

ESPECTÁCULO TEATRAL PROFANO EN EL SIGLO XVI NOVOHISPANO

Germán VIVEROS

Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas
gerviveros@yahoo.com.mx

La actividad escénica novohispana, de esencia europeizante, surgió hacia fines del primer tercio del siglo XVI, por medio de la dramaturgia cultivada por los franciscanos para evangelizar a los indios apenas introducidos en el cristianismo. Se trató, pues, de una teatralidad didáctico-religiosa, que en esencia no pretendió ofrecer un espectáculo por sí mismo ni mucho menos con un propósito estético-literario, aunque en ocasiones y marginalmente la tramoya franciscana haya derivado hacia el atractivo visual, a través de elementos de la naturaleza (animales vivos y vegetación), del vestuario colorido y de la utilización de fuegos artificiales, todo ello con el afán de atraer indígenas que eran objeto de evangelización. No obstante, el teatro franciscano en ningún momento perdió su idiosincrasia sacra y formadora de indígenas cristianizables, que, por otra parte, intervenían fundamental y directamente en la creación teatral, como actores, músicos, danzantes o escenógrafos, además de ocuparse tal vez de la traducción, redacción o revisión de los textos en náhuatl, que resultaban imprescindibles para satisfacer la intención evangelizadora.¹

Los textos escenificables en lengua náhuatl ofrecen perspectivas diversas para su estudio, además de su mera función evangelizadora. En efecto, esos textos y su representación pueden ser

¹ El teatro evangelizador novohispano que hicieron los franciscanos es un tema que ha sido desarrollado por reconocidos especialistas. Debido a que éste no es objeto de estudio en este artículo, aquí me concretaré a registrar dos notas de bibliografía fundamental: Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974; Sten García y Ortiz (editores), *El teatro franciscano en la Nueva España*, México, UNAM, Conaculta, 2000. Este mismo grupo de editores tiene en prensa el tomo II de *Teatro náhuatl* de Fernando Horcasitas.

considerados testimonios de una sociedad novohispana naciente, de su integración y de sus modos de organización, de sus costumbres en general, de su expresión lingüística o bien de su repercusión en posteriores maneras de hacer teatro en Nueva España. Pero el propósito de estas páginas no es discurrir acerca de estos tópicos, respecto de los cuales ya se han ocupado los especialistas. Aquí, por otra parte, la intención es estudiar el teatro profano del siglo XVI, que muy poco tuvo que ver con el teatro evangelizador franciscano, concebido y realizado para indígenas hablantes de náhuatl, que eran queridos como nuevos cristianos.

Poco tiempo después de decaer la actividad escénica franciscana apareció en Nueva España la que se aproxima más a la noción de teatro occidental moderno y que ha perdurado hasta el presente. Fue ése el teatro que inicialmente se dio —sobre tabladros o carros— en calles, plazas e incluso atrios, pero sin propósito doctrinario alguno, sino más bien de celebración de fechas y acontecimientos de importancia para el conquistador español, quien además se proponía distraer al populacho de las preocupaciones (o *pensiones*, como se decía en la época) que podían derivar en inquietud social. No hubo más que estos dos motivos en el teatro novohispano del siglo XVI, puestas en lugar aparte las escenificaciones franciscanas.

Fechas importantes para la celebración dramatizable eran las de los días de *Corpus* y de San Hipólito, la primera del calendario litúrgico y la segunda de conmemoración de la caída de Tenochtitlan a manos del conquistador español. Esta última ya se festejaba desde muy pocos años después del acontecimiento bélico.² Se trataba de fechas establecidas institucionalmente y con intención cívica, pero que muy pronto asumieron también un propósito de entretenimiento popular. Éste adquirió la máxima jerarquía, no sólo en el siglo XVI, sino a lo largo de todo el virreinato, incluso en las dramatizaciones representadas en coliseos.

El teatro profano del quinientos se dio mayormente en calles y plazas, y menos veces en alguna casa de comedias, como la que fue de Francisco de León.³ Esta actividad escénica se dio con regulari-

² Actas de Cabildo de la Ciudad de México, siglo XVI (ACCM en lo sucesivo), 31 de julio de 1528.

³ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. 2a. edición, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 171 y 184.

dad e hizo posible la representación de numerosas comedias, pero de todas ellas hoy en día apenas son conocidos unos cuantos títulos; se trata, pues, de hacer una historia de ausencias, que, sin embargo, permitirá tener idea general de lo que fue, en su conjunto, el teatro profano del siglo XVI.

Como es de esperarse, el teatro europeizante que se ofreció en Nueva España no tuvo aquí antecedente alguno, sino que le fue impuesto con las peculiaridades con las que se daba en la península por esa misma época. En ambos escenarios geográficos había interés de las autoridades y algo de profesionalismo organizado, aunque no el mismo afán artístico-literario. En Nueva España éste se hallaba muy desatendido, para solamente dar motivo de entretenimiento o distracción a los sectores menos cultivados de la población. Lo que sí quedaba muy claro a las autoridades virreinales y a los hacedores del teatro (autores, empresarios, directores, actores, músicos, cantantes) era la finalidad asignada a ese espectáculo. A mediados de 1599, los organizadores de la fiesta teatral dejaban ver la importancia que le concedían a las escenificaciones atractivas por la ostentación y el lujo que las hacía espectaculares⁴ y, por lo tanto, pasatiempos de interés popular. Pero, a la vuelta de los años, esa cualidad fue sustituida en Nueva España por el empeño en la formación cívica y moral de los espectadores, quedando en segundo término el propósito del entretenimiento. En efecto, a la tragedia se la definía como el “arte de hacer a los hombres humanos y buenos”; por su parte, a la comedia se le asignaba el objeto de “corregir las ridiculeces de los hombres”. Estos dos propósitos habían sido considerados desde los inicios de la actividad teatral novohispana, y adquirieron calidad esencial reglamentaria en el *Discurso sobre los dramas* publicado por Silvestre Díaz de la Vega en 1786;⁵ más aún, la preceptiva dramática allí contenida se mantuvo vigente hasta la primera década del siglo XIX aproximadamente. No obstante, durante el último tercio del siglo XVI, el teatro subvencionado por el erario público, y que era representado en plazas y calles, se proponía que “la ciudad se alegre y regocije”, entreteniéndolo al “público ocioso, y alejándolo de otras malas ocupaciones”.

⁴ *Ibid.*, p. 145 y 178.

⁵ Archivo General de la Nación, México (AGN en lo sucesivo), *Correspondencia de Virreyes*, t. 150, exp. 103.

Ya se dijo que los días de *Corpus Christi* y de San Hipólito eran las fechas principales que daban ocasión a fiestas populares que incluían escenificaciones teatrales. En vísperas de esos días, las autoridades civiles se disponían a organizar la fiesta dramática, que incluía diversas etapas. Para empezar, el alguacil mayor de la capital novohispana —a veces uno de los regidores— era el que decidía la celebración del día de *Corpus* y cómo debía llevarse a cabo. Tal festejo podía incluir una procesión, “danzas, gigantes y juegos”⁶ y, desde luego, una escenificación. El mismo funcionario era quien se encargaba de formular el presupuesto correspondiente y de hacer los pagos a que daba ocasión el festejo público.⁷ Esto implicaba el arreglo previo con los *autores* que se responsabilizarían de las puestas en escena. Es pertinente decir aquí que el vocablo *autor* tenía connotación distinta a la que hoy posee. En efecto, a lo largo de más de dos siglos, *autor* se entendía como la persona que cuidaba los intereses profesionales de una compañía teatral, y quien decidía qué obras iban a escenificarse y con qué actores. Con mucha menos frecuencia, el vocablo *autor* se refería al que escribía una obra. Esta situación, por otra parte, hoy en día ocasiona ambigüedad e incluso confusión, como es el caso de la *autora* María de Celis, quien, hacia fines del siglo XVII novohispano, posiblemente obtuvo ese *título* oficial, por haber hecho “los más y mejores papeles” en medio de un “miserio” ambiente de comediógrafos, en donde —según ella— “no había hombres”. En todo caso, la documentación respectiva de la época no permite aclarar si María de Celis escribía comedias o sólo se desempeñaba como empresaria, actriz y directora teatral.

Antes de que las autoridades del cabildo ordenaran cualquier pago, revisores inquisitoriales o regidores del propio cabildo debían leer los libretos representables, para dar su visto bueno, hecho este último que, hacia la mitad del siglo XVI, a veces sólo se concretaba a aspectos formales del texto en cuestión, como era el caso de la métrica utilizada, que era juzgada de “buena y apacible y se puede admitir”.⁸ Alcanzada esta meta, había que resolver la cuestión del financiamiento, que en la segunda mitad del siglo XVI, oscilaba entre 850 y 2 000 pesos,⁹ cantidades que dependían de la robustez o

⁶ ACCM, 5892, 8 de mayo de 1598.

⁷ ACCM, 5027, 10 de abril de 1589.

⁸ ACCM, 5604 y 5605, 14 y 17 de abril de 1595.

⁹ ACCM, 5305 y 5595, 25 de febrero de 1592 y 6 de marzo de 1595.

debilidad del erario público, pero también de la habilidad negociadora de los *autores*, como fueron el bachiller y maestro del Colegio de San Juan de Letrán, Arias de Villalobos, Luis Lagarto y los integrantes de la familia Riancho. El monto del financiamiento también dependía del número de piezas representables; éstas podían ser una comedia, o hasta tres autos, que eran los que mayor presupuesto requerían, como fue el caso de los que ofreció Luis Lagarto para las fiestas de *Corpus* de 1593.¹⁰ Cuando el monto de la inversión era elevado se hacía necesaria la autorización del virrey, tal como ocurrió con el contrato o *escritura* que se firmó con el bachiller Arias de Villalobos en marzo de 1595.

El total del presupuesto que ejercía el cabildo para la celebración de las fiestas teatrales incluía la manufactura del tablado sobre el que se haría la puesta en escena. Éste también debía dar espacio privilegiado para la asistencia del virrey, de su corte y de funcionarios públicos.¹¹ Los tablados debían ser movibles y aprovechables para diversas clases de festejos organizados por el cabildo, aunque esto último al parecer ocurrió hasta los inicios del siglo XVII (1603).¹² Más aún, hubo años en que fueron construidos tablados que concedían espacio sólo “a damas”,¹³ a modo de anticipación de las *cazuelas* que en los posteriores coliseos se destinaban exclusivamente a las mujeres. Los espacios escénicos del quinientos solían construirse frente a la primitiva catedral¹⁴ o ante la casa del cabildo.

Hechos los preparativos necesarios, era el momento de hacer efectivo el pago de lo acordado por autoridades virreinales y *autores*. Era una etapa difícil, de ajustes y, a veces, de conflicto entre todos los involucrados en un programa teatral. El primer escollo lo hacía el ajuste presupuestal, pues se daba un regateo entre el cabildo y los empresarios o *autores*. Éstos solían pedir más de lo que les era ofrecido y, sobre todo, que se les pagara oportunamente y no en vísperas de la puesta en escena. En abril de 1592, por ejemplo, Arias de Villalobos ofreció poner una comedia no representada antes en Nueva España, cuyo costo de montaje él presupuestaba

¹⁰ ACCM, 5431, 14 de mayo de 1593.

¹¹ ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

¹² ACCM, 291, 15 de septiembre de 1603.

¹³ ACCM, 5635 y 5637, 5 y 11 de agosto de 1595.

¹⁴ Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, UNAM, 1958, p. 14.

en 1 100 pesos, pero el corregidor no autorizaba más de mil.¹⁵ Este tipo de situaciones fue frecuente durante el siglo XVI, hay numerosas pruebas documentales de ello.¹⁶

Los asuntos presupuestarios en ocasiones derivaban en conflictos o hasta en litigios, como el que protagonizaron, en 1595, Gonzalo de Riancho y Arias de Villalobos. Éste había obtenido contrato con el cabildo para hacerse cargo de la fiesta teatral del día de *Corpus*; no obstante, intervino Gonzalo de Riancho, argumentando que él había estado en La Habana y que por ello no había presentado oportunamente su solicitud de contrato. Añadía que traía consigo “comedias y coloquios divinos compuestos en España por los más famosos hombres de ella”. Esto correspondía a un teatrero como él, que actuaba por “propio oficio y entretenimiento”; además, argumentaba, en esa ocasión había conseguido “ropas y aderezos muy costosos” para la escenificación, y se comprometía a presentar sus libretos ya aprobados por la autoridad inquisitorial. Por añadidura, Riancho ofrecía su trabajo profesional a un costo menor que el inicialmente destinado por el cabildo. Consecuencia de todo ello fue que se le rescindió el contrato a Arias de Villalobos, para otorgársele a Riancho, después de prolongadas y molestas discusiones.¹⁷ Todo lo anterior deja ver aspectos, gestiones, personajes y finanzas relacionados con el teatro profano de Nueva España en la centuria del quinientos.

Realizados los preámbulos necesarios para cada montaje, éste requería de un espacio propio que, desde el segundo tercio del siglo XVI, fue casi siempre de índole mudable y hecho ex profeso, como lo evidencian numerosas actas de cabildo de la época,¹⁸ que hablan de tablados hechos por carpinteros o el obrero mayor, que se llevaban aproximadamente un tercio de la cantidad destinada a manufacturas exigidas por la escenificación. En ocasiones esos tablados se construían en el interior de algún colegio, con motivo de la visita que allí hacía un virrey.¹⁹ En medio de estos preparativos materiales se daba la organización de “danzas, gigantes y juegos”, que eran elementos acostumbrados particularmente en el día de *Corpus*.²⁰

¹⁵ ACCM, 5319, 6 de abril de 1592.

¹⁶ Por ejemplo, ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

¹⁷ ACCM, 5594, 2 de marzo de 1595; 5595 y 5596, de 6 y 9 de marzo de 1595.

¹⁸ Un ejemplo de esto puede verse en el ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

¹⁹ ACCM, 4999, 12 de diciembre de 1588.

²⁰ ACCM, 5892, 8 de mayo de 1598.

La presentación de un espectáculo teatral también necesitaba de una licencia previa y de una censura oficial que, si bien no fue tan rigurosa como en los dos siglos posteriores, resultó indispensable en el quinientos. La licencia debía ser concedida por uno o dos miembros del cabildo, quienes, al mismo tiempo, podían actuar como censores, pero éstas eran cuestiones no reglamentadas, que quedaban al arbitrio de los funcionarios en turno. Esta ausencia de reglamentación formal, al modo de la que se dio en 1786, fue una de las peculiaridades con las que ocurrió el quehacer escénico novohispano. En marzo de 1595, por ejemplo, Gonzalo de Riancho se mostró dispuesto a representar comedias, pero debió solicitar el permiso correspondiente al cabildo, cuya reducida asamblea encomendó la tarea a los regidores Guillén Brondat y Gaspar de Valdez;²¹ no obstante, la licencia sólo era el primer paso para lograr autorización definitiva, ésta era concedida por la censura. El proceso censor disponía que uno o dos miembros del mismo cabildo (tampoco aquí había criterio establecido) “vieran” las comedias previamente, para que todo “se haga con la decencia que convenga”. El acta de cabildo no precisa el concepto “vieran” ni qué quería decirse con “decencia”; lo único que puede deducirse es que el “vieran” ha de entenderse como “leyeran”. En ocasiones, además, el o los censores tenían autoridad para decidir si una comedia debía representarse o no con entremeses, pero esto hasta después de que hubieran calificado de ‘buena’ la pieza teatral.²² Esta clase de encomiendas recaía a veces en un oidor de la Real Audiencia, quien, con competencia teatral, o sin ella, daba el dictamen definitivo.²³

Concedida la licencia de representación y superado el procedimiento censor, el que había solicitado el permiso necesitaba reunir a los integrantes de su compañía, para distribuir papeles e iniciar los ensayos. Durante el siglo XVI novohispano, el responsable del grupo —más tarde llamado asentista— era, en general, casi el único profesional de la compañía; la mayoría de los actores, en esa época, eran aficionados que gustaban del teatro, pero que más bien veían en éste un modo de subsistencia; por lo mismo, no gozaban de mucha respetabilidad en la sociedad y a veces ni en su propia

²¹ ACCM, 5599, 16 de marzo de 1595.

²² ACCM, 5793, 2 de mayo de 1597.

²³ AGN, *General de Parte*, t. 3, exp. 144.

compañía. Como quiera que haya sido, hubo pequeños grupos de individuos dedicados a la escenificación de modo eventual. Entre éstos estuvo el de Luis Lagarto y, de manera destacada, el de Gonzalo de Riancho.²⁴ También sobresalió en este quehacer el bachiller Arias de Villalobos, de quien se sabe que se desempeñó en esta actividad entre 1589 y 1594.²⁵ Además de la ciudad de México, también la de Puebla contaba, al menos, con una compañía; no sería extraño que otras ciudades, como Veracruz o Valladolid, dispusieran de grupos de escenificación, pero hasta hoy no se cuenta con documentación que apoye esta suposición. Sólo se tiene información documental indirecta, como aquella que habla de actores que, para escapar de una situación personal conflictiva, se iban a desempeñar su trabajo en otras ciudades,²⁶ hecho que hace ver la posible existencia de compañías en el interior de Nueva España.

No obstante el escaso profesionalismo de los actores, éstos recibían un salario que les permitía vivir con decoro, en el contexto social novohispano,²⁷ aunque a veces se les negaba el total de la cantidad solicitada para su trabajo.²⁸

Las compañías teatrales solían incluir entre sus miembros a músicos, cantantes y bailarines, pues las piezas representables solían muchas veces requerir de esas actividades. Téngase presente que las partes líricas de las comedias eran las que atraían mayor cantidad de espectadores, hecho este último que fue intensificándose conforme se desarrolló el virreinato novohispano. Hacia fines del siglo XVI, por ejemplo, ya era común escuchar, como parte de una comedia, a los niños que integraban el coro de la catedral.²⁹ Esto no ha de extrañar, pues desde el tiempo del teatro evangelizador novohispano hubo participación indígena en él, con sus cantos e instrumentos propios,³⁰ cosa que evidencia la tradición que ya existía en el virreinato. Pero no sólo esto, en el último tercio del siglo XVI se hallaban ya radicados en la metrópoli novohispana algunos músicos procedentes de la península ibérica, que, además de ejecutar

²⁴ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 114 y 126.

²⁵ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 68.

²⁶ AGN, *General de Parte*, t. 13, exp. 59.

²⁷ ACCM, 5801, 28 de mayo de 1597.

²⁸ ACCM, 168, 21 de mayo de 1602.

²⁹ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 114.

³⁰ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 62.

un instrumento, “cantaban en las comedias”. Fue el caso de un tal Antonio López, de Martín de Núñez y de Juan Bautista de Torres.³¹ Noticias como éstas indican que la actividad escénica del quinientos no careció de músicos ni de cantantes, pero sí de una escuela en donde pudieran formarse al respecto los novohispanos; esto debió esperar hasta la década del 1780, años en que, en Puebla, surgió una escuela de danza y baile, de donde egresaban personas que luego podían desempeñarse profesionalmente en el teatro. El esfuerzo, sin embargo, fracasó pronto, por acusaciones de inmoralidad hechas contra el director y fundador, José Savella y Morali.³²

En vista de las limitaciones profesionales que enfrentaban los actores y, en general, los que intervenían en las puestas en escena, los organizadores del espectáculo ofrecían estímulos a los que tenían un buen desempeño; éstos podían ser “una joya que valga cincuenta pesos” o dinero al actor que había hecho su papel de magnífica manera.³³ Este hábito de premiación parece que tuvo su antecedente en la costumbre jesuita de corresponder el buen trabajo escénico que hacían algunos novicios durante representaciones en colegios, como el Máximo de San Pedro y San Pablo o el de San Gregorio, en donde, en ocasiones de excepción, se obsequiaba a los estudiantes “breviarios y otros libros”, que, por añadidura, apoyaran su formación eclesiástica.³⁴ Pero la premiación que se hacía, tanto a actores profesionales como a estudiantes de órdenes religiosas, se relacionaba con el trabajo individual, no con la comedia o coloquio en sí mismos, o con su mérito artístico-literario, que importaba poco o se subestimaba, sobre todo si eran piezas surgidas en el ámbito novohispano; éstas —decía Arias de Villalobos— “aprueban mal”, y por ello él prefería “las comedias de Castilla”.³⁵ El panorama decepcionante que observaba Arias de Villalobos se prolongó durante muchísimo tiempo, pues todavía a fines del siglo XVIII el principal responsable del reglamento teatral publicado en 1786 —Silvestre Díaz de la Vega— afirmaba que en el teatro novohispano no se daban elementos esenciales en la creación dramática, como “acciones, voz, declamación, inteligencia, expresión, sentimiento, terneza, fuer-

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² Biblioteca Nacional de México, *ms.* 1411, f. 25-26.

³³ ACCM, 4053 y 4953, 21 de abril de 1578 y 17 de junio de 1588.

³⁴ ACCM, 3930, 17 de agosto de 1576.

³⁵ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 184.

za, furor, entusiasmo, nobleza, majestad, práctica, gracia, lo que se llama muda y teatral representación, tiempo, fuego y elección”.³⁶ No obstante, el propio Díaz de la Vega y otros funcionarios del virreinato sostenían que había “que pasarla” con los autores y obras disponibles entonces, pues los habitantes de Nueva España necesitaban divertimiento, además de que los hospitales dependían financieramente de los ingresos obtenidos por los coliseos.

Movidas por la conveniencia pública de que hubiera teatro profano, las autoridades virreinales apoyaban que ése se difundiera ampliamente mediante carteles fijados en áreas públicas, en los que se mencionaba la comedia representable, así como otras partes de la jornada teatral: loa, entremés o sainete. Había, sin embargo, un inconveniente para el público en esos carteles, pues no era infrecuente que, en vista de la mezcla o refundición de que eran objeto las piezas teatrales, éstas eran mencionadas con títulos diversos y el espectador potencial ignoraba si ya había presenciado o no una escenificación. Sea lo que haya sido, la actividad teatral del quinientos gozaba de amplia difusión popular.

Todo el aparato de representación del que hasta aquí se ha hablado se daba a partir de autores y obras elegidas por el asentista, quien, en la medida de su posibilidad, procuraba ofrecer comedias ‘nuevas’, es decir no puestas en escena con anterioridad en Nueva España.

Dado el escaso interés que hubo en la Nueva España del quinientos por el valor intrínseco de las comedias representables, es muy poco lo que se sabe acerca de los autores y las obras llevados a los tablados. De ese casi vacío de información surgen nombres, de los que incluso no se tiene certeza si en verdad fueron autores en el sentido que hoy se le da al vocablo, o bien fueron meros asentistas, o incluso se desempeñaron profesionalmente en ambas actividades. En este último caso hay que mencionar, por ejemplo, a Alonso Ávila, quien, en 1539, probablemente fue organizador de alguna fiesta pública que incluía representación teatral.³⁷

Hacia la mitad del siglo XVI aparece la figura del presbítero Fernán González de Eslava, cuya creación dramática en cierta medida tal vez podría considerarse ‘profana’, pues en algunos de sus

³⁶ AGN, *Historia*, t. 473, exp. 9.

³⁷ ACCM, 935, 27 de marzo de 1539.

Coloquios se nos ofrece como creador de temas no precisamente religiosos o eclesiásticos. Tal es el caso, por ejemplo, del entremés que precede al *Coloquio X*; además, alguna de sus piezas dramáticas fue representada en los festejos callejeros que se organizaron en la capital novohispana con motivo de la celebración del *Corpus*, en 1588, según ha escrito uno de los editores y estudiosos de la obra de González de Eslava.³⁸ Por estas razones queda mencionado aquí el presbítero, citando una de las ediciones y estudios recientes, que ayudará a precisar la o las modalidades teatrales en que es ubicable la obra dramática de este “clérigo presbítero”, que vivió entre 1534 y 1599, de cuyos 65 años de vida, la mayor parte transcurrió en la metrópoli novohispana.

Por el año 1560 se da la figura del autor y actor toledano Juan Bautista Corvera, quien de treinta años de edad llegó a Nueva España procedente de Perú, en donde había residido. Al año siguiente de su arribo, escribió y escenificó una pieza de corte pastoril, llamada por algunos *Coloquio*. Corvera también compuso una *Comedia alegórica* (título dado por un editor reciente) y el texto inicial de un *Coloquio* hecho para la festividad del *Corpus*. Un estudioso de la literatura novohispana también le atribuye la autoría de “chanzonetas y motetes”.³⁹

Poco más de diez años después de la presencia de Corvera se conoció en Nueva España a Juan Pérez Ramírez, un presbítero que, para algunos, fue el “primer autor de comedias nacido en Nueva España”.⁴⁰ De él, sin embargo, sólo se tienen escasos datos, como aquellos que informan que, en 1574, comedias suyas fueron representadas en la ciudad de México, junto con entremeses de su autoría, por el comediante Navijo. Además, Pérez Ramírez escribió un texto titulado *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, cuya composición se dio con motivo de la designación del doctor Pedro Moya como arzobispo, en el mismo año de 1574.⁴¹

³⁸ Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. I, edición de J. Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 1958, p. 22.

³⁹ Acerca de estos tópicos relacionados con Corvera, véase Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. I, México, UNAM, 1942, p. XXIII; Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, edición y estudio de S. López Mena, México, UNAM, 1995, p. 32-57.

⁴⁰ Fernán González de Eslava, *op. cit.*, t. I, p. 20.

⁴¹ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 148; Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. I, México, UNAM, 1942, p. XX.

Luego de perderse el rastro documental de Pérez Ramírez, se tiene el del comediante malagueño Marco Antonio Medrano, nacido en 1575, quien fuera aproximadamente contemporáneo del conocido Gonzalo de Riancho, ambos en el último tercio del siglo XVI. De Medrano no se sabe más, a no ser que se trate del ejecutor de la Audiencia novohispana, quien, en marzo de 1591, fue beneficiado con la donación de dos solares en el barrio de San Pablo de la ciudad de México, para que allí construyera su casa.⁴²

Durante el *Corpus* de 1586 se mencionó el nombre de Alonso Buenrostro como ‘autor’ de una comedia, hoy desconocida.⁴³ Él posiblemente tuvo alguna relación de parentesco con un tal Diego de Buenrostro, quien en ese año fue encargado de realizar los festejos correspondientes a esa fecha, entre los que se hallaba la escenificación de una comedia.⁴⁴

Hacia los últimos veinte años del siglo XVI, aparece la figura teatral del bachiller Arias de Villalobos, quien fue uno de los más destacados ‘autores’/actores que trabajaron en Nueva España. Era de origen extremeño; había arribado al virreinato hacia 1584, con 16 años de edad aproximadamente. De su obra dramática no se sabe mayor cosa, a pesar de que él mismo afirmaba que tenía compuestas “muchas comedias divinas y de historia..., con las que pretendo mostrar ingenio y ayudar al entretenimiento público de esta ciudad”. Otra información documental, por otra parte, habla de sus conflictos con el cabildo de la ciudad de México, respecto de contratos establecidos con ése para representar comedias durante festejos públicos.⁴⁵

Durante los años 1592 y 1593, Luis Lagarto, otra personalidad de la dramaturgia novohispana de la que no se conocen obras en las que haya tenido participación autoral, se comprometió con el cabildo de la metrópoli virreinal a presentar en público tres autos con motivo del día de *Corpus*. Él solía también hacerse cargo de organizar danzas de gigantes durante fiestas callejeras; no obstante, en ocasiones incumplía sus compromisos y por ello se hacía

⁴² ACCM, 5208, 14 de marzo de 1591.

⁴³ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁴ ACCM, 4748, 9 de junio de 1586.

⁴⁵ ACCM, 5039 y 5549, 19 de julio de 1589 y 16 de septiembre de 1594, respectivamente.

acreditor a vigilancia y control del propio cabildo. Este hecho es el que ha marcado huella documental de Luis Lagarto.⁴⁶

Otro comediante de desempeño novohispano fue Navijo, hombre del que incluso se ignora su nombre completo. Información de 1595 indica que él representaba comedias y entremeses en la ciudad de México y que también intervenía en escenificaciones hechas por González de Eslava y por Pérez Ramírez. Más aún, se ha dicho que en el mismo 1595 pidió ayuda económica al cabildo, para representar una “comedia de la conquista”.⁴⁷

El apellido Riancho tuvo tradición en el ámbito teatral novohispano, desde los años últimos del siglo XVI hasta los primeros 19 del XVII. El apellido identificaba a toda una familia, constituida por Alonso, Pedro y Gonzalo; este último destacó sobre sus parientes, o acaso sólo se tiene mayor documentación acerca de él. Por ésa se sabe que el cabildo de la ciudad de México solía encargarle las representaciones habidas durante la celebración del *Corpus* o del día de San Hipólito. Además, Gonzalo era responsable de una compañía digna de respeto, pues al menos en dos ocasiones (ya en 1612) fue premiado por su buen trabajo escénico. No obstante, este ‘autor’ ha de ser considerado, más bien, como organizador y responsable de fiestas teatrales novohispanas.⁴⁸

La ciudad de Puebla fue plaza teatral importante durante todo el virreinato; allí se desempeñó Rodrigo de Chávez, un actor y, al parecer, también empresario. De él se sabe que, en 1598, solicitó autorización para el montaje de una comedia, pero el contrato correspondiente le fue ganado por su colega Marco Antonio Ferrer. No obstante, dos años después, en mayo de 1600, logró su deseo y se le autorizó representar una comedia, con entremeses y música, en la misma ciudad de Puebla, donde probablemente hizo su labor escénica.⁴⁹

Hubo autores, en el sentido actual del vocablo, de los que al menos se conoce el título de alguna pieza suya. Fue el caso de un

⁴⁶ Por ejemplo, ACCM, 5305, 5435, 5517 y 5530, 27 de febrero de 1592, 28 de mayo de 1593, 2 de mayo de 1594 y 13 de junio de 1594, respectivamente.

⁴⁷ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. I, México, Porrúa, 1961, p. 12; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ Hay amplia información documental acerca de Gonzalo de Riancho en numerosas actas de cabildo, redactadas desde 1595 y hasta 1619.

⁴⁹ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 105-106.

tal Farfán, quien escribió una *Comedia del recibimiento que hizo la Nueva México* [sic] *a la Iglesia*, pieza que probablemente se representó, en abril de 1598, en el distante y poco conocido septentrión novohispano;⁵⁰ hecho que, de corroborarse plenamente, evidenciaría la pronta difusión que tuvo el teatro por diversas y alejadas regiones del país.

De la segunda mitad del siglo XVI —sin poder precisarse años—, hay noticias escasas, como las que se refieren a Antonio López Regalón y a Francisco Maldonado. Del primero se sabe que fue comediante y cantor sevillano, de ascendencia portuguesa y judaizante, que ejerció su oficio en Puebla y en la ciudad de México, pero se ignora si realmente fue escritor dramático.⁵¹ De Francisco Maldonado se conoce una cita contemporánea que afirma que él escribió para el teatro, pero no se fundamenta la aseveración. Por otra parte, las actas de cabildo de la ciudad de México mencionan a dos individuos con este nombre, pero es imposible precisar que alguno de ellos se haya desempeñado como comediógrafo. Rodolfo Usigli lo menciona como “autor ambulante..., de ignoradas obras”.⁵²

Tenemos noticia de que en los primeros años del siglo XVII ejercía Juan Ortiz de Torres, un teatrero que colaboraba con la compañía de Gonzalo de Riancho, pero además se desempeñaba como actor y empresario independiente, pues, en abril de 1617, en un acta de cabildo se menciona que solicitó permiso para representar comedias; en ese año Ortiz de Torres ya tenía su propia compañía.⁵³ Olavarría se refiere a él como autor cómico que se desempeñaba en 1645.⁵⁴

Otros actores y empresarios, o simplemente gente de teatro ubicable en el último cuarto del siglo XVI, fueron Diego Juárez, Diego Lozano, Diego Díaz y Andrés Laris Durango. De Juárez se sabe que fue premiado con 50 pesos por una obra que presentó en la ciudad de México el día de *Corpus* de 1575.⁵⁵ A Lozano se le menciona como un empresario teatral poblano al que en su ciudad le fue pedido el montaje de una comedia en marzo de 1588.⁵⁶ En la misma Puebla

⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁵¹ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 136-137.

⁵² Rodolfo Usigli, “Prólogo”, en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, p. XXVIII.

⁵³ ACCM, 498, 14 de abril de 1617.

⁵⁴ Enrique Olavarría, *op. cit.*, t. I, p. 15 y 25.

⁵⁵ ACCM, 3850, 15 de julio de 1575.

⁵⁶ Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 105.

se ubicaba Diego Díaz, un actor y empresario que, en mayo de 1590, fue contratado para llevar al tablado una comedia.⁵⁷ Caso muy parecido fue el de Laris Durango, quien en el *Corpus* de 1597 logró que se le autorizara representar unas comedias, para lo cual el cabildo le otorgó 600 pesos.⁵⁸

Si de los ‘autores’/actores novohispanos del quinientos se tienen escasas noticias, de las obras representadas y representables se sabe menos, lo que dificulta una valoración justa. Más bien hay datos relacionados con piezas de índole religiosa o escritas “a lo divino”, como *Cristóbal de Sabadiano*, *San Eustaquio y sus hijos y mujer*, *Nuestra Señora del Rosario*, *Las profecías de Daniel*, o la *Comedia de la república angélica*;⁵⁹ sólo de algunas comedias de tema histórico se encuentra registro documental: *La conquista de Rodas*, *La conquista de México* y alguna más de índole profana: *Entremés del alcaballero*.⁶⁰

Hasta ahora, esta escasez de información no permite precisar quiénes fueron realmente escritores teatrales, ni mucho menos de qué fueron autores. De lo que hay certeza es que hubo una actividad teatral pública y callejera de cierta consideración, respecto de la que espectadores y autoridades se mostraban despreocupados de su mérito artístico-literario, para, en cambio, interesarse en el mero entretenimiento, de espaldas a asuntos trascendentales para el individuo común. No obstante, lo poco que se sabe al respecto permite concluir que la vida teatral novohispana del quinientos, de esencia profana, era muy semejante a la de la península, sobre todo por los ‘autores’ y el material escenificable venidos de allá, pero matizados acá por la exigencia de un ambiente social y un público diferentes, que en los siglos XVII y XVIII —en particular este último— derivaría en una teatralidad novohispana propiamente dicha. Uno de esos matices diferenciadores fue tal vez el carácter mayormente profano que tuvo la teatralidad del *Corpus* en México, a diferencia de la España peninsular, aunque allá “la completa fusión de la vida religiosa y la secular”, sobre todo a fines del siglo XVI, también re-

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ ACCM, 5795, 9 de mayo de 1597.

⁵⁹ José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 138, 142-143; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁰ Enrique Olavarría, *op. cit.*, t. I, p. 4; José Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 128; Hildburg Schilling, *op. cit.*, p. 67.

percutió en el espectáculo teatral ofrecido durante las públicas celebraciones eucarísticas.⁶¹

Dado que el teatro profano del quinientos novohispano fue en gran medida imitación, adaptación o fusión del hecho en España, no hay que esperar originalidad en sentido pleno. Ésta habría que buscarla en la recreación de temas adaptados a la circunstancia del virreinato o bien en el planteamiento escénico de temas relacionados con lo que a fines del siglo XVI ya era parte de la historia del país, como la caída de Tenochtitlan a manos del conquistador, tema desarrollado, por ejemplo, por Gonzalo de Riancho, quien en 1595 consiguió aprobación del cabildo para teatralizarlo, aunque sin otorgarle ayuda económica.⁶² Desde luego, hasta hoy no se conoce el texto ni el título y se ignora si la pieza fue de la autoría de Riancho. Otra noticia equiparable es la que habla del regreso de Cortés de su expedición bélica por las Hibueras, entre 1524 y 1526; más que un tema, el asunto dio ocasión, en 1539, para un festejo cívico en el que hubo representación teatral. Como en el caso de la pieza montada por Riancho, de ésta tampoco se conoce el título, texto, ni nombre de autor. Esta clase de temas escénicos fue muy gustada, incluso hasta fines del siglo XVIII; así lo demuestran textos como *Hernán Cortés en Cholula*, de Fermín del Rey, o *México rebelado*, aunque de este último sólo es conocida una parte, pero no el nombre del que la escribió.⁶³

La información documental que se tiene respecto al teatro profano del quinientos es relativamente amplia en lo que se refiere a cuestiones laterales (actores, espacio teatral, censura, etcétera), pero no se da la misma situación tocante a los elementos intrínsecos

⁶¹ Melveena Mckendrick, *El teatro en España. 1490-1700*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1994, p. 260.

⁶² ACCM, 5634, 31 de julio de 1595.

⁶³ El primero ha sido recientemente estudiado por Felipe Reyes Palacios, "Hernán Cortés en Cholula, comedia heroico-militar de Fermín del Rey", *Dieciocho* (Baltimore), 26, 2003, n. 1, p. 101-113. Acerca del segundo véase Germán Viveros, "Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, 1992, n. 6, p. 229-237. El tema ha dado ocasión para diversos ensayos; el lector interesado hallará información pertinente en Demetrio Brisset, *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, 1988; J. E. Englerkirk, "El tema de la conquista en el teatro folklórico de Mesoamérica", *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, t. II (San José de Costa Rica), 1958, p. 462-475; P. Spinato, "La devoción de la cruz de Chaluna", *Actas del coloquio Théâtre et histoire de la conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne* (Perpignan), PUP, n. 19, 1999, p. 157-166.

de esa dramaturgia. En la España peninsular se encuentran obras de ese mismo tiempo, que evidencian una intriga bien llevada, con estructura coherente y personajes bien trazados; tal vez por esto en Nueva España los profesionales del teatro preferían las comedias originadas allá, pues esto en alguna medida garantizaba el éxito y evitaba la preocupación por elegir textos originales no representados anteriormente en ningún sitio. Por otra parte, en el virreinato tal vez había más atención a la espectacularidad o atractivo visual, como era la tramoya y en particular el vestuario. La vistosidad de los montajes era el imán mayor para el público, constituido por toda clase de personas.

Hay que reiterar, sin embargo, que, respecto de la creación dramática laica ofrecida en el quinientos novohispano, habrá que esperar a disponer de nuevos hallazgos documentales que permitan justipreciar su mérito literario y no sólo el sociohistórico.

Artículo recibido el 18 de mayo y aprobado el 2 de agosto de 2004