumento de que la justificación de todo drama radica en [...] hacer del teatro una escuela de costumbres e imitación de la vida, pero

³ Germán Viveros Maldonado, *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1996, pp. 42-43. Más adelante, Luzán afirmará: "Los errores de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verosímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verosímil, hacer hablar las personas con conceptos impropios, y con locución afectada..."

⁴ *loc.cit.*, Viveros pp. 44-45

rechazando toda afectación, extravagancia, y en general, todo exceso."⁵ Era ésta la tónica que caracterizaba las proposiciones de otros intelectuales dieciochescos, tales Tomás de Iriarte, Juan Pablo Forner, Agustín de Montiano y Luyando, José Clavijo y Fajardo, e incluso dramaturgos como Vicente García de la Huerta y Leandro Fernández de Moratín. La gran premisa era "enseñar y corregir deleitando".⁶

A partir de dichos principios, nos preguntamos: ¿qué quedó en el siglo XVIII de la deslumbrante vitalidad de Lope de Vega, la pasión teológica de Calderón de la Barca, el sorprendente feminismo de Tirso de Molina? El segundo se siguió representando por ser, en general, autor del que gustaban los virreyes. De los otros, hay algunos ejemplos en las listas de comedias.⁷

Por lo que toca a las "suestras", no se podría explicar el auge del teatro novohispano en el XVIII sin la importación

⁵loc.cit.

⁶ Cfr. *Comedias completas de D. Leandro Ferrández de Moratín.* (El viejo y la niña, La comedia nueva, El barón, La mojigata, El sí de las niñas, La escuela de los maridos, El médico a palos, Hamlet). Nueva edición. Juicio crítico y notas de Pascual Hernández. Librería Garnier Hnos., París 1881, pp.14-16 (Juicio crítico de Mariano José de Larra). Se sabe que circuló en el siglo una composición anónima que resumía el credo teatral ilustrado: "...Con risa y canto alivio pesadumbres / y de todos corrijo las costumbres./Ría, llore, cante, embelese, asombre:/será mi fin la corrección del hombre." G. Viveros, ob. cit, p. 31. Juan Pedro Viqueira Albán ha apuntado: "Los ilustrados vieron en el teatro un espectáculo que, desarrollado con timo y sabiduría, podía transformarse en un poderoso medio de regeneración moral de la sociedad". En *¿Relajados y reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces.* 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México 2005, p.72. (Sección de Obras de Historia).

⁷ Para nuestra sorpresa, son escasas las menciones a obras del dramaturgo novohispano Ruiz de Alarcón en las nóminas teatrales, a diferencia de la presencia regular de ellas en las colecciones de "suestras" de los acervos europeos y de su decidido empuje en Francia (s. XVII, *Le menteur*, de Corneille) y en la crítica francesa del XIX.

masiva al virreinato de estos cuadernillos de 16 fojas (32 páginas) que reproducían, cada uno, una comedia de autores del Siglo de Oro.⁸ A tal cúmulo bibliográfico se sumaban las comedias de autores del XVIII.⁹

Parte de este acervo riquísimo se precipitó en aluvión hacia el Nuevo Mundo, configurando el tesoro teatral que iba a dar a manos de asentistas, autores y comediantes de la Nueva España (estando estos últimos obligados por contrato a regresar a los empresarios, las comedias y las "sacas" de comedias que se les hubieran entregado para memorizar). Permanece en el misterio una cuestión esencial: ¿en dónde quedaron los textos españoles que alimentaron los escenarios

⁸ Cfr. Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. M. A. Porrúa, ed., UAM, BUAP, México, 2000, 324 pp. Ver especialmente el capítulo "Juan Ruiz de Alarcón y los coleccionistas del siglo XIX", pp. 149-214. El fenómeno se omite entre quienes frecuentan críticamente el teatro del XVIII, por lo que considero que cabría hacer una cala. Baste decir que durante este siglo, los editores peninsulares reimprimieron el teatro áureo a partir de las colecciones de comedias de autor (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Pérez de Montalbán, entre otros), o de colecciones misceláneas preexistentes, así como de ejemplares de comedias del XVII que circulaban a la deriva, obra de dramaturgos que, o no las habían recopilado, o no contaban con una producción suficientemente amplia (Luis Belmonte Bermúdez, Fernando Zárata Castronovo -seudónimo de Antonio Enríquez Gómez-, Diego Jiménez de Enciso, Francisco Bustos, etc.).

⁹ Impresores españoles, o radicados en España, que multiplicaron mediante "sueltas" el acervo teatral fueron Theresa de Guzmán (Madrid), Joseph y Tomás de Orga (Valencia), Antonio Sanz (Madrid), Alonso del Riego (Valladolid), la Imprenta del Cruzado (Madrid), Imprenta de la Plaza del Carbón (Zaragoza), Librería de la Vda. de Quiroga (Madrid), Tomás Piferrer (Barcelona) y Francisco de Leefdael (Sevilla), entre otros. Las "sueltas" fueron, a su vez, recogidas frecuentemente en colecciones misceláneas que integraban a autores del XVII y del XVIII, y actualmente es posible consultarlas en bibliotecas europeas, adonde llegaron por la vía de donación o venta por parte de bibliófilos coleccionistas. Tal el caso de John Rutter Chorley (Biblioteca del Museo Británico); Joaquín Hazañas y La Rúa (Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla), Alfred Morel-Fatio (Biblioteca Municipal de Versalles), Tekla Y Gottfried von Baist/Adolf Schaeffer (Biblioteca de la Universidad de Friburgo), amén de muchos más. Cfr. M. Peña, *loc. cit.*

mexicanos del siglo XVIII? ¿Se destruyeron, se perdieron, o acaso la censura obligó a entregar los ejemplares al Tribunal de la Inquisición? Y si esto pasó aquí, ¿cómo es que no sucedió en la península, en donde las colecciones se guardan todavía en la Biblioteca Nacional de Madrid y en otros repositorios, además de los ya mencionados? ¿Habrán existido, acaso, impresores novohispanos que reimprimieran el material proveniente de España? ¿Los Ontiveros, Bernardo Hogal, la Vda. de Bernardo Hogal? ¿En México y Puebla? Hasta donde sabemos, no sobrevivieron tales colecciones de comedias. Quizás el descuido de los asentistas, o la incuria de los desaprensivos comediantes determinaron lo que puede considerarse una pérdida irreparable.

Por lo que toca a los autores españoles de fines del siglo XVIII cuyas comedias pasaron, o pudieron haber llegado a la Nueva España para representarse, mencionemos a los siguientes, indicando entre paréntesis el periodo en que producen:

Manuel Fermín de Laviano (1770-1790); José Concha (1772-1795); Antonio Valladares de Sotomayor(1777-1800)que, junto con Calderón de la Barca, alcanzó cierta popularidad en México; Luciano Francisco Comella (1780-1800); Fermín del Rey (1780-1800).¹⁰

La primera parte del siglo, igualmente, pudo haber sido alimentada en México con las comedias de otros autores españoles ya del XVIII, a saber:

¹⁰ M. Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...*, p. 210.

Juan de la Hoz y Mota (1700-1714); Manuel Francisco de Armesto (1720-1731); José Fernández Bustamante (1730-1733); Antonio Tello de Meneses (1730-1735) y Antonio Téllez de Acevedo (1730-1740). A ellos se suman los renombrados Francisco Antonio de Bances Cándamo (de fines del XVII), Antonio Zamora (muere en 1728) y José de Cañizares (fallece en 1750), autor del *Anillo de Giges, mágico rey de Lidia* y quien ocupara el cargo de Fiscal de Comedias, manejando la producción dramática en España. Además de comedias de magia, escribió *Don Juan de Espina, El asombro de Francia*, así como de santos: *San Vicente Ferrer, El Falso nuncio de Portugal*. Por lo que toca a su contemporáneo Antonio de Zamora, es puente entre dos siglos y dos dinastías (habsburgos y borbones), proporcionó obras para representarse en el Palacio del Buen Retiro y fue el último de los poetas oficiales de la Corte. Alguna de sus comedia, que quizás pasó a la Nueva España es *Don Domingo de don Blas*, refundida de la comedia del mismo título de Ruiz de Alarcón. Escribió comedias heroicas y de figurón.¹¹

Lo que se representa en el Real Hospital de los Naturales y más tarde en los Coliseos (el que se incendia en

¹¹ Los autores y las comedias arriba citados aparecen con suma frecuencia en las colecciones misceláneas de "sueltas", entremezclados con autores del siglo XVII, de los cuales menciono a continuación, indicando fechas de nacimiento y muerte, a unos cuantos que continuaban representándose en el XVIII: Álvaro Cubillo de Aragón (1596?-1661); Antonio de Solís (1610-1686); Juan de Matos Fragoso (1610?-1692); Agustín Moreto (1618-1669); Juan Bautista Diamante (1625-1687); Francisco de Leyva (1630?-1676?), Francisco Antonio de Bances y López Cándamo (1662-1704). Listas de comedias que se enviaban a Indias se pueden leer en el capítulo 1 de *Andanzas y picardías de Eusebio Vela. Autor y comediante del siglo XVIII*, de Armandó de María y Campos. Compañía de Ediciones Populares, México s/f.

1722 y el que se construye e inaugura posteriormente, en 1725) es teatro peninsular. Como veremos, el panorama de nuestro teatro dieciochesco se singulariza más por las reformas introducidas por las autoridades borbónicas que por una producción local original y abundante. Sin embargo, las comedias serán -junto con los toros, cañas y juegos de naipes-, las festividades religiosas y las fiestas en las entradas a la ciudad de virreyes y arzobispos-, el único entretenimiento de que dispone el hombre novohispano. Vamos a ver que, como fenómeno social, el teatro no careció de contrastes; de esplendor y miseria; de sabor, sal y pimenta.¹²

EL TEATRO EN EL SIGLO XVIII NOVOHISPANO

Entre los dramaturgos a que se refiere Enrique de Olavarría y Ferrari en la *Reseña histórica del teatro en México*, figura Manuel Zumaya, con *El Rodrigo*. Menciona entre las piezas teatrales, *El portento mexicano* y veinte loas de José Antonio Pérez Fuente; *La invención de la cruz*, de Manuel Santos Salazar; *No hay mayor mal que los celos*, del padre Juan de Arriola; *La troyana*, del padre Agustín de Castro, autor también de sainetes costumbristas (*Los remendones*, *Los charros*).

Capítulo aparte en la escena dieciochesca vendrían a ser los dramaturgos Francisco de Soria, Cayetano Cabrera Quintero y Eusebio Vela.

¹² Nadie mejor para informarnos sobre el teatro novohispano que Enrique de Olavarría y Ferrari, quien con su bien documentada, y pionera, *Reseña histórica del teatro en México*. 3^a. ed. Ed. Porrúa, México, 1961 (Biblioteca Porrúa, 21), que se publicó por primera vez entre 1880 y 1884, es la fuente de casi todos los trabajos posteriores sobre el tema.

De Francisco de Soria se sabe que era oriundo de Tlaxcala. José Mariano Beristáin de Souza lo califica de "poeta ingenioso, fácil y modesto, y feliz imitador de D. Pedro Calderón de la Barca" en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* y enumera sus comedias: *El Guillermo, duque de Aquitania*, *La mágica mexicana*, *La Genoveva*, puntualizando: "se han representado en los teatros de la Nueva España"¹³ Se ha citado también otro título: *De los celos y el amor, cuál es afecto mayor*. Alfonso Reyes consideró a Soria un imitador cosa que, pensamos, podría aplicarse también, en todo caso, a Eusebio Vela y a otros que se atenían al canon dramático español vigente. Para Germán Viveros *El Guillermo* "puede ser considerada una comedia de capa y espada, en la que permanentemente se pone en juego el honor de sus personajes principales..."¹⁴ Nos parece Soria, un intelectual dieciochesco de la estirpe de Miguel de Reyna Zevallos (también poblano, oriundo de Tehuacán), y Francisco Ruiz de León, que, además de la poesía épica, intentó la dramaturgia.

De Cayetano Cabrera Quintero (nace en México; m. en 1774) podría decirse que fue personaje sobresaliente en la cultura del siglo XVIII como autor teatral y participante en la descripción de varios arcos triunfales. Su obra dramática Y se añade algo sustancial para entender el carácter "especular" de nuestro teatro: "Basta revisar las listas de comedias que se escenificaban durante los mismos años en Valladolid, Valencia y Barcelona para comprobar que se representaban las mismas comedias en ambos lados del Atlántico".¹⁵ *El Iris de Salamanca*

¹³ José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. Vol IV, 3ª. ed. Eds. Fuente Cultural, México, s/f., P. 369.

¹⁴ Para esto, ver *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII. Est. intr. y notas de Germán Viveros Maldonado*. Coord. Héctor Azar. CONACULTA, México, 1993, p. 31.

¹⁵ Para lo anterior, ver: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Ed. crítica, intr. y notas

trata de la vida y milagros de San Juan Sahagún y narra su "muerte redentora". La edición incluye doce piezas menores atribuidas al autor.

Al revisar el panorama del teatro diociesesco novohispano aparece como figura dominante la de Eusebio Vela. Aun cuando existen otros nombres, en el de Vela se aúnan el escritor, asentista, empresario y actor; es decir es un "hombre de teatro". Nacido en Toledo, en 1688, en una familia de actores, y muerto en Veracruz en 1737, en 1713 ingresa con un hermano, José, a la Compañía del Coliseo de México.¹⁶ En medio de las vicisitudes que implicaba el oficio de arrendador del Coliseo, escribe varias comedias: *Apostolado en las Indias y martirio de un cacique* y *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, consignadas por Cayetano de la Barrera y Leirado como existentes en forma de manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por otra parte, se ha dicho que el catálogo de manuscritos de la Biblioteca del Museo Británico registra la "*Comedia nueva. La Pérdida de España (De don Eusebio Vela)*", en una copia de Zaragoza, 1775.¹⁷

La primera, *Apostolado en las Indias...* procede de las crónicas en que se relata la labor que llevaron a cabo los primeros doce franciscanos en su empeño por convertir a los indígenas a la fe cristiana. Personajes son, entre otros, Hernán Cortés, Alonso de Estrada (gobernador), Martín de Calahorra (soldado), Fray Martín de Valencia (franciscano), Axotécatl, Iztlizúchil, Izcóhuatl (demonio), Axolote y Mendrugo (graciosos). Se mantienen tipos de la comedia áurea

de Claudia Parodi. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México 1976, pp. X-XI.

¹⁶ De acuerdo con Armando de María y Campos en *Andanzas y picardías de Eusebio Vela...*, p. 42, este hermano no existió. En cuanto a E. Vela, algunos críticos lo consideran un hombre megalómano e iluso, y De María y Campos lo tilda de "trapacero".

¹⁷ Debe tratarse del catálogo de manuscritos españoles del Museo Británico elaborado por Pascual Gayangos.

como el gracioso y el esquema maniqueo tradicional de lucha entre el bien -representado por los españoles y la religión cristiana- y el mal, simbolizado por Izcóhuatl y la idolatría. Se reconocen varias constantes de la conquista: el papel relevante de los primeros franciscanos; el apego de los indígenas a sus antiguas creencias (Axoténcatl) que alimentan hostilidad disimulada, y luego abierta, hacia la nueva religión; la escisión entre los indígenas convertidos (Cristóbal, hijo de Axoténcatl y Mihuazóchil, madre del joven); el sacrificio de éste por su padre; los planes de Axoténcatl para destruir a los españoles y la batalla final entre indios y españoles, en la que estos últimos triunfan gracias a la intervención del apóstol Santiago.

Los versos iniciales nos ilustran sobre el tono épico-cristiano de un teatro que, entre otras cosas, recoge en el siglo XVIII el tema "cortesiano", retomado en el mismo siglo por Francisco Díaz de León y Juan de Escoiquiz en sus poemas respectivos *La Hernandía* y *México Conquistada*. Según indicación del autor, sale Cortés, "barba" (es decir, de edad madura), y pronuncia:

"Ya, famoso Axoténcatl,/ veo mis deseos cumplidos,/ pues el motivo primero/ del triunfo que he conseguido,/ fue el deseo de ensalzar/ la fe en aquestos dominios,/ extendiendo sus misterios/ en los más remotos indios,/ que ignorantes de tal bien/ adoran a dioses mentidos;/ y para lograr mi celo,/ ya mi señor Carlos Quinto/ envía un apostolado,/ que a imitación de Cristo/ os instruyan en la fe,/ no con el rigor prolijo/ que habéis experimentado/ hasta aquí; porque, benignos,/ os obligarán afables,/ y os conquistarán rendidos..."¹⁸

¹⁸ Tres comedias de Eusebio Vela. *Apostolado en las Indias y Martirio de un cacique; Si el Amor excede al Arte, ni amor ni arte a la Prudencia; La pérdida de España*. Imprenta Universitaria, México 1948. Ed. intr. y notas de Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde, pp. 3-4. Sobre *La pérdida de España*, Hildburg Schilling ha señalado que tiene un "argumento legendario [...] opuesto a las comedias [...] semi-religiosas o de enredos profanos y que, por existir una copia en el Museo Británico, "es posible que Agustín Vidarte se la haya llevado a España antes de 1731." *Teatro profano en la*

En *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia* el escenario no es ya América sino el mundo griego, puesto que se trata de las aventuras de Telémaco en la isla de la ninfa Calipso, quien se enamora de él. Concluye la obra con la partida de Telémaco, lo que demuestra que la prudencia puede más que los sentimientos. La tercera comedia, *La pérdida de España* recrea la leyenda de la derrota del rey Rodrigo, y pone en escena al Conde Don Julián y a la cava Florinda, resumiendo escénicamente la entrega de España a los moros.

Las comedias de Eusebio Vela alcanzaron gran popularidad y *Si el amor excede al arte....* se escenificó, de acuerdo con De Maria y Campos, en ocasión del cumpleaños del rey de España, el 19 de diciembre de 1729 y 1730. Era, junto con *Apostolado en las Indias....*, una de las favoritas de los virreyes.

Digna de mención es *Hernán Cortés en Cholula*, comedia heroica de Fermín del Rey, escrita en 1782¹⁹. De ella nos dice su editor, A. González Acosta: "*Hernán Cortés en Cholula* puede deberse a un intento de arqueología temática para resucitar novedosamente la variante del antiguo enredo entre moros y cristianos -Xicotécatl es un moro amigo de igual forma que Teutile es un moro retador-, pero sobre todo por la necesidad de diversificar la escena española, algo agotada ya en ese momento, según demostró la reacción crítica de Moratín en *La Comedia Nueva*."²⁰. El escritor catalán Fermín del Rey, a quien se debe asimismo *Hernán Cortés en Tabasco* (1790) y al que

Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Imprenta Universitaria, México 1958, p. 46.

¹⁹ *Hernán Cortés en Cholula.* Comedia inédita de Fermín del Rey.). Ed. y est. prel. de Alejandro González Acosta. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2000 (Fuentes para el estudio de la Literatura Novohispana, II).

²⁰ ob.cit., pp. 27-28

Moratín señalara como primer apunte en una compañía española, fue autor también de *La Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona'*"²¹, de 1788. *Hernán Cortés en Cholula* no se escenificó en México, pues, como señala González Acosta, se trataba de una comedia indianista escrita para Madrid y un público peninsular. Refleja la visión europea del Nuevo Mundo. La exaltación del español se da desde los primeros versos, en los que Teutile profiere: "luego ya el fiero español, / sin que puedan contenerle / repulsas de mi monarca, / por Cholula entrar pretende..."²²

Se sabe de la existencia de un dramaturgo del XVIII, escasamente conocido, Fray Juan de la Anunciación, y de los *Coloquios* que escribió. Fray Juan (Juan González Barrios para el siglo) nació en Madrid en 1691 y posteriormente profesó en México, en la orden del Carmelo Descalzo. Vivió en Puebla, Morelia, Toluca, Querétaro y Celaya y se movió en el ambiente criollo novohispano; fallece en 1764 y es sepultado en el Convento del Carmen de la Ciudad de México. Escribió lo que puede considerarse "teatro de colegio", género al cual pertenecen sus *Coloquios*.²³; son diálogos dramatizados cuyo léxico mezcla lo popular, lo culterano y lo teológico con una "barroca variedad métrica y estrófica, que dio energía y vivacidad a la expresión poética en su conjunto"²⁴. En el *Coloquio de las tres gracias* -compuesto en homenaje a Jerónimo de la Madre de Dios, prior del Colegio Carmelita de Querétaro-, G. Viveros, el editor, señala la presencia de alegorías que escenifican temas varios y configuran lo que entonces se llamaban *mascaradas*. Sin embargo, afirma, "el teatro de

²¹ *ibid*, p.16

²² *ibid*, p.61

²³ Ver "El teatro de Fray Juan de la Anunciación" en Germán Viveros, *Talía Novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, pp. 230-234

²⁴ *ibid.*, pp. 246-247

nuestro fraile carmelita [...] más se aproximaba al teatro de colegio español, por su idiosincrasia monástica de ascendencia medieval, al modo de los "misterios..."²⁵. Otras piezas de Fray Juan de la Anunciación son *El Coloquio de las flores* y el *Coloquio del mejor Apolo de Delos*, en alabanza del vicario Mateo Méndez Vasconcelos, y del que citamos los versos siguientes, relativos a este personaje:

"y por fin en él se ven, / juntas y unidas en uno / cuantos dones, cuantas gracias / la natura y gracia supo, / con su universal potencia, / comunicar a hombre puro..."²⁶

CENSURA Y TEATRO EN EL SIGLO XVIII NOVOHISPANO

Conocido es el papel represivo del Tribunal del Santo Oficio en lo tocante a la producción literaria y teatral de la Colonia. Aún cuando no fue el teatro el objeto primordial de la censura inquisitorial, que enfiló fundamentalmente sus armas contra la poesía satírica, política y de costumbres (*Manuscrito de Juan Fernández*, de las postrimerías del XVIII), etc., hubo casos en que se reprimió también al apuntador, responsabilizándolo del contenido de la comedia escenificada (Zacatecas, representación del entremés de *la Condesa*, siglo XVIII).²⁷ Como se dijo, el tema ha sido investigado a fondo.²⁸

Comedias de magia, como *El anillo de Giges*, de Cañizares, o una obra curiosa, *El diablo predicador*, de Luis Belmonte Bermúdez, contemporáneo y amigo de Juan Ruiz de Alarcón, figuran en las listas de obras prohibidas²⁹. Conformémonos aquí con repasar aquéllas de las que nos han llegado los textos. En primer lugar cabe referirse al *Entremés del galán liberal* que

²⁵ *ibid.*, pp.248-249

²⁶ *ibid.*, pp. 248-249.

²⁷ Expediente en el AGN, Ramo Inquisición.

²⁸ Ricardo Camarena C., *loc. cit.*

²⁹ Para una muestra de literatura censurada en la Nueva España, ver M. Peña, *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*. 2a. ed. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, 2000, 125 pp.

"procedente de Filipinas a principios del siglo XVIII"³⁰, formaba parte de un espectáculo amplio sobre la fábula de Narciso vuelto 'a lo divino'. El entremés pareció a los inquisidores "falto de circunspección y de buen ejemplo"³¹. Posiblemente se escribió en el Colegio de San José, de la ciudad de Manila. Interlocutores son Damián, Cosme, Quiteria, Julia y los versos iniciales dicen:

"Julia: estás, por mi vida, tan atractiva, / que aún a mí tu donaire me cautiva. // Quiteria: todo este adorno, amiga de mis ojos, / sirve para ganar varios despojos. / El tocado tiente, la cinta encanta, / el zapatillo títere ataranta, / y si nos faltan estos pareceres, / fantasmas, dicen, somos las mujeres."³²

Se supone que el desenfado de estos personajes femeninos motivó la censura del capellán, Manuel José Avendaño.

La Comedia famosa y fiesta para su Majestad, con tramoya de El Buen retiro, de don Luis Méndez de Haro fue igualmente censurada por el Santo Oficio. Hay que señalar que un don Luis de Haro era nada menos que el ministro del rey Felipe IV que sucediera temporalmente en el cargo al Conde Duque de Olivares cuando el válido cayó en desgracia. No podemos afirmar que el autor sea el mismo que el funcionario del "Rey Planeta"; quizás el nombre se usara simplemente como un seudónimo. Los personajes de la breve comedia son "don Luis de Haro, bobo; San Germán y otros, ladrones; los Consejos [...], ancianos", etc. La Comedia empieza con las siguientes líneas:

"Yo soy, de estado, Consejo de Inocencia./ yo, de Aragón, Consejo de Malicia./ Yo, de Guerra, Consejo sin Milicia./ Yo, de Castilla, Consejo de Insolencia./ Yo, de Flandes, Consejo de Apariencia/.../ Yo, de Hacienda, Consejo de Codicia./ Yo, de Indias, Consejo sin Conciencia./ Yo soy Su

³⁰ Localizado por Edelmira Ramírez Leyva; rescatado y editado por G. Viveros en *Talía Novohispana*, pp.109-186.

³¹ *ibid*, p.104

³² *ibid*, p.110

Majestad y yo el valido./ Yo soy España y el rey es sobretodo."³³

El fragmento tiene un evidente color de crítica política referente a la decadente monarquía española.

Igualmente censurados en el siglo XVIII fueron la comedia histórica *México rebelado*, reimpresa en Madrid en 1786, que se apoyaba en *La monarquía indiana* de Torquemada y en *La política indiana* de Solórzano Pereira. Dos mojigangas, una titulada *Mojiganga de los frailes* y otra dedicada a Carlos IV y su estatua, figuraban asimismo en las listas inquisitoriales.

Dramaturgos menores no censurados y obras anónimas.

Si de Eusebio Vela opina Luis González Obregón que fue el autor dramático más importante del siglo XVIII en México, se dijo también, en clara alusión: "de los Eusebios es escribir con acierto"³⁴. Mas no se pueden negar los empeños de dramaturgos menores: Juan Ortiz de Torres (un monólogo), José Villegas (*Coloquio tierno y lastimosos ayes de América en la muerte del Exmo. E.R. Bernardo de Gálvez...*); Diego Valverde (*El Triunfo de Carlos en el carro de Apolo*); Manuel Quirós y Campo Sagrado (*Loas*); Fernando Gávila (*La lealtad Americana*)³⁵; Juan Manuel Sartorio (*Coloquios a la Concepción Purísima de María*); de Juan Medina y sus pantomimas *Los juegos de Egea*, *Muerte trágica de Muley [...]* *emperador de Marruecos*, así como

³³ *ibid*, pp. 83-88

³⁴ En el folio 2 del Manuscrito de la *Comedia Nueva del Apostolado de las Indias* se lee una curiosa cuarteta: "Eusebio, de los Eusebios/ es escribir con acierto/ en todo: 'como lo muestran /las obras de cuatro Eusebios'". J. Rea Spell y F. Monterde, ob. cit., p.2.

³⁵ "Era el primer galán en la compañía del Coliseo...", Antonio Magaña Esquivel, Ruth S. Lamb, *Breve Historia del teatro mexicano*. Eds. de Andrea, México, 1958 (Manuales Studium, p. 441). F. Gávila, actor/autor, recrea el tema de la piratería, oponiendo los bravos españoles a los corsarios del pirata Morgan. No sabemos de otra comedia que retome dicho asunto tratado, en cambio, en el mismo siglo, como crónica naval en prosa por Juan Rodríguez de León: *Juyzio militar de la batalla [...] del vizconde de Centenar [...] con diez y siete naos de Holanda...México*, Bernardo Calderón, 1638. (Cfr. M. Peña, "Letras y nobleza...", en *Casa del tiempo*. UAM. Vol. I, época III, no. 10, pp. 6- 13.).

otras, de las que se conocen sólo los títulos: *Ircana en Yulfa*³⁶, *Adelaida de Guesclin*, *Apeles y Campasme*, *Dido abandonada*; son pantomimas sin diálogos ni didascalias. Por lo demás, gracias a los dictámenes de la censura, se sabe de comedias cuyos autores se desconocen³⁸: *El más honrado más loco*. *Astucias por heredar un sobrino a un tío*, *Pueblo feliz*, *Leandra o la virtud perseguida*.

EL TEATRO COMO EMPRESA Y ESPECTÁCULO

El rico acervo de "suestras" importadas de España floreció en la representación escénica determinada por una secularización relativa del teatro respecto a la Iglesia, la creación de nuevos locales, y el nacimiento de una "clase teatral" formada por los arrendatarios y administradores de los teatros como el propio Vela, Antonio de la Serna, José Cárdenas (quien, en opinión de De María y Campos, fue un abnegado protector del teatro), Ana María Castro (actriz; sucedió a Eusebio Vela en el arrendamiento del Coliseo), Agustín de Vidarte, Apelo Corbulacho, así como asentistas, apuntadores, y, claro, los actores³⁹. Entre ellos se puede citar al mismo Vela; a Alejandro Monzón, Juan Elías González (galanes); Juan de Almodóvar, Clemente Figueredo ("barbas", es decir, viejos), Juana de Almodóvar, Felipa Sánchez, Nicolasa de Campos, cuñada de Vela ("damas"); Josefa Trejo, Francisca de Rivera ("cantantes"); Nicolás de la Cueva (traspunte). Estos integraban la compañía que actuó en el segundo Coliseo, en marzo de 1727.

³⁶ *ibid*, p.45

³⁸ También se tiene noticia de la prohibición que recayó en la primera y segunda parte de *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón por considerar que subvertían el orden, según afirma G. Viveros en su *Talía novohispana*.

³⁹ Por lo que toca a estos, en la época se hablaba de "la congénial malicia de los farsantes", según A. de María y Campos, ob. cit., p. 47.

Trifulcas de camerino y cosas diversas.

Conocidas fueron las "trifulcas de camerino" que protagonizaron actores, actrices y empresarios a lo largo del siglo. Ellas se negaban a representar (Antonia Rivera, Gertrudis Cervantes, Antonia de San Martín, ya fuera por supuestas dolencias, o bien porque decidían retirarse de la escena para ingresar a un convento); actrices que se agredían violentamente entre sí (Antonia de San Martín contra Bárbara Ordóñez, presuntamente por amenazas de muerte de la segunda) y que en el mejor de los casos adoptaban actitudes de auténticas "vedettes", como Ana María de Castro que "antojadiza y voluntariosa [...] sostuvo un ruidoso pleito con la viuda de Vela", a decir de Antonio de María y Campos (p.69); directores contra empresarios (Vela versus un tal Francisco Blanco; Alejandro Monzón, actor, contra Francisco de Utrera). Las "escrituras" o contratos de los cómicos especificaban, entre otras cosas, que éstos debían de volver las "sacas" de comedias que se les entregaban para memorizar -y que, en ocasiones, ni siquiera leían-, así como no faltar a los ensayos (cosa que no siempre se cumplía), ni a la función (solía suceder). Se usaba buscar actores en España por falta de éstos en México, lo cual determinó algún viaje de Vela a la península. Respecto al vestuario y atavío de los actores, Olavarría y Ferrari, cita a un historiador madrileño, quien dice: "...otras veces era Semíramis la que salía peinada a la *papillota*, con arracadas semejantes a las usadas por las charras, con casaquín de glassé, bucles angelicales [...] y zapatos de tacón alto. A Julio César se le presentaba con su corona de laurel peinado a la *rinoceronte*, sombrero de plumaje [...] casaca de terciopelo [...], espadín de concha, y corbata guarnecida de encajes. Todo esto era acompañado por una orquesta formada por cinco violines desafinados y un

contrabajo ronco...", y concluye Olavarría: "Si tal situación guardaba el teatro en Madrid, muchos años después de inaugurado el Coliseo ¿es creíble que fuera ni mejor ni más digna la del nuestro?"⁴⁰

Por lo que toca a los utensilios de la escenografía del Coliseo, se mencionan en relación con varias comedias: "Cuatro lienzos [...] pintados al temple, de Emperadores Romanos. Tres Banderas de lienzo blanco, con las armas de España; dos lienzos [...] con dos ninfas [...]; una estatua a caballo; seis leones; [...] una corona imperial de latón amarillo [...] un báculo de otate [...] una capilla de papel pintada [...] para la comedia de *San Agustín*; dos áspides de badana para la comedia de *Cleopatra* [...]; dos barbas con sus cabelleras de ixtle para sátiros [...]", y así sucesivamente, en un conjunto abigarrado en el que el mestizaje está a la vista: banderas españolas, ixtle y otate.⁴¹

Punto importante era la música: tonadillas como "El amor buscón", "La confusa turbada"; seguidillas ("Un majo de chupete", "A la fuente, Narciso"); óperas ("La dicha en el precipicio"), así como música para *Psiquis y Cupido* y *El bruto de Babilonia*.

⁴⁰ E. de Olavarría y Ferrari, op. cit., p.25. Se refiere a los años que mediaron entre 1753-1767.

⁴¹ Para una relación de utensilios en el Coliseo de Puebla en 1791, ver: Jesús Guevara Martínez, "Novenarios y comedias en la Puebla de los Ángeles", en *Juras, exequias, arcángeles y comedias*. M. Peña, coord. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, Puebla 1997, pp. 61-64. (Cuadernos del Posgrado en Historia, 2). Entre los artículos que se consignan para remate o almacenamiento figuran: "Comedias [...] veinticinco, setenta sainetes [...], veintitrés comedias manuscritas [...]. El puente de Mantible, [...] la Venta del Mágico [...] la boca del Infierno [...], una cabeza de león [...] el Árbol de Santa Genoveva, la rueda de Santa Catarina [...] la puerta de la comedia de Sansón..." Forman un conjunto pintoresco y proporcionan pistas sobre las comedias representadas. (pp. 62-63).

Los teatros y las reformas borbónicas.

Cuestión central es la de los locales teatrales. Existe el antecedente de que a la muerte, en el siglo XVII, de Felipe IV, extraordinariamente aficionado al teatro y a su mundo (dramaturgos, comediantes, arquitectos, etc.), la reina regente Mariana de Austria decretó la suspensión de las comedias en los territorios españoles, incluyendo los virreinos, hasta que su hijo Carlos II, el Hechizado, tuviera edad "para gustar de ellas". El teatro, entonces, se ve afrentado y perseguido "por el fanatismo que domina la corte" según el ilustrado Jovellanos"⁴²

Así, no es de extrañar que en la Nueva España el espectáculo se mantuviera cercano a los hospitales de religiosos durante años, incluso ya a principios del siglo XVIII, en lo topográfico y en lo económico, dado que se entregaba a aquellos una parte de las ganancias. El primer teatro erigido en la ciudad de México hacia 1672 se ubicaba en el claustro del Hospital Real de los Naturales (hoy eje Lázaro Cárdenas y Victoria). La edificación contaba con dos pisos de aposentos o palcos; éstos tenían celosías y antepechos; había "cazuela" de madera y escenario, o tablado, de altura y extensión considerables, convenientemente separado de la sala. El 20 de enero de 1722 este teatro de madera se incendió (ese día se había representado *La destrucción de Jerusalén* y para el siguiente estaba anunciada *Aquí fue Troya: ¿coincidencia o premonición?*), y el virrey dispuso que en el lugar se erigiera una Iglesia y que el Coliseo se mudara a un sitio "separado de lo sagrado". Ignorando la disposición, se levantó ahí mismo otro teatro, cuya cercanía molestaba a los enfermos del Hospital Real y así, en 1725 se inauguró el que se consideró formalmente el segundo Coliseo, en lo que hoy es Motolinía y

⁴² E. Olavarría..., ob. cit., p.18.

16 de Septiembre. Fue escenario de los éxitos de Eusebio Vela y se mantuvo en pie durante un cuarto de siglo.⁴³

Posteriormente, hacia 1752, por instrucciones del virrey Conde de Revillagigedo, se inició la construcción del que se llamaría Coliseo Nuevo en la calle del Colegio de Niñas, hoy Bolívar; era de cuatro pisos con 18 palcos en cada piso "cazuela" palco de "los vuelos" (desde el que volaban al escenario los ángeles o los demonios), patio con luneta y "mosquete" en la parte trasera. Había palcos reservados para el virrey y su familia. La inauguración tuvo lugar el 23 de diciembre de 1753 con la comedia *Mejor está que estaba*.⁴⁴

Rebasadas las ordenanzas sobre teatro de 1703 y 1741, el virrey Bernardo de Gálvez firmó el primer Reglamento de Teatro. Fue un impulsor permanente de la organización y mejoramiento del espectáculo teatral. Entre los virreyes a quienes tocó vigilar la buena marcha del teatro e introducir reformas diversas, se debe mencionar al Marqués de las Amarillas (hacia 1755); Marqués de Croix (expulsión de los jesuitas en 1767); Virrey Bucareli -humanitario y buen gobernante-, que falleciera en 1779. Entre los asentistas -que se ocupaban del Real Asiento y Dirección de comedias del Coliseo- famosos en la época están Juan de San Vicente, José Moreno, Pedro Galup. Volviendo sobre el material dramático, los expedientes que consultó Olavarría y Ferrari revelan un repertorio variado: *Los tres afectos de amor*, *Los siete infantes de Lara*, *Antíoco y Seleuco*, *Mañanas de abril y mayo*, *Reinar después de morir*, *El mariscal de Viron*, *La gitana de Menfis*, *El negro valiente en Flandes*, *El mayor monstruo los*

⁴³ Se dice que los virreyes eran transportados hasta él en canoa a lo largo de la acequia que le daba nombre a la calle. Cfr. para esto y lo anterior, A. Magaña Esquivel..., ob. cit., p.43.

⁴⁴ *ibid.*, p.47.

celos.⁴⁵ Como puede apreciarse alternan comedias de los siglos XVII y XVIII y queda de relieve la popularidad de Calderón de la Barca. Los textos servirían como libretos teatrales plagados de anotaciones manuscritas, semejantes a los existentes en el Archivo Histórico de Madrid.⁴⁶ Pueden consultarse en éste y otros repositorios europeos.⁴⁷

La economía teatral

Como es de suponer, ingresos y egresos, salarios, ganancias y pérdidas variaron a lo largo del siglo XVIII. Eusebio y su hermano José Vela, en 1718, arrendaron el Coliseo del Hospital en tres mil pesos anuales. Avanzando en el siglo, hacia 1753 un abono a un palco de primera en el Nuevo Coliseo costaba 300 pesos; el abono a banca o luneta 6 pesos al mes, y de manera eventual, de uno a tres pesos. En total la entrada eventual podía alcanzar la suma de 600 pesos. El ingreso era gratuito para el virrey y su séquito, funcionarios prominentes y cómicos.

En cuanto a los sueldos de los comediantes por temporada, en el año de 1786, una "primera dama" (Antonia de San Martín) ganaba 1800 pesos; una segunda dama (María Ortega), 1000 pesos; la que hacía de graciosa (Ana de Hajar), 800 pesos; una "cantarina" y "bailarina" (Loreto Rendón), 1000 pesos; un "primer galan" (Justo Hidalgo), 1200 pesos; un "segundo galán" (Jose Domingo Rosales), 850 pesos; un segundo bailarín (José Moralí), 1000 pesos; un "primer barba" (Vicente Tomasi), 900 pesos; un apuntador, que asumía también labores diversas

⁴⁵ Para esto y lo que antecede ver: E. Olavarría..., ob. cit. pp. 27-28.

⁴⁶ Valiosos documentos sobre cuestiones teatrales de los Siglos de Oro se guardan en este Archivo. Por ejemplo, letras de pago, nóminas de actores, licencias para representar, aprobaciones, censuras, etc. Ver M. Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...* pp. 236-244.

⁴⁷ Para una lista específica de los acervos europeos con colecciones de "sueltas" ver *ibid.*, pp. 178-179.

(Norberto Inzaurraga), 475 pesos. Los músicos estaban mal pagados: 597 pesos un primer violín, y de ahí en adelante hasta 100 pesos al "agregado" a la orquesta que debía tocar el violín cuando se le mandara.⁴⁸ La nómina de una compañía del "teatro de esta Corte" era sumamente amplia. Podemos preguntarnos si el público daría para tanto.

Por lo demás, y para finalizar este apartado, hay que señalar que las demandas por incumplimiento de contrato (Vela-Alejandro Monzón) no faltaban, así como tampoco los apuros económicos de los comediantes. Un sólo ejemplo: a Felipa Sánchez, estando, en una ocasión enferma de gravedad, le fue embargado su vestuario "por deudas"⁴⁹

Hay que insistir en que en el siglo XVIII el teatro compartía honores con las corridas de toros⁵⁰. Ambos cosechaban aplausos y, ocasionalmente, denuestos. Ambos formaban parte del claroscuro de un mundo colonial que pronto vería su fin.

EL TEATRO EN OTRAS CIUDADES DURANTE EL SIGLO XVIII.

De acuerdo con Hildburg Schilling, existieron en la ciudad de Puebla un corral y casas de comedias a partir del siglo XVI. En el XVIII, José de Paredes anuncia que ha "tenido noticia que esta nobilísima ciudad tiene dispuesto fabricar un coliseo público[...]por lo que se ofrece a costear de su "caudal" dicho coliseo, para lo cual solicita licencia...".⁵² Posteriormente, en 1743, Francisco Xavier Salazar hace un pedimento solicitando se le adjudique el coliseo, obligándose a construirlo, "pagar a farsantes y dar 150 pesos en cada un

⁴⁸ E. Olavarría..., ob. cit., pp. 37-44.

⁴⁹ J. Rea Spell... *Tres Comedias de Eusebio Vela...*, pp. XI-XII.

⁵⁰ Cfr. Pavel Granados, "Andrés Ambrosio de Llanos y Valdés, doctor en cánones y grande enemigo de los toros", en *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX*. M. Peña, A. Velasco Gómez coords. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 2003, pp. 253-260.

año al Hospital de San Roque" cuando las comedias se representaran.⁵¹ Logró su propósito, aunque en 1759 se tomó la decisión de derrumbar dicho coliseo, ubicado en las proximidades del convento de Santa Mónica. Las religiosas de Santa Clara proporcionaron los medios para la construcción de uno nuevo en la Plazuela de San Francisco. Sin embargo, en 1783, debido a que el teatro no resultó la fuente de ingresos que se esperaba, el procurador Manuel Antonio Bravo pidió que el coliseo sirviera para otros propósitos que no fueran las comedias.

Se sabe que hubo locales teatrales también en Guadalajara (A. de María y Campos) y posiblemente alguno en Veracruz, ya que Schilling menciona la existencia, en 1660, de un corral de comedias en la Nueva Veracruz, vecino al Hospital Real de Montes Claros.

PÚBLICO Y ESPECTÁCULO TEATRAL.

La acogida del público generalmente fue entusiasta - cuando no apoteósica- y prueba de ello es la popularidad alcanzada por cómicas tales Ana María de Castro (en la época de Vela) y Antonia de San Martín, un poco después; o por Bárbara Josefa Ordóñez, enemiga acérrima de la San Martín, requerida hacia 1794 para que abandonara su retiro voluntario (Casa de Recogidas de Santa María Egipcíaca, en Puebla), y se reintegrara a las tablas. Simplemente, ni las autoridades virreinales ni el público, les permitían ausentarse de los escenarios y ello define una de las características del teatro del XVIII. Sin embargo, en 1768, muchos "'oían con horror el solo nombre de comedia' y era impensable para las 'familias de

⁵¹ Hildburg Schilling, ob. cit., pp. 37-38.

honor' [...] asistir a tales espectáculos".⁵³ En 1786 el virrey Conde de Gálvez tuvo la iniciativa de emitir un reglamento para hacer del teatro "una diversión conforme a la decencia, decoro y arreglo debido a las buenas costumbres...". Se exigía a los actores que en escena se portaran con recato y compostura en gestos y palabras, y que evitaran la indecencia y la provocación. Se amenazaba al "actor o actora" que incurriera en desórdenes con arresto y cárcel durante un mes.⁵⁴ Una disposición curiosa de 1725, que se mantuvo por años, fue la de colocar al frente y a lo largo del escenario una tabla "de la altura de una tercia" para evitar que los espectadores pudieran ver los pies de las actrices.⁵⁵

Para J.P. Viqueira Albán, las corridas de toros simbolizan en el siglo XVIII la reacción, en tanto que el teatro encarna el progreso ilustrado, pese al puritanismo reinante. Sostiene que al final del XVIII se da una escisión entre el teatro "culto" que proponían los ilustrados, y el teatro del "populacho", del pueblo. La solución fue la creación de "mercados teatrales diferenciados": el del teatro de la élite y el del pueblo.⁵⁶ La evolución y transformación del espectáculo teatral se fundamentó en lo que se configuró como la "reforma del teatro", impulsada de manera definitiva por el citado Conde de Gálvez y el Reglamento de 1786.

Recapacitando, concluimos que el programa inicial de la Ilustración se cumplió sólo a medias. Difícilmente se habrán ajustado a las premisas de moral, decoro y verosimilitud, obras como *El diablo predicador*, *Los áspides de Cleopatra* o *El falso nuncio de Portugal*. Sin embargo, el teatro dieciochesco

⁵³ J.A. Viqueira Albán, ob. cit., pp. 75-76

⁵⁴ *ibid.*, pp. 77-78.

⁵⁵ *loc. cit.*

⁵⁶ J.P. Viqueira, ob. cit. p. 131.

novohispano dio cima a una finalidad trascendente que atañía a la sociedad entera, enunciada en su momento, por el Virrey Gálvez: "Poner los espectáculos en términos que, interrumpiendo los afanes de los concurrentes, los entretenga algún tiempo en un ocio inculpable, y los haga después más prontos y diligentes para las fatigas de sus destinos."⁵⁷

Con estos plausibles deseos del gobernante, expresados en los catorce o quince años previos al final del siglo, el telón va cayendo sobre la escena dieciochesca.

LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO.

Encabalgados entre el XVIII y el XIX, hay varios nombres que deben ser mencionados: José Joaquín de Fernández Lizardi (El Pensador Mexicano, seudónimo y título del diario por él fundado), que nace en 1776 y muere en 1827. Fundamentalmente novelista y periodista, escribe algunas obras dramáticas: *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora*, *El negro sensible*, *El unipersonal don Agustín de Iturbide*, *La tragedia del padre Arenas*, *Todos contra el Payo y el Payo contra todos...*, coloquio en tres actos y en verso. Se percibe un nuevo tono, de crítica política y social, acorde con la ruptura del orden establecido y el triunfo de la

⁵⁷ Considerandos del Reglamento de Teatro de 1786, cit. en *ibid.*, p. 70. Una descripción de Viqueira Albán da idea del tipo de público: "Una vez acostumbrado al humo y a la mala iluminación, uno percibía la abigarrada muchedumbre de hombres y mujeres, compuesta por todos los grupos sociales, desde altos funcionarios [...], ricos criollos vestidos con sus mejores galas, petimetres y currutacos, hasta artesanos mestizos y algunos jornaleros que, vestidos con su ropa de domingo, iban a divertirse ruidosamente a la comedia. Sólo faltaban los indígenas, que vivían integrados en los barrios y pueblos de las afueras de la ciudad." ob. cit., p.72. Se trata de los "arrabales", en términos de Francisco Cervantes de Salazar, siglo XVI, en sus *Diálogos: México 1554*.

insurgencia. Juan Wenceslao Barquera (1779-1840), defensor de la lucha insurgente, publicó el *Diario de México*, y dejó tres comedias manuscritas: *La delincuente honrada*, *La seducción castigada*, *El triunfo de la educación*. Las premisas de reivindicación social y moral, así como la preocupación por educar a los jóvenes, están implícitas en los títulos. Anastasio María de Ochoa y Acuña (1783-1833), compone *El amor por apoderado*, *La huérfana de Tlalnepantla*, y una tragedia: *Don Alfonso*. Intentan asimismo el teatro, Francisco Luis Ortega, don Antonio Santa Anna, Francisco Escolano y Obregón, Juan Policarpo. De autor anónimo es una comedia, *La mamola*, que recoge, convirtiéndolo en título, un término utilizado en la poesía burlesca del Siglo de Oro y de la Colonia, con el significado de caricia que se hace a alguien en la barbilla. La intención jocosa y el doble sentido están a la vista. Por lo demás, zarzuelas y óperas inundan el Coliseo, introduciendo en el gusto del público el género lírico.

Los arriba mencionados son dramaturgos que, nacidos en el siglo XVIII estrenan sus obras en el XIX. Pese a los movimientos políticos, a una decadencia teatral temporal que se registra en los primeros años del siglo, éste traerá nuevos aires, y a aquellos autores se sumarán, entre otros, Manuel Eduardo de Gorostiza, Ignacio Rodríguez Galván, Fernando Calderón, dando lugar a un teatro que llegará a configurarse como decididamente romántico (Galván, Calderón). A la efectista, variada, relumbrante y prosopopéyica comedia dieciochesca que hacía la delicia de los virreyes, sucederá el costumbrismo convertido en la "folla" popular; o bien, la comedia de costumbres (*Contigo pan y cebolla*, de Gorostiza); se buscarán nuevas atmósferas y temas medievales (*Hermann o la vuelta del cruzado*, de Calderón); se experimentarán influencias francesas, inglesas, alemanas. El público mexicano

- ya no novohispano- seguirá asistiendo al Coliseo a disfrutar "la comedia", divirtiéndose en medio de los afanes de autores, empresarios, actores, actrices, y de las infaltables "trifulcas de camerino", como medio insustituible -en el XIX y en el XVIII- para conjurar "las fatigas de sus destinos".

BIBLIOGRAFÍA

José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional. Vol IV, 3ª. ed.* Eds. Fuente Cultural, México, s/f.

Ricardo Camarena Castellanos, *El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII.* Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 1993.

Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII.* Ed. crítica, intr. y notas de Claudia Parodi. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México 1976.

Armando de Maria y Campos, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela. Autor y comediante del siglo XVIII.* Compañía de Ediciones Populares, México s/f.

Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Cholula.* Ed. y est. prel. de Alejandro González Acosta. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2000 (Fuentes para el Estudio de la Literatura Novohispana, II).

Pavel Granados, "Andrés Ambrosio de Llanos y Valdés, doctor en cánones y grande enemigo de los toros", en *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX.* M. Peña, A. Velasco Gómez coords. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 2003, pp. 253-260.

Jesús Guevara Martínez, "Novenarios y comedias en la Puebla de los Ángeles", en *Juras, exequias, arcángeles y comedias.* M. Peña, coord. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, Puebla 1997, pp. 61-64. (Cuadernos del Posgrado en Historia, 2).

Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México.* 3ª. ed. Ed. Porrúa, México, 1961 (Biblioteca Porrúa, 21).

Antonio Magaña Esquivel, Ruth S. Lamb, *Breve Historia del teatro mexicano.* Eds. de Andrea, México, 1958 (Manuales Studium, p. 441).

Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. M. A. Porrúa, ed., UAM, BUAP, México, 2000.

_____, "Proyección del teatro áureo en la Nueva España" en *Prodigios novohispanos. Ensayos sobre literatura de la Colonia*. Dirección General de Literatura, UNAM, México, 2005, pp. 108-131.

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

Tres comedias de Eusebio Vela. *Apostolado en las Indias y Martirio de un cacique; Si el Amor excede al Arte, ni amor ni arte a la Prudencia; La pérdida de España*. Imprenta Universitaria, México 1948. Ed. intr. y notas de Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde.

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

Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados y reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México 2005, p.72. (Sección de Obras de Historia)

Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII. Est. intr. y notas de Germán Viveros Maldonado. Coord. Héctor Azar. CONACULTA, México, 1993.

